

ON TOP OF THAT...

Gabriele Lohberg

Josep-Maria Balanyà enriqueix la música amb nombrosos sons, sorolls, tons i amb els instruments necessaris. Balanyà compon per a piano i per a veus. Sap crear sons amb objectes que amplien els sistemes tonals tradicionals. Descobreix nous móns sonors instruments, gens habituals, i un nou concepte per interpretar i dirigir aquesta música.

Vaig conèixer en Josep-Maria Balanyà a inicis de l'estiu del 1996 a Barcelona durant una representació, convidada per l'Ulrike Hofmann, del Goethe Institut de Barcelona. La seva visió del món com a gran concert de sons em semblà des del primer moment molt propera a la meua. També vaig valorar molt com explorava de forma gairebé científica el so d'allò convencional, com és el vell i conegut piano, i les seves formes d'expressió, interpretant de manera extraordinàriament inusual i aconseguint donar-li un nou i intens tipus de vida. Redefinia el piano de cua, tot fent-ne un objecte d'art en presentar-lo cobert, treballant-hi amb les cordes preparades, aïllant-ne l'arpa, i fent vibrar tot el cos de l'instrument, per dins i en la seva pell externa, com a cos sonor, des del so més suau fins l'esclat rebentador. Per al *Baltikumgedicht 39,1999* (Poema bàltic 39,1999) –Concert Interiores ke cuelgan, estrenat el 30 de juny de 1999 a la Galeria de la Europäische Kunstakademie– el músic va extreure les entranyes de dos pianos amb una passió desesperada i va tocar directament la maquinària dels instruments. En la seva última peça, *Exteriores*, utilitza el cos de fusta del piano com a "moble-piano". El comentari de l'autor en el programa deia així: "Ens trobem en un antic escorxador. El carnatge ja s'ha acabat, però hi ha escorxadors que estan en funcionament, per exemple, a Kosovo". El concert fa referència a l'horror de Kosovo i d'altres llocs. A *Metallika* vespertina (estrenada el 19 de juliol de 2000 a la Galeria de la Europäische Kunstakademie), durant un fragment de percussió, en un acte anarquico creatiu de destrucció, el músic va catapultar literalment les tecles del piano, extraient-les sonorament de la caixa de l'instrument.

I com amb el piano, Balanyà examina amb detall tots aquells objectes amb què pot establir una relació musical a través de la seva existència sonora, com són màquines impressores, peces de ferro, pedres, aigua, mobles, encenedors o una màquina d'escriure mecànica, que va utilitzar com a instrument de percussió en la composició per a cinc moviments *Good Work for Bad Pianos* (Obra bona per a pianos dolents), de 1998. La publicació *Jazzthing* comenta l'any 1999 que "per a Balanyà, el piano de cua és un laboratori per posar en pràctica mètodes d'assaig i provatures. Experimenta de manera rigorosament constructivista amb mètrica i estructures intervàliques. Fa servir-se de les pauses com a mitjà creatiu. A *Good Work for Bad Pianos* (creada amb una màquina d'escriure Alpina dels anys cinquanta ben conservada i un piano de cua mutilat), els teclats de la màquina d'escriure i del piano fan dansar la semàntica".

Entre els anys 1998 i 2002 es van desenvolupar cinc inusuals *performances* musicals, de caràcter escultòric, a la Galeria de la Europäische Kunstakademie a Trier, en les quals el compositor i intèrpret reaccionava a la peculiaritat del lloc i als esdeveniments del moment. Les obres van ser compilades en funció del caràcter propi de cada concert, bo i ser sempre acompanyades amb estrenes, culminant tot plegat el 2002, any del 25è aniversari de l'Acadèmia, amb l'encàrrec *Radiografia de la nit*. El cicle de concerts a la Galeria es basava en el concepte de donar durant un temps determinat una nova forma a la sala gràcies les possibilitats acústiques, tot creant una comunitat entre l'atmosfera d'una acadèmia d'art i una esfera musical. El primer concert, *La Casa im Fluh*, de l'any 1998, ja portava en el programa el subtítol de *Farbenklang und Klangfarbe* (So de colors i color de sons).

Acompanyar en Josep-Maria Balanyà durant la preparació dels seus concerts vol dir estar preparat per a qualsevol cosa, comptar amb tot. La música, especialment aquella escrita per als instruments presents en les estrenes, sorgí de diverses formes. Objectes d'ús diari, per exemple objectes de producció industrial com tubs de plàstic, podien convertir-se en qualsevol moment en objectes creadors de sons. Senyals acústics, sorolls de màquines elèctriques, xiscles, el cruixir del paper, els

sorolls d'una punta de llapis gratant un paper, tot això pot convertir-se en música, en sons emprats conscientment i percebuts. Aquestes sorpreses durant la troballa i el posterior perfeccionament dels "instruments" estan relacionades amb l'afany descobridor de l'artista i amb situacions inèdites i surrealistes. Així, per exemple, les visites a una casa de materials per a la llar i la construcció poden convertir-se en autèntiques experiències sonores. En el desenvolupament de composicions musicals es combina la joia de percebre la música d'una nova manera amb una obstinació anàrquica oposada a la previsibilitat de la música convencional. A la meua pregunta de perquè havia deixat el món del jazz, en què gaudia de bona reputació com a pianista, en Josep-Maria Balanyà respongué que no volia tornar a tocar música de la qual se sàpiga amb antelació el decurs dels propers compassos.

Els tallers de l'Acadèmia oferien nombroses possibilitats musicals. La improvisació fou aquí també el primer pas en la troballa d'idees. L'obra *Kratzklang Etude* (Estudi per a so que grata), de 1998, va ser el resultat del recorregut pels tallers i estudis de la casa, les eines de treball i objectes artístics dels quals el músic investigà en llurs propietats sonores. Aquest primer estudi resultà de l'inici d'un continuat diàleg entre la música i l'art en forma d'objectes sonors. Les eines de gravat a l'aiguafort van esdevenir instruments musicals convincents no solament per les seves singulars propietats sonores, sinó per la seva configuració estètica i el seu aspre encant com a eina artística. En Josep-Maria Balanyà juga amb les possibilitats que li ofereix el material, que pot arribar a sonar agut, escardalenc o penetrantment estrident, quan treballa la placa de coure amb les eines de gravat. A *Kratzklang Etude*, l'autor va intensificant els tempos i els crescendos fins ratllar el límit d'allò materialment factible, produint una música excitada i emocional. Gràcies a la composició lliure, l'alienació dels polirritmes mitjançant efectes electrònics de ressonància i la posada en escena, Josep-Maria Balanyà aconseguí produir una vivència musical palpitant. Un altre resultat de la interpretació, en acabar, fou la placa de coure treballada "musicalment", les incisions, línies i punts de la qual varen ser impresos en tòrcul. D'aquesta manera sorgiren els gravats amb punta seca, que reproduïen la música, la dinàmica i en la seva intersecció també el temps de la seva creació. L'artista Heide Schollähn i en Josep-Maria Balanyà mateix sistematitzaren aquesta elaboració de "partitures" en el decurs de seminaris de gravat els anys 1999, 2000 i 2001. En aquests tallers, els participants van tenir l'ocasió de reaccionar a variacions de l'estudi *Kratzklang* mitjançant l'elaboració d'un gravat. "En la consonància de les accions musical i artística s'originen treballs en què la música hi deixa la seva empremta i esdevé una font d'inspiració". Aquestes són les paraules del músic en el comentari que fa sobre el seminari en el programa. Durant la realització del seminari, el treball de tots els participants sobre les plaques de coure produïa sons rítmics que originaren un diàleg entre el músic i "l'orquestra" de participants. En un pas ulterior, es van imprimir les plaques de coure i en Josep-Maria Balanyà utilitzà les impressions com a partitures per a una altra variació de *Kratzklang*. La simultaneïtat de música i art d'aquest cas és especialment destacable. La música esdevé imatge i de la imatge neix altre cop música –un procediment gairebé ecològic d'intercanvi entre imatge i partitura–.

L'habilitat de Balanyà per a suscitar una sinestèsia d'impressions musicals i escultòriques el fa predestinat a compondre i interpretar en el context de les arts plàstiques. Les diferents beques per a composició en el context artístic les ha aconseguïdes en virtut de les seves interpretacions dutes a escena amb mitjans plàstics, de la seva concepció plàstica d'instruments i de la seva visió de la música com a espai sonor tridimensional: Quan executava el seu concert a la Galeria de la Europäische Kunstakademie l'any 1998, havia tot just finalitzat l'estada a la colònia d'artistes de Worpswede. L'any 2000 fou convidat al casal d'artistes del castell de Wiepersdorf i l'estiu del 2003 el va dedicar a la composició d'un "concert de sons" en resposta a la invitació de la Fondazione Marguerite Arp-Hagenbach de Locarno (Suïssa).

Les col·laboracions regulars amb artistes de diferents tallers, especialment el del metall, van conduir a idees per a nous instruments. L'any 2001, en el concert *LeinKlangWand*, aquestes reflexions van arribar a un nou punt culminant. Josep-Maria Balanyà va envestir i estripar una pintura a l'oli sobre llenç amb eines punxegudes, produint en el procés un seguit de sorolls estridents i esgarrifosos. Peces de ferro, tubs i un bastiment d'un llit amb molles completaven el

conjunt musical dels instruments. La seva intenció era fer una música desconcertant i excitant, que no solament pogués ser escoltada a l'auditori. Tothom sent sorolls contínuament –sense referir-nos a la música de la ràdio–. Tothom pot sentir que els objectes d'ús quotidià no existeixen solament en la seva funció, sinó també per mitjà dels seus sorolls. Interpretar-los com a música i, a l'inrevés, compondre deixant d'estar aïllat i deslligat d'altres realitats, és un dels principis de les composicions i improvisacions d'en Josep-Maria Balanyà. A més a més (On top of that), en els seus concerts incorpora el món del dia a dia, de l'art i del teatre en els seus concerts, creant així una interpretació musical sensual i visual única. Aquesta música amb "vocació d'obra d'art completa" només pot triomfar si l'artista porta dins seu aquests "móns paral·lels" i aquests l'impulsen a manifestar-los. Durant la interpretació de LeinKlangWand (Llenç sonor), el gran auditori va experimentar un cop més com Josep-Maria Balanyà examinava musicalment coses, idees i sentiments, sense compromisos musicals. O encara millor dit, els dissecionava, penetrant-hi per sota la pell. Amb els seus records propis i intensos, s'ha reinterpretat ell mateix, els objectes i la música contemporània, els ha donat emotivitat i els ha provocat sons, sospirs, rialles i xiscles.

L'any 2002 Josep-Maria Balanyà va rebre l'encàrrec de fer una composició amb motiu del 25è aniversari de la Europäische Kunstakademie. Sota l'efecte de les àmplies possibilitats que ofereixen els mitjans electrònics, Balanyà va concebre el concert Radiografia de la nit per a piano de cua, veu, electrònica i vídeo, aquest darrer a càrrec de l'artista Jo Milne (Barcelona) en l'audició a la Galeria de l'Acadèmia. En una de posterior, l'any 2003 al CaixaForum de Barcelona, l'aportació visual, mostrada en tres pantalles, procedí de Coralí Mercader. Aquesta sumptuosa escenificació va entreteixir l'expressió musical amb la visual, resultant-ne un esdeveniment per als sentits: Els sons del piano en directe i de la veu solista van ser enregistrats en viu, modificats amb mitjans electrònics, se'ls hi va afegir ritme i, un cop traspassats a patrons i en forma de diàleg, es van tornar a introduir a l'atmosfera del concert.

Josep-Maria Balanyà sempre ha estat interessat en la veu humana, sigui en els sons que ell mateix produeix durant els seus recitals de piano, veus en diferents idiomes que registra i reproduïx, o sia en la col·laboració amb cantants. I d'ella li interessa menys el contingut en si que no pas l'anàlisi de les seves propietats sonores i emocionals. D'especial interès en aquest punt és la trobada d'una veu, individual i inconfusible, amb l'estructura de la llengua. Si la persona escollida parla una llengua que l'oïent entén, varia la relació amb la paraula pronunciada, ja que el flux lingüístic i el contingut harmonitzen de manera òbvia. Si la llengua no s'entén, aquesta sembla "abstracte", passant a un primer plànol acústic la melodia de la llengua, les consonants i vocals fortes o febles i altres elements sonors. La veu és treballada intensament, principalment en els concerts Radiografia de la nit i Sosta vietata.

A més, la comunió dels espais acústics intern i extern en el concert a Locarno va assolir una qualitat extraordinària. Durant una estada becada d'unes setmanes a la Fondazione Arp, Josep-Maria Balanyà va reunir sorolls típics de la vida quotidiana del seu entorn proper, com són sons de la natura o de l'arribada i sortida del ferrocarril a Centovalli. Un cop a l'escenari, va combinar aquests sorolls amb elements produïts en directe, com ara sons rítmics i capritxosos de l'aigua i pedres, per tal de transformar les experiències quotidianes col·lectives en música poètica.

La possibilitat tècnica d'harmonitzar sorolls, veus parlants i veus cantants en una actuació en directe o d'obrir horitzons a la música mitjançant elements electrònics en un estudi va ser utilitzada per en Josep-Maria Balanyà per primer cop el 1994, en un estudi de so, durant l'enregistrament del CD Elements of Development (Elements de desenvolupament) en col·laboració amb Walter Quintus a la taula de so digital. En l'espaiosa Galeria de l'Acadèmia va utilitzar sovint aquest procediment, també per donar als materials raucs una presència més destacada. Per a l'exposició d'escultures del seu amic francès Pierre Wéber l'any 2002, Balanyà va aprofundir en una nova intensitat de l'amplificació dels sorolls. Ara amb el micròfon no solament s'omplia la sala buida amb sorolls i sons; sinó que esdevenia més aviat un instrument d'investigació d'escultures com a cossos sonors. Amb les mans i amb baquetes descobria als espectadors i oïents quina manifestació musical residia en les escultures abstractes. Allò que l'artista accentuava en l'actuació era la corporalitat, que ell percebia en la presència plàstica i la interpretava com a fragilitat i a la vegada com a vigor eròtic.

En una de les darreres escenificacions de l'any 2004, *Intrus@*, va tractar aquest tema de manera més intensa. D'un escenari fosc al principi només són perceptibles uns sorolls misteriosos. Tot seguit, l'escenari s'il·lumina lentament i l'espectador descobreix una escenificació austera amb una dona damunt d'un somier, que gràcies a cavallets es troba a l'alçada d'una taula. Els sorolls s'originen quan Josep-Maria Balanyà, amb les mans i posteriorment amb el micròfon –com a instruments intensificadors de l'exploració–, fa sonar el cos i el somier. Són els sorolls de curts i ràpids cops a la pell que l'espectador escolta atentament. La dona canvia de postura per tal de fer audibles propietats acústiques d'ossos, pell i cavitats (boca). Aquest tractament del cos com un pur instrument es contraposa a la relació eròtica home-dona que es posa en escena. Es tracta de molt més que simplement tocar un instrument. Es tracta de provocar i ferir. És provocador exposar un cos (femení) clarament només per utilitzar-lo com a instrument. I alhora existeix l'emoció d'una connexió eròtica i corporal. És cert que el cos de la dona es tracta com a instrument, però ella no hi té un paper passiu, ja que amb els canvis de postura es manté en moviment. Malgrat la familiaritat en l'acció conjunta, queda la sensació de que aquesta inusual forma de proximitat és bonica i trista a la vegada. L'home i la dona romanen presos de les respectives existències, que semblen amagar secrets inconscients.

Aquest text resumeix elements que el compositor, intèrpret i docent Josep-Maria Balanyà ha desenvolupat en els darrers anys. El text no pot aportar més que una instantània subjectiva d'una vida musical que sempre s'orienta cap allò nou i diferent, sempre subjecte a l'inconfusible estil encunyat pel gran músic català.