

Representació pictòrica de la música en l'obra de Joan Carandell

Anna Montalbo Segarra

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (**www.tdx.cat**) i a través del Dipòsit Digital de la UB (**diposit.ub.edu**) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (**www.tdx.cat**) y a través del Repositorio Digital de la UB (**diposit.ub.edu**) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (**www.tdx.cat**) service and by the UB Digital Repository (**diposit.ub.edu**) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Departament Història de l'Art
Facultat de Geografia i Història
Universitat de Barcelona

Tesi doctoral

REPRESENTACIÓ PICTÒRICA DE LA MÚSICA EN L'OBRA DE JOAN CARANDELL

Director de tesi: Dr. Jaume Carbonell Guberna
Tutora de tesi: Rosa Maria Subirana Rebull

Programa de Doctorat: Cultura i Societat en L'Europa Mediterrània. Itinerari: Teoria i Cultura Contemporànies (UdG 2006-07)
(Història de l'Art (UB))

Doctoranda: ANNA MONTALBO SEGARRA

Any 2014

ÍNDEX

Capítol I

1. Preàmbul 1

2. Agraïments 8

3. Objecte de la tesi: Representació pictòrica de la música en l'obra de Joan Carandell..... 10

3. 1 Hipòtesi de treball 13

3. 2 Fonts i metodologia de treball 37

4. Estat de la qüestió 46

Capítol II

Representació pictòrica de la música en l'obra de Joan Carandell

1. Gènesi de la investigació sobre l'expressió pictòrica de Carandell 69

2. Antecedents, biografia, premis i trajectòria artística de Joan Carandell que s'encaminen a la creació del projecte pictòric: "Història de la Música"..... 71

2.1 Antecedents. Identitat de l'artista 71

2.2. Trajectòria artística de Carandell 73

3. Retrats psicològics de compositors. Sèrie: "Galeria d'Autors" de Carandell 99

4. Escenes amb ambient musical. Col·lecció "Història de la Música".... 118

- Instruments i escenes musicades. Sèrie "Saxòfon – Jazz", Sèrie del període grecoromà de la "Història de la Música", Sèrie "Música i Gòtic", Sèries d'instruments – violins, piano... 118
- Jazz: escenes, autors, figura–instrument 132

- Col·lecció "Història de la Música". Relació amb sèries metafísiques:..... 135
  - ❖ *"Període Metafísic" (**comença** 1991-1992)*
  - ❖ *"Conversaciones con la obra" (1995-1996)*
  - ❖ *"Triomf de la Música sobre la Matèria" (1995)*
  - ❖ *"El piano de Beethoven" (1998-1999)*

5. Fusió i transformació contemporània de la pintura amb la música. Desenvolupament de la transformació de dues arts primordials: pintura i música en l'obra pictòrica contemporània de Joan Carandell, obres plàstiques que fan referència des del període del Romanticisme musical i que l'artista realitza des de l'any 1995 fins al 2011. Col·lecció "Història de la Música" 148

5.1. La sèrie: "Novena Simfonia de Ludwing van Beethoven" (2000-2001) 159

5.2. Sèrie: "Geometria Estel·lar I" (2000 – 2003) i Sèrie: "Geometria Estel·lar 2" (2002 – 2003)..... 178

5.3. Selecció d'autors i obres musicals del període romàntic fins al contemporani representades pictòricament – i escrits – per Carandell 189

5.3.1. Ludwing van Beethoven (1770 – 1827) 189

- ❖ *Concert per a piano i orquestra op. 73 núm. 5 en mi bemoll major*, "Emperador" (1809) 190
- ❖ *Sonata núm. 26, op. 81a en mi bemoll major*, "Els Adéus" 193
- ❖ *Sonata per a violí i piano núm. 5, op. 24 en fa major*, "La primavera" (1801) 194
- ❖ *Sonata núm. 14, op. 27 en do sostingut menor*, "Clar de lluna" (*"Mondschein")* (1802) 196
- ❖ *Òpera. Leonora III, op. 72a* (1905-1906) *i Fidelio Op. 72b* (1814)..... 198

5.3.2. Franz Schubert (1797-1828) 205

- ❖ *Ave Maria* (1825)
- ❖ *Simfonia núm. 8, en si menor*, "Inacabada" (1822)
- ❖ *Simfonia núm. 9*, *en do major*, "la Gran" (1828)

5.3.3. Héctor Berlioz (1803 – 1869) *214*

5.3.3.1. *Simfonia Fantàstica*, *op. 14* (1830) 216

❖ *"Marxa al suplici" (quart moviment)*

5.3.3.2. *Tristia*, *op. 18* (1852) 222

❖ *"La mort d'Ofèlia"*

5.3.4. Felix Mendelssohn (1809-1847) *226*

4.3.4.1 Simfonia núm. 3, en la menor, "Escocesa" – *op. 56* – (1829)

5.3.5. Franz Liszt (1811-1886) *229*

5.3.5.1. *Concert per a piano núm. 1 – en mi bemoll major* – (1853)

5.3.6. Robert Schuman (1810-1856) *231*

5.3.6.1 *Simfonia núm.1*, "Primavera", *op. 38* (1841)

5.3.7. Frédéric Chopin (1810-1849) *237*

5.3.7.1. *Concert per a piano i orquestra núm. 1, op. 11 en mi menor* (1830)

5.3.7.2. *Concert per a piano i orquestra núm. 2*, o*p. 21 en fa menor* (1829-30)

5.3.7.3. *Nocturns* – 21 Nocturns per a piano

❖ *Nocturn núm. 2 en mi bemol menor*, *op. 9*

❖ *Nocturn núm.* 3, o*p. 10,* "Tristesse"

❖ altres

5.3.8. Giuseppe Verdi (1813-1901) *247*

❖ *Attila*. Preludi (1846)

❖ *Aida.* "Gloria all Egitto" (1871)

❖ *Ave Maria* – amb el text de Dante – (1880)

5.3.9. Richard Wagner (1813 – 1883) *252*

5.3.9.1. *Tannhäuser* (òpera). (1845)

❖ *"Obertura"*

❖ *"L' entrada dels Convidats"*

❖ *"Cor de Peregrins"*

5.3.9.2. *Els Mestres cantors de Nüremberg – Die Meistersinger von Nüremberg* –, (òpera) (iniciada el 1848, estrenada el 1868)

5.3.10. Johannes Brahms (1833 – 1897) *272*

- *Simfonia núm.1 en do menor, op.68*. (1855-1876)
- *Simfonia núm.2*, *en re major, op.73* (1877)
- *Simfonia núm.3*, *en fa major, op. 90* (1883)
- *Simfonia núm.4*, *en mi menor, op. 98* (1884-1885)
- *Obertura Tràgica, op. 81* (1880)

5.3.11. Georges Bizet (1838-1875) *277*

5.3.11.1. *Carmen* (1873-74)

5.3.12. Modest Petrovitch Mussorgski (1839-1881) *279*

5.3.12.1. *Quadres per a una exposició* (1874)

5.3.13. Piotr Llich Tchaikovsky (1840-1893) *284*

5.3.13.1. *Concert per a piano i orquestra núm. 1 – en si bemoll menor – op. 23* (1874-75)

5.3.13.2. *Sinfonía núm. 6*, *– en mi menor –*, "Patètica", *op. 74* (1893)

5.3.14. Antolín Dvořák (1841-1904) *290*

5.3.14.1. *Simfonia núm. 9 – en mi menor –*, "Del Nou Món", o*p.95*

5.3.15. Edvard Grieg (1843-1907) *293*

5.3.15.1. *Suites Peer Gynt núm. 1, op. 46*

5.3.16. Gustav Mahler (1860-1911) *299*

5.3.16.1. *Simfonia núm. 1 en re major*, "Tità" (1889)

5.3.17. Isaac Albéniz (1860-1909) *306*

5.3.17.1. *Suite Iberia*

5.3.18. Claude Debussy (1962-1918) *308*

5.3.18.1. *Prelude à l'après-midi d'un faune* (1894)

5.3.18.2. *La Mer* (1905)

5.3.19. Richard Georg Strauss (1864-1949) *314*

5.3.19.1. *Also Sprach Zarathustra*, o*p. 30* (1896)

5.3.20. Pau Casals (1876-1973) *324*

5.3.20.1 *Concerts de Branderburg núm. 2-4-5*

6. Conclusions 330

7. Bibliografia específica sobre Carandell 354

7.1 Relació de catàlegs – i invitacions / cartells – de les exposicions individuals 354
7.2. Bibliografia específica. Relació de catàlegs d'exposicions col·lectives 358
7.3. Relació del recull de premsa: diaris – premsa diària – 360
7.4. Relació del recull de premsa: setmanaris i revistes 373
7.5. Bibliografia sobre Joan Carandell i la seva obra 378
7.6. Diccionaris 378
7.7. Anuaris. Guíes. Directoris 379
8. Bibliografia general 380
8.1. Pintura 380
8.1.1 Catàlegs 381
8.1.2 Revistes 383
8.1.3 Obres de referència sobre pintura i música 383
8.2. Música 384
8.3. Teoria, filosofia, estètica i metodologies ……..……..… 390
8.4. Iconografia / Iconologia ……..…. 395
9. Biblioteques i arxius 397

Apèndix I

Selecció iconogràfica de la representació de la música des del Romanticisme fins a la pintura contemporània

1. Representació de la música en la pintura des del Romanticisme fins a la pintura contemporània 399

2. Retrats. Autors diversos 404

2.1. Retrats de Beethoven 404

2.2. Retrats de Niccolò Paganini 408

2.3. Retrats de Chopin 409

2.4. Retrats de Berlioz 413

2.5. Retrats de Liszt 415

2.6. Retrats de Schubert, Mendelssohn, Wagner, Brahms, Mussorgsky, Antón Rubinstein, Mikhail Glinka, Alexander Glazunov, Nikolay Rymsky-Korsakov, Bruckner, Txaikovsky, Giuseppe Verdi, Fauré, Debussy, Stravisnsky, Mahler 416

2.7. Retrats de Berg, Schöenberg, Anna Paulova (ballarina), Rachmaninov, Richard Strauss, Guilhermina Suggia, Prokoliev, Andrés Segovia, Toscanini, Artur Rubinstein, Leonard Bernstein, Rostropovich, Stravinsky, Ricard Pitxot, Edward Elgar, Alma Maria Mahler, Pau Casals, Isaac Albéniz, Joaquim Malats, Enric Granados, Carl Ruggles, Frank Military 424

3. Escenes amb ambient musical. Autors diversos 432

3.1. Ludwig Moritz von Schwind (1804-1871) 432

3.2. Altres autors: Gustave Courbet (1819-1877), Sir John Everett Millais (1829-1896), Franz von Bayros (1866-1924), Josef Franz Danhauser (1805-1845), Hendryk Siemiradzki, Anònim, Adolf Brennglass, James Jacques Joseph Tissot (1836-1902), Giovanni Boldini (1842-1931), Paul Cézanne (1839-1906), Honoré Daumier (1808-1879), Max Slevogt (1868-1932), Kurt Roszynski, Fritz Berger, Robert Poetzelberger (1856-1930) 435

3.3. Escenes metafòriques i simbolistes de la música.

Autors: Caspar David Friedrich (1774-1840), Josef Zasche (1821-1881), Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), Hans von Marées (1837-1887), William Holman Hunt (1827-1910), Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), Arthur Hughes (1832-1915), Sir Edward Burne-Jones (1833-1898), William Morris (1834-1896), Henri Fantin-Latour (1836 – 1904), José Ferraz de Almeida Junior (1850-1899), Hans Thoma (1839-1924), Jean Delville. (1867-1953), Franz Damien, Oskar Kokoschka (1886-1980), John Singer Sargent (1856-1925), Charles Sims (1873-1928), Paul Delaroche (1797-1856), Gustave Moreau (1826-1898), Sir Edward John Poynter (1836-1919), John William Waterhouse (1849-1917), Victor Mottez (1809-1897), Luc-Oliver Merson (1846-1920), Frank Dicksee (1853-1928), Alexandre Cabanel (1823-1889) ……..…….. 443

3.4. Altres escenes musicals.

Autors: Eugène Delacroix (1798-1863), Adolphe Monticelli (1824-1886), Edouard Manet (1832-1883), John Singer Sargent (1856-1925), Gustav Klimt (1862-1918), Edgar Hilaire Degas (París, 1834-1917), James Abbot McNeill Whistler (1834-1903), Richard Judson Zolan (1931-2001), Raimundo de Madrazo y Garreta (1841-1920), Federico Andreotti (1847-1930), Carl Zewy (1855-1929), Cesare Auguste (1847-1914), Auguste Renoir (1841–1919), Paul Gaugin (1848-1903),Jean Beraud (1849-1936), William Merritt Chase (1849-1916), Thomas Wilmer Dewing (1851-1938), Georges Seurat (1859-1891), Peder Severin Kroyer (1851-1909), Gustav Klimt (1862-1918), Anders Zorn (1860-1920), Santiago Rusiñol (1861–1931), Ramon Casas Carbó (1866–1932), Jean Louis Forain (1852-1931), Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923), Thomas Wilmer Dewing (1851-1938), Paul Gaugin (1848-1903), Edward Munch (1863-1944), René Magritte (1898-1967), Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901), Wassily Kandinsky (1866–1944), Pierre Bounard (1867-1947), Henri Matisse (1869-1954), Julio Romero de Torres (1874–1930), Josep Clarà (1878-1958), Abraham Walkowitz (1878-1965), Bela Kadar (1877-1956), André Derain (1880-1954), Gino Severini (1883-1966), Pablo Ruíz Picasso (1881-1973), Georges Braque (1882-1963), Daniel Vázquez Díaz (1882–1969), Salvador Tuset (1883-

1951), Max Oppenheimer (1885–1954), Marc Chagall (1887-1985), Paul Cesar Helleu (1859-1927),Roger Eliot Fry (1866-1934), Ellen Thesleff (1869–1954), Richard Geiger (1870-1945), Alphonse Palumbo (1890-1947), Yrjo Ollila (1887-1932), Francis Picabia (1879-1953), Jeno Gabor (1893-1968), Barbier (1882-1932), Augustus John (1878-1961), Raoul Dufy (1877-1953), Edward Hopper (1882-1967), Tamara de Lempika (1898-1980), Willem De Kooning (1904-1997), Salvador Dalí (1904-1989), Pere Pruna (1904-2004), Fernando Zóbel (1924-1984), Claude Weisbuch (1927), Baldi, Felix Mas (1935), Roland Revolder (1938), Lin Fengmian (1900-1991), Candido Portinari (1903-1962), Louis Kahan (1905-2002), Anna Denderina (1973), Ricard Serra (1913), Vives Fierro (1940), Raginel, Moya López, Viladesau, Oleg Zhivetin (1964), Abel Raskkin (1940), David Flackman, William Whitaker (1943), Nelson Shanks (1937), Kirk Richards (1952), Carandell (1953) 464

3.5. Obres evocadores de la música de Jazz.

Autors: Joseph Stella (1877-1946), Thomas Hart Benton (1889-1975), Otto Dix (1891-1968), Aaron Douglas (1899-1979), Tat Vilà, Carandell (1953) 542

4. Representació d'obres musicals a la pintura. Autors diversos 548

4.1. Escenes del *Tannhäuser* de Richard Wagner.

Autors: Sándor Liezen-Mayer (1839-1898), Otto Knille (1832-1898), Gabriel von Max (1840-1915), Henri Fantin-Latour (1836-1904), Joseph Aigner (1818-1886), John Maler Collier (1850-1934), Andrey Beardsley (1872-1898) 548

4.2. Escenes de *L'Anell del Nibelung* de Richard Wagner 551

4.2.1. Arthur Rackham (1867-1939) 551

4.2.2. Altres Autors del tema de L'Anell del Nibelung 554

4.2.3. Escenes de Tristany i Isolda de Richard Wagner 557

4.3. Altres escenes d'òpera i obres musicals. *Egmont i Fidelio*; *Orpheus and Eurydice*; *Salomé*; *Ariadna a Naxos*; *Pròleg de "3 – PennyOpera*; *L'Après-midi d'un faune*; *Aida*; *Carmen*; *Tannhäuser*; *La Bohème*; *Sonata per a flauta* 559

4.4. Vitralls d'Oleguer Junyent i Josep Pey. Cercle del Liceu – Barcelona 565

4.5. Apunt sobre les representacions pictòriques de l'Ofèlia 568
5. Composició amb instruments musicals – Natures mortes 573

Apèndix II

Complement biogràfic sobre Carandell

1. Biografia. Premis i mèrits de Carandell 579
2. Museus. Fundacions. Centres Culturals 583
3. Cronologia..... 585
3.1. Exposicions individuals..... 585
3.2. Relació d'audiovisuals de l'obra de Carandell.
Conferències projeccions..... 591
3.3. Llibres de bibliòfil, Quaderns i Bloc manuscrit d'apunts – inèdit – del mateix Carandell 593
3.4. Relació d'il·lustracions de llibres i revistes / Cartells 595
3.5. Exposicions col·lectives 597
4. Crítics d'art i personalitats que han escrit sobre Carandell i la seva obra..... 600

Annex

Representació pictòrica de la música en l'obra de Joan Carandell[1]

- **Catàlegs d'exposicions individuals de Carandell**
- **Conferències de Carandell**
- **Il·lustracions de llibres i revistes/cartells de Carandell**
- **Recull de premsa: diaris – premsa diària sobre Carandell**
- **Setmanaris i revistes sobre Carandell**

[1] Vegeu detall a l'índex de l'annex.

Capítol I

1. Preàmbul

La gènesi d'aquesta tesi va començar quan vaig conèixer l'obra pictòrica de l'artista Joan Carandell – Carandell – i em va fascinar l'evident afinitat entre la música i el seu dibuix i la seva pintura.

La seva iconografia musical i la seva representació de l'evolució de la història de la música – tant pel que fa als instruments musicals i les escenes de tema musical, com per la representació de motius a partir de l'audició de la pròpia música – em van semblar innovadores i completament diferents a totes les representacions de tema musical que havia vist d'altres artistes. Carandell partia de la vibració musical per inspirar-se i realitzar el seu projecte "Història de la Música".

Per tant, aquestes afinitats i correspondències entre les arts i la "Història de la Música" de Carandell, i en concret el seu període del Romanticisme, trobaven – en el meu cas que sempre m'ha agradat la música, les lletres i la pintura – el punt de partida precís per estudiar més a fons les possibles relacions entre elles.

Així, la semiòtica – estudi dels significats –, que relaciona significats musicals amb la literatura – narracions, poemes, tragèdia – i la filosofia, prenen formes pictòriques figuratives i abstractes a les obres de Carandell que demostren una alta i exquisida sensibilitat d'artista. I, alhora, proposen preguntes com: figuració o abstracció?, realitat o realitat inventada?, món intern de sensibilitat artística i iconografia imaginaria de l'artista amb projecció i capacitat didàctica? Aquests són els primers interrogants que proposem.

A poc a poc, les motivacions que justifiquen l'elecció del tema es desenvolupen amb la intenció de proposar una investigació seriosa sobre les possibles interrelacions entre música i pintura des del punt de vista iconogràfic de la representació musical.

Per tant, la representació de la música en la pintura i la manifestació iconogràfica de temàtica musical en obres pictòriques esdevindrà la base del nostre treball. La idiosincràsia del Romanticisme ens permetrà el punt d'inici del nostre estudi i ens centrarem en l'obra pictòrica contemporània de l'artista Carandell que pels seus condicionants particulars i estil propi presenta uns determinants de renovació per a la iconografia de la representació musical i la història de l'art – i per això és el motiu d'estudi més detallat del treball. Partirem de l'anàlisi i valoració del fet artístic i la seva circumstància en el context històric, social i cultural per obtenir la selecció acurada, resultat de profunda reflexió i avaluació de la multiplicitat de manifestacions artístiques de les diferents èpoques, estils i geografies.

Les aportacions sobre la música de diversos pensadors de la filosofia que han mostrat diferents idees de reflexió entorn de la música i de la pintura i la possible interacció entre ambdues ens acompanyaran en les nostres consideracions estètiques – estètica de la forma i estètica de l'expressió emotiva o sentiment – i també les pautes iconogràfiques de la representació pictòrica de la música i les correspondències entre les arts – música, pintura, literatura, poesia...

Quina magnitud adquireix al llarg de la història la relació entre música i pintura? I entre música i literatura? Hi ha interaccions i correspondències entre les arts? Com podem establir les possibles relacions entre elles? Iconogràficament, com s'han representat els temes relacionats amb la música des de l'època del Romanticisme fins avui? Aquests són alguns dels interrogants més que suggerim.

El cas d'estudi concret que proposem és l'obra contemporània de Joan Carandell – Carandell –, artista que representa la música pictòricament, amb forta personalitat, amb interrelacions entre música i pintura – en la seva "Història de la Música" –, per això, serà el nostre paradigma. Explicarem la seva trajectòria artística per comprendre el desenvolupament de l'obra. Però, el nostre objectiu no vol limitar-se a una monografia descriptiva de l'obra de Carandell perquè també parlarem de la iconografia de temes musicals, d'escenes musicades i de retrats de músics representats des del segle XIX fins

avui amb la intenció de situar l'obra pictòrica de Carandell en la representació iconogràfica de la música dins de la història de l'art.

El període romàntic ens interessa especialment i serà l'inici del nostre camí d'investigació. Els músics romàntics experimenten un gust pel món grec, retorn cap als plantejaments pitagòrics i platònics de les correspondències musicals entre les matemàtiques i l'ànima. El pensament romàntic es deixa seduir per la "sublimitat de la música", que pels grecs adquiria significació ètica i s'identificava amb la saviesa – *Fedó* de Plató –, convertint-se en pura expressió del sentiment més profund. A Grècia, en certa manera, la música aconsegueix una presència interdisciplinària amb l'expressió artística de la poesia i la dansa. Un altre aspecte comú dels romàntics i els grecs és el de les paradoxes; per exemple, contraposicions entre Apol·lo i Dionís, i el missatge de la tragèdia com a gènere significatiu de l'esperit grec que també observem en els romàntics.

Tampoc podem ignorar l'estètica de Kant – les seves apreciacions estètiques i sobre la música – que significa un substrat considerable per als romàntics. En el nostre estudi no discutirem sobre el judici estètic com ho fa Kant a la *Kritik der Urteilskraft*[1] – *Crítica del judici* – però les consideracions de Kant, sens dubte, condueixen al concepte del gust i de la bellesa i són un preludi per als romàntics – Schiller, a partir del judici estètic de Kant, vol aclarir l'aspecte pràctic i estètic; dóna uns continguts morals, polítics i de govern de l'Estat que s'integren en les idees romàntiques. Magda Polo Pujadas[2] analitza diverses consideracions kantianes sobre la música i la síntesi estètica de Kant. El talent del geni vers la originalitat que trenca amb les tradicions i dota el nou artista romàntic de qualitats subjectives amb les quals la imaginació esdevé facultat essencial del geni i en la naturalesa el punt d'inspiració per seguir-la, no per copiar-la, perquè en la naturalesa *trobaríem les condicions de la possibilitat de coneixement, que són l'espai i el temps, però no la forma, la qual ve donada en l'esquematització d'allò general i no determinat del concepte, en allò agradable que segons el judici del gust es refereix a allò bell i a allò sublim. De fet, i segons paraules de Kant, en l'art bell hi*

[1] Vegeu: KANT, I, *Crítica del juicio*, Espasa Calpe, Madrid, 1989, pàg. 50. (Pròleg del traductor: García Morente "La estética de Kant").
[2] POLO PUJADAS, Magda, *Un 3/4 de filosofia de la música romàntica: la polèmica filosoficomusical del romanticisme alemany entre la música pura i la música programàtica*. Tesi Doctoral Universitat de Barcelona, pàg. 133-144 i 169-170.

predomina la forma com a essència característica. Ens interessa aquesta reflexió perquè, com diu Magda Polo Pujadas[3], ens porta al formalisme estètic que fa possible el formalisme musical, per tant la representació essencial del "sentiment mateix", de "la cosa en si", i aquest serà l'anhel de la música pura:

A partir d'aquest moment, ens trobem a les portes del formalisme estètic, pedra angular que supera el tan vanagloriat principi de la imitació en l'art en pro de representar-la essencialment, no per imitar-ne quelcom, ni tan sols els sentiments, sinó per ser la mostra més fidedigna de la cosa mateixa i del sentiment mateix, ideal al qual aspirarà la música pura i que li serà proporcionat pel recurs que li possibilita el formalisme estètic, el formalisme musical.

Un altre factor important a considerar és la Revolució Francesa amb les seves conseqüències, la Il·lustració – francesa i alemanya –, el seu suport a la raó amb la conseqüent reacció de revaloració del sentiment i manifestació artística i filosòfica romàntica. Pel que fa a la música, s'originarà la polèmica entre *música pura* – que es manifesta sense intervenció externa i és música "per ella mateixa", "en si" i "per a si" – i *música programàtica* – música en què intervé algun programa de tipus literari, pictòric, etc., i que per utilitzar alguna cosa externa participa de la relació en altres formes de manifestació artística – ambdues es fusionaran en el drama musical, *música absoluta*[4].

No podem oblidar, encara que en la nostra investigació no ho hem pogut tractar i només n'hem fet menció, el moment sociopolític determinant que vivien els artistes. Cal recordar els aspectes revolucionaris històrics de l'època de Beethoven – Revolució Francesa –, ideals d'igualtat, fraternitat i llibertat. Al llindar del segle XIX neixen les sales de concert que acosten la música a un públic més ampli, amb el que això significa d'obertura al poble, deixant de ser exclusiva de petits grups de la noblesa. Alhora, el canvi de públic comporta canvis d'instruments, ampliació i creació de nous instruments adequats als espais més grans.

[3] POLO PUJADAS,Magda, (Tesi doctoral UB) op., cit., pàg. 143-144.
[4] Referent a la polèmica entre música pura i música programàtica vegeu: POLO PUJADAS, Magda, (Tesi doctoral UB), op. cit.

Durant el segle XVIII s'experimenta un canvi substancial en el pensament que afecta totes les facetes de la vida. La Il·lustració és un moviment que s'inicia com una revolta de l'esperit, a favor de la naturalesa i la moralitat pràctica, del sentit comú, la psicologia empírica, la naturalitat, la llibertat de l'individu, la igualtat de drets i l'educació universal. Els seus primers líders: van ser Locke i Hume, a Anglaterra; Montesquieu i Voltaire, a França, que, en una fase inicial negativa[5], van conduir a una idea nova capitanejada per Rousseau que defensava la naturalesa instintiva i els sentiments naturals de l'home com la font del veritable coneixement, tendència que va influir en els poetes-filòsofs Lessing i Herder i en el moviment literari alemany *Sturm und Drang* (tempesta i impuls).

Veiem que, per un costat, el fet de creure en el coneixement experimental aplicat i els progressos dels descobriments científics iniciaren la Revolució Industrial i, per altre, la valoració del sentiment natural va fer sorgir la filosofia dels sentiments amb la consideració de l'home; ambdues qüestions convergeixen en el naixement de la societat burgesa.

El començament de la Revolució Industrial va provocar un increment demogràfic en algunes ciutats d'Europa i, en certa manera, per les aglomeracions, una confusió en aquestes noves ciutats. Al mateix temps, es va estimular l'atracció per la naturalesa que va idealitzar-se a partir de Rousseau en l'aspecte més salvatge i pintoresc. Així, en l'existència urbana trobarem contraposat l'artista romàntic – sigui compositor, pintor o poeta – que amb un sentit místic d'afinitat interior amb la naturalesa hi descobrirà la seva font d'inspiració[6].

[5] Voltaire, enciclopedista francès i figura eminent de la Il·lustració amb aversió a l'absolutisme i amb gran admiració pel liberalisme anglès es considera com un precursor de la Revolució Francesa. I Montesquieu era partidari d'un racionalisme en el qual la raó permet a l'home ser conscient de la realitat, així l'home és capaç de fer-se a ell mateix i d'esser lliure; però Montesquieu al principi i pel seu estatus social de noble concep la llibertat com a negativitat de les convencions establertes, sense oposar-se gaire als valors de productivitat, en tot cas proposa una llibertat en contra de la violència i assegurada per la llei. Les seves idees queden desenvolupades a *De l'esprit des lois*, propugna una societat on la llei coarti l'autoritat – per evitar violència i/o abús – i planteja l'equilibri mitjançant la divisió de poder en judicial, legislatiu i executiu.

[6] A: GROUT, Donald J. i PALISCA, Claude V., *Historia de la música occidental, 2*, (edición revisada i ampliada) (Títol original: *A History of Western Music*- Fourth edition), Madrid, Alianza Música, 1995, pàg. 669.

Per tant, no podem desatendre els punts de vista sociològic, històric, ni l'estrictament filosòfic o musical que estaran lligats intrínsecament en tota expressió artística i de pensament. Per l'evident amplitud del tema i la impossibilitat de tractar a fons l'estat de la qüestió només fem un apunt de la polèmica sobre la relació entre música i pintura – i literatura, poesia... Seguim el criteri de citar estudis i reflexions d'alguns autors – Jean-Yves Bosseur[7], Victoria Llort Llopart[8], Magda Polo Pujadas[9], François Sabatier[10], Étienne Souriau[11], Eugenio Trias[12] – que s'han aturat a observar les correspondències entre les arts perquè ens interessen aquests punts de vista per establir relacions entre música i pintura.

Tampoc podem oblidar que la música ha estat amb l'ésser humà des del començament, en totes les cultures i en totes les èpoques. Aquesta rellevant importància de la música en l'experiència humana i social té la seva ressonància en la iconografia pictòrica i gràfica i és extensíssima la producció artística sobre aquest particular. Per això, ens cal establir uns primers límits sobre el llindar del Romanticisme musical perquè ens referirem bàsicament als compositors romàntics i postromàntics – època musical que seleccionarem i estudiarem de la "Història de la Música" en la pintura contemporània de Carandell –, i perquè ens interessa la representació iconogràfica musical des d'aquell moment fins avui. Des del segle XIX es multipliquen les representacions d'escenes on veiem instruments musicals, imatges de reunions socials i intel·lectuals en què apareixen el tema musical, la incorporació d'instruments musicals en composicions pictòriques, retrats de compositors i músics, escenografia per a òperes, pintures que representen passatges concrets d'òperes, escenes de lliçons de música...

[7] Vegeu: BOSSEUR, Jean-Yves, *Musique et arts plastiques. Interactions au XX^e siècle*, col. Musique Ouverte, Paris, Minerve, 2006 (1a edició 1998).
[8] Vegeu: LLORT LLOPART, Victoria, *Ensayos de estética comparada: El diálogo entre las artes. Reflexiones alrededor de música, literatura y pintura*, Barcelona, Editorial Tizona, Tizona Ensayo, 1, 2005.
[9] Vegeu: POLO PUJADAS, Magda, *Un 3/4 de filosofia de la música romàntica: la polèmica filosoficomusical del romanticisme alemany entre la música pura i la música programàtica*. Tesi Doctoral Universitat de Barcelona.
[10] Vegeu: SABATIER François, *Miroirs de la Musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts XIX^e – XX^e siècles*, tome II, France, Libraire Arthème Fayard, 1995.
[11] Vegeu: SOURIAU, Étienne, *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económico, 1965. (1a.edició 1965) (Títol original: *La correspondance des arts. Élements d'esthétique comparée*, Flammarion, Paris, 1947.
[12] Vegeu: TRÍAS, Eugenio, *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2007.

Per tant, cal establir uns nous criteris de limitació per realitzar una selecció rigorosa i coherent. Ens basem en grups de temàtica amb la intenció de determinar els motius musicals iconogràfics: composició amb instrument; escena musical – d'ambient musical, lliçons de música i tema musical en general –; escena d'obra musical – obra contemporània de Zóbel que representa una simfonia, per exemple–; escena d'òpera – representació d'escena operística i/o escenografia per a òpera – i retrat de compositors – a partir dels romàntics. Volem obtenir una mostra variada i alhora generalitzada, però l'extensió ens exigeix limitar-nos, per la qual cosa fem la tria procurant incloure diversos estils i tendències; també autors rellevants i d'altres menys coneguts, però que igualment ens han interessat, per tal d'establir models i punts de contacte amb l'obra de Carandell.

I estudiem com a paradigma contemporani l'obra de l'artista Joan Carandell – Carandell. L'extens volum d'obra ens obliga a una nova decisió de síntesi i d'elecció coherent amb criteris que evidenciïn la presentació de la proposta pictòrica i plàstica de l'artista Carandell que en el traç de línia i els colors aconsegueix en la seva iconografia la presència de la música i, així, la correspondència entre les arts.

2. Agraïments

En primer lloc, he de mencionar que els esdeveniments m'han retornat als orígens, a la Universitat de Barcelona. I voldria agrair al Dr. José Enrique Monterde Lozoya, a la Dra. Lourdes Cirlot Valenzuela, al Dr. Xosé Aviñoa, a la Dra. Anna Ma. Guasch i a la Dra. Rosa Maria Subirana la seva atenció, confiança i assessorament sobre la direcció de la tesi concedint-me, així, l'opció de continuar aquest treball d'investigació. I un agraïment al Dr. Lluís Caballol per la seva amabilitat i el seu suport.

Un especial agraïment per al Dr. Jaume Carbonell Guberna, director d'aquesta tesi, el seu suport en moments de desànim, la seva amabilitat i disponibilitat així com els seus suggeriments han estat una ajuda decisiva i essencial, imprescindible pel bon assoliment del meu objectiu.

Voldria agrair també la valuosa col·laboració de l'artista Carandell en facilitar-me el coneixement de la seva trajectòria artística. Privilegiat i remarcable ha estat l'accés a l'estudi de l'artista, a la seva biblioteca-arxiu i a les obres del mateix artista Carandell per investigar, estudiar i comprendre la seva obra.

En l'àmbit més personal, agraeixo als meus pares, Carmen i Ramon, el seu continuat suport moral i encoratjament. I agraeixo, també, l'ajuda rebuda per part de la meva filla Olga Fortuny Montalbo que, tot i les seves activitats, en diverses ocasions m'ha resolt entrebancs informàtics.

Recordant les primeres passes d'aquest llarg camí, haig d'agrair a l'amiga M. Remei Mitjavila la seva ajuda. I agrair, també, a l'escultor i pintor, Sr. Ramon M. Carrera, director i professor de l'Escola de Belles Arts de Girona els anys 60-70, la seva amabilitat i les seves opinions en l'entrevista de l'inicial treball per al DEA de Doctorat.

Voldria agrair la gentilesa del Sr. Sales, gerent del Cercle del Liceu de Barcelona, per ensenyar-me els quatre grans vitralls de Josep Pey, Oleguer Junyent i el vitraller Bordalba sobre la tetralogia de *L'Anell del Nibelung* de Wagner; i també el Saló

Rotonda amb les pintures de Ramon Casas. També he d'agrair la seva atenció a la Sra. Imma Cuscó de l'Espai de Documentació i Recerca del Museu de la Música–L'Auditori de Barcelona. I agraeixo, a la Sra. Regine Baumestier, de la Biblioteca-Arxiu Göerres (Göerres-Bibliothek) de Madrid la seva cortesia en facilitar-me llibres d'interès per a aquest treball.

Un agraïment per a Jaume Doncos de la Casa Beethoven de Barcelona que m'ha proporcionat llibres en francès difícils d'aconseguir.

Un agraïment també per a Carles Massallé per la seva ajuda informàtica en la confecció de la base de dades per a les fitxes de les obres.

Agraeixo a Teresa Cuadrado, filòloga de català, la seva revisió del text.

Agraïments al personal de Secretaria de la Universitat de Barcelona i del Departament d'Art que en tot moment m'han informat amablement sobre tràmits administratius. I, en concret, la gentilesa de: Anna Pardo, Maria Bagur i Pere Pagès.

Cal agrair, també, al personal de les biblioteques i arxius consultats la seva col·laboració en facilitar bibliografia i documentació.

Agraïments, en definitiva, a totes les persones que m'han acompanyat en aquest viatge tan interessant del món interdisciplinari de les arts i de la iconografia pictòrica de la representació musical.

Per altra part, cal esmentar que les reproduccions de l'obra i dels escrits de l'artista Carandell – alguns inèdits – s'han inclòs en aquest treball amb el consentiment i permís del mateix artista Carandell.

I les reproduccions d'imatges de l'apèndix I s'han extret de llibres, catàlegs i, també, d'Internet – segons es cita en cada cas –; excepte, les del Cercle del Liceu i les del Museu de la Música que s'han facilitat gentilment per a aquesta investigació.

3. Objecte de la tesi: Representació pictòrica de la música en l'obra de Joan Carandell

L'objectiu del nostre estudi pretén l'anàlisi de la representació de la música a la pintura de Carandell; l'observació d'elements musicals en la iconografia, les formes i la seva evolució. Estudiem, com a paradigma contemporani, Carandell i la seva obra perquè volem establir correspondències entre el món interdisciplinari de les arts i la iconografia pictòrica de la representació musical.

Cal remarcar que no es pretén fer un catàleg exhaustiu de la representació pictòrica de l'obra de Carandell ni tampoc de la història de la música. Es pretén fer un estudi de la representació de la música que fa Carandell i es seleccionen altres autors per establir vincles pictòrics i per reflexionar sobre la iconografia musical en l'art contemporani.

A l'**Apèndix I**, considerem la selecció iconogràfica recopilada de la representació de la música d'autors diversos agrupats en:

- Composicions amb instruments – instruments sols o composicions en què hi ha algun instrument.
- Escenes d'obra musical – composicions pictòriques que representen una peça musical concreta, una simfonia, per exemple.
- Escenes d'òpera – escenificació d'una seqüència o d'un moment determinat d'una òpera, decorats utilitzats per a l'òpera.
- Escenes musicals – escenes i reunions d'ambient musical, orquestres, ballarines, cantants, balls, festes populars, lliçons de música, intèrprets que toquen un instrument; escenes metafòriques/simbolistes de la música – escenes al·legòriques i simbòliques sobre la música.
- Retrats – retrats dels compositors.

Com esmentem a l'**Apèndix I**, s'ha seleccionat aquesta exhaustiva relació d'obres a mode d'informació complementaria per deixar palesa les línies principals de la iconografia musical des del Romanticisme fins a la pintura contemporània.

Volem demostrar que Carandell amb la "Història de la Música" s'aparta dels convencionalismes i que amb personalitat pròpia proposa una innovadora transformació i materialització de la música en expressió d'obra pictòrica.

Tindrem en compte les constants iconogràfiques i les variades línies estètiques que des del Romanticisme a la pintura contemporània, diferents artistes, en les seves obres, han representat aspectes musicals.

Étienne Souriau, que defineix "estètica comparada" a la disciplina que es basa en la confrontació de les obres d'art entre si i també segons la manera de manifestar-se les diferents arts, escriu[13]:

Llamaremos aquí estética comparada a esta disciplina que se basa en la confrontación de las obras de arte entre sí, así como en el proceder e las distintas artes (como la pintura, el dibujo, la escultura, la arquitectura, la poesía, la danza, la música, etc.)

La nostra pretensió és investigar i analitzar en el recull que presentem una part d'aquesta "estètica comparada", de la relació entre música i pintura – també, dibuix –, la seva representació en funció d'una correspondència entre les arts. El tema es podria ampliar, per analogia, al punt de vista merament estètic, al gust, estils, èpoques històriques, tendències socials..., qüestions amb què ens estendríem massa. En qualsevol cas, pensem que entre les arts existeix quelcom d'interdisciplinarietat. És possible un diàleg, una correspondència, tot i que cada una d'elles s'expressi amb les seves particularitats i tècniques; així com cada artista, segons els seus coneixements i experiència. Com diu Souriau[14]:

[13] Vegeu: SOURIAU, Étienne (1965), op., cit., pàg.14-15.
[14] A: SOURIAU, Étienne (1965), op., cit., pàg. 31-32.

... El músico ha pensado musicalmente, el pintor plásticamente. Y en los principios peculiares al arte específico de cada uno, y en la experiencia activa y concreta, es en donde, en su labor propia, hallan los imperativos, o las selecciones de esta labor, y es donde se encuentran secretamente implicadas las razones de esa analogía.

Y son precisamente estos principios, y esta experiencia, los que podemos obtener merced a la confrontación de unas obras con otras. Darnos cuenta de su significado, es, por lo tanto, comulgar con el artista, quien siente lo que son tales principios, lo que es tal experiencia, en la misma operación de su arte. Ello supone el darse cabal cuenta, por distintas vías, de los motivos de los actos del artista...

Investiguem i estudiem com a paradigma contemporani la "Història de la Música" de Carandell perquè, en la pintura de Carandell, el seu imaginari pictòric i gràfic ens transporta més enllà del llenguatge purament pictòric; la línia i el color enllacen directament amb el significat de l'imaginari musical i aquest és el repte proposat. La dimensió musical en l'obra de Carandell queda patent tant en l'aspecte temàtic de representació d'escenes musicades, d'obres musicals, d'instruments, retrats de compositors... com en l'aspecte significatiu més enllà dels límits físics, en tot allò que suggereix. Perquè cada composició ens aproxima a la realitat humana i el seu univers. Carandell i el seu propi univers d'artista revela en les seves obres veritats, realitats del món vistes per ell. Per citar, ara, un exemple, veurem que en el "*Triomf de la música sobre la matèria*" escenifica el que ell anomena "realitat inventada" per explicar el sentit superior de la música – de la vibració – i en definitiva de l'art com a conjunt preeminent i per tant que en l'expressió i sensibilitat artística residirà tot el misteri d'allò intangible que els compositors – en la música – i l'artista – en aquest cas Carandell – traslladen mitjançant notes, línies i colors al món tangible per materialitzar les idees i la imaginació etèria.

3. 1 Hipòtesi de treball

És obvi que al llarg de la història s'ha expressat i representat la riquesa del món de l'imaginari artístic mitjançant diverses manifestacions artístiques. Aquell món sensitiu on resideixen les passions i els sentiments humans més profunds – l'amor, l'odi, la bogeria, la heroïcitat de l'ésser humà, la tristesa, l'alegria, i tot allò íntim i personal – s'ha manifestat moltes vegades simbòlicament en totes les arts – especialment en música, pintura, literatura (poesia).

A partir de les peculiars idees innovadores del Romanticisme es planteja una certa correspondència entre les modalitats artístiques i connexions entre les arts. La transformació de les idees filosòfiques i socials pròpies dels segles XVII i XVIII, i el canvi polític que va comportar la Revolució Francesa originen el nou període històric: el Romanticisme. Pel nostre estudi, ens interessa l'aspecte de la naixença del Romanticisme vers l'any 1800, el qual va impregnar tots els aspectes de la vida, l'art, la filosofia i la política; que es va manifestar amb un seguit d'esdeveniments primer a Anglaterra, Alemanya i França i que es va expandir en més o menys força per totes les nacions europees. Pel que fa a les arts, es manifesta primer en la poesia, després en la pintura i posteriorment en la música que és on s'evidencia la seva expressió més intensa. Amb l'època romàntica, sens dubte, comença un nou episodi de la història del pensament.

Per altra part, ens interessa la música de Ludwing van Beethoven perquè, com diu Salazar[15], les seves conseqüències es van prolongar durant tot el segle i es van expandir de manera peculiar per tots els països. Salazar també apunta que els fets fonamentals en l'etapa preromàntica anglesa i alemanya eren desconeguts pel països llatins, que a Espanya, per exemple, van influenciar més el Romanticisme francès una vegada consolidat[16].

[15] Vegeu : SALAZAR, Adolfo, *La música en la sociedad europea*. III. El siglo XIX (2), Madrid, Alianza Música, 1985 (1ª. Edición México, 1944), pàg. 20.
[16] SALAZAR, Adolfo (1985), op., cit., p. 20. Salazar, referent als preromàntics recomana consultar: "Pierre BERGER, *Les poètes preromantiques anglais*, París 193… (introducción, traducciones y notas). 'Edward Young, Thomas Gray, Ossian, Robert Burns, William Blake'."

Ludwing van Beethoven va viure un moment favorable de la història en el qual s'ajuntaven noves i potents forces dins la societat que varen afectar i varen impregnar la seva obra. Beethoven va viure la gran commoció concebuda en el segle XVIII que va culminar en la Revolució Francesa. Històricament, veiem que l'obra de Beethoven, per les circumstàncies externes i la força del seu propi geni, s'eleva per sobre dels convencionalismes del període clàssic i transforma aquesta herència convertint-la en punt de partida de molts elements que conformaran el període romàntic[17].

Per la nostra hipòtesi de treball partirem d'aquest preromanticisme musical, de la música de Beethoven, de la imatge merament formal al retrat psicològic que s'ha representat d'ell i dels posteriors compositors en les representacions pictòriques, de la representació d'escenes i d'instruments musicals, de la iconografia operística i d'obres musicals plasmades en les teles dels pintors. I el recull d'aquesta informació constituirà l'Apèndix I que serà un interessant material complementari i que servirà de referent per a la nostra investigació.

Però el punt de partida bàsic és la investigació, l'estudi i la comprensió de l'obra de Carandell i la seva manera de representar la música en la "Història de la Música". Perquè creiem que l'estudi de l'obra de Carandell pot aportar elements interessants per a l'evolució de la representació pictòrica de la música. Proposarem preferentment una selecció d'obres de representació del període del Romanticisme musical.

Per tant, partim de la hipòtesi que proposa la idea de possibles vincles entre la música i la pintura.

També, que la proposta de Carandell és innovadora i original per la seva manera d'integrar el motiu musical en l'obra pictòrica, i, per la seva iconografia que evidencia la simbiosi entre la línia i el color, i, també entre la figura i l'abstracció.

[17] GROUT, Donald J. i PALISCA, Claude V. (1995)*, 2*, op., cit., pàg. 633-634.

Que Carandell s'endinsa en el món interior del contingut musical i el representa segons la seva personal mirada de sensibilitat pictòrica amb connotacions íntimes i, alhora, universals.

Que la representació pictòrica de la música en l'obra de Carandell té un sentit d'unitat pictòrica vers la vibració musical i, alhora, és una simbiosi del diàleg musical traslladat a dimensions de línia i color.

Que el suggeriment de Carandell de *real però inventat* condueix a l'aspecte surrealista i metafísic que queda obert a la reflexió filosòfica del món interior de l'espectador – perquè la *realitat visible* conté la *realitat invisible* i motiva la imaginació de l'espectador.

I que el complement de la nostra hipòtesi el constitueix els punts de referència i la relació amb les diverses línies i tendències que al llarg de la història de l'art s'ha tractat la iconografia musical i s'han representat temes relacionats amb la música de manera puntual per artistes diversos. També, l'estètica formal de les representacions ha evolucionat segons els corrents, els gustos, els condicionaments socials de cada època; i, naturalment, l'estil de cada artista.

Que per la selecció presentada s' evidencia una evolució produïda bàsicament segons context social, corrents artístics, estils i especialment en dependència de la creativitat, imaginació, expressió i tècnica de cada artista.

I que tal com es veu a l'Apèndix I del recull d'obra de la història de la pintura que ha tractat obres d'aquestes característiques es desprèn la reciprocitat que ens interessa entre la música i la pintura.

En aquest Apèndix I, pretenem exposar una selecció d'obres d' expressió iconogràfica ben diferent; però, com s'ha dit en l'objecte de la tesi, sense cap ànim de realitzar un catàleg exhaustiu de la representació pictòrica de la música, ni com tampoc es vol fer, en cap cas, un catàleg de totes les obres de Carandell. El que es pretén és fer

un estudi de l'expressió pictòrica de la música de Carandell en una selecció d'obres de la seva "Història de la Música" i volem establir els vincles corresponents a la història de la pintura.

Aquest **Apèndix I** ens serveix per establir relacions i models, que utilitzarem a l'hora d'analitzar l'obra de Carandell. Reflexionem sobre la manera de representar la música en la història de l'art i concretament en la història de la pintura per arribar a concloure una sèrie de punts:

Primer. En l'**Apèndix I** presentem un recull a fi i efecte d'estudiar les constants de la representació pictòrica sobre el tema musical des del Romanticisme fins als nostres dies, i observar l'evolució segons distintes línies iconogràfiques, tendències estètiques i tècniques pictòriques. Això ens ha servit per analitzar els motius musicals i la preferència de la temàtica musical que ha estat variada i extensa; però, en tot cas, no hem trobat cap autor que hagi pintat la "Història de la Música" com a tal – ni amb extensió per abraçar tots els períodes musicals – aquest repte només l'observem en l'artista Carandell, objecte primordial d'aquest treball d'investigació.

La diversitat, variació i grans dimensions de l'extensa producció pictòrica sobre la temàtica que ens ocupa i també l'extensió que suposa el llarg període des del Romanticisme fins a l'actualitat ens obliga a fer una selecció perquè ens allargaríem massa i, alhora, seria una desviació de l'objectiu del nostre estudi. Hem trobat informació i documentació que s'ha seleccionat amb cura a fi i efecte de mostrar una evolució sintetitzada de com s'ha representat iconogràficament la música; és a dir, els músics, els instruments, les escenes musicades i la representació d'obres musicals[18].

Tot això s'ha realitzat amb la pretensió de proposar en el següent capítol la importància i el significat iconològic de l'obra contemporània de Carandell i en particular de la seva "Història de la Música". La sintaxi semàntica visual de Carandell constitueix un codi molt personal, poètic i sensible, quasi sempre metafísic, lligat a la

[18] Vegeu: Apèndix I.

pròpia naturalesa subtil de la música; però obert a l'imaginari i a l'experiència de qui mira per convidar-lo a la reflexió de la seva pròpia realitat.

Ens fixem en els retrats dels compositors i el punt de partida són els de Beethoven perquè, com veurem, Carandell dedica una extensa producció pictòrica a la personalitat de Beethoven i a la seva música. I, des d'aquest començament, al voltant dels indrets del romanticisme musical, arribarem als contemporanis.

En efecte, les imatges dels rostres equivalen a un document que identifica el personatge; però sense oblidar la subjectivitat de l'artista o la tendència del moment.

Així, de Beethoven, per exemple, contrasta la idealització de Neugass i l'heroïcitat expressada per J. W. Mälher[19] amb la imatge innovadora i plena de personalitat del dibuix (1818) d'August von Kloeber – amb cabell llarg i salvatge, amb mirada enèrgica i profunda – que influirà en les posteriors versions iconogràfiques de Beethoven – com les d'August von Kloeber, Lucien Lévy-Dhurmer i Carandell.

Algunes vegades, com hem vist en els corrents derivats del classicisme, per exemple els retrats de Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867), es tracta exclusivament de dibuix acadèmic, fred, en cert aspecte ens deixa indiferents, tècnicament correcte però que no comunica cap expressió intensa, personal o psicològica, cosa que sí observem en el cas, per citar algun exemple, d'Eugène Delacroix (1798-1863) i Ilya Repin (1844-1930) que en els seus retrats descriuen la profunditat emocional del personatge. Així, ens atrauen els retrats que Delacroix fa a Paganini (ca 1832), a Chopin (1838) i a George Sand (1838) per la seva profunditat en evidenciar les emocions i l'estat d'ànim en els rostres del representats. Per contra, tenim un Ingres, dibuix de Paganini de 1819, totalment academicista i convencional.

[19] Cal recordar que el *Retrat de Beethoven* de J. W. Mälher és de 1804-1805 i que el període de 1802-1812 correspon a les obres enèrgiques i d'estil "heroic" de Beethoven com la *Simfonia Heroica*, la sonata *Appassionata* i *Fidelio* i el pintor va voler referir aquesta heroïcitat.

Un retrat de Chopin[20] que també hem escollit és el de Teofil Kwiatkowski (1809-1891) – anteriorment atribuït a Rubio – de la Col·lecció Alfred Cortot. D'aquesta obra, Cortot destaca l'interès psicològic que demostra el pintor en voler comunicar mitjançant la mirada allò més inquietant i espiritual de Chopin.

Aquesta característica temperamental ens interessa perquè la veurem en els retrats dels músics des de Monteverdi als contemporanis de la "Galeria d'Autors" de Carandell i, també, en els retrats dels compositors dels quals pinta o dibuixa les obres musicals .

Igualment, seleccionem tres obres de Chopin component pel seu contrast entre el Chopin jove, dibuix a llapis de 1926, tradicional i segons les normes establertes, i, les obres de Price o d'autor desconegut en què apareixen elements iconogràfics que suggereixen l'estat de tristesa i el món d'inspiració que eren patents en la vida de Chopin. També, a *Richard Wagner at home in the villa Wahnfried* (ca.1910), d'artista desconegut, veiem suggeriments iconogràfics de la imaginació musical.

Per tant, aquests components iconogràfics obren camins nous per a la interpretació de les imatges, expandeixen les possibilitats de comprensió de l'obra pictòrica i alhora informen sobre la creació musical del compositor, no es limiten a mostrar el compositor sinó que recreen mitjançant icones i ombres el seu imaginari d'univers musical.

Els retrats de Berlioz són realistes i mostren el seu semblant seriós i culte.

A Franz Liszt, tant Ingres, Lehmann o Barabás el representen amb rostre estàtic, amb posat fred i allunyat de tota expressió.

[20] Vegeu: Apèndix I i CORTOT, Alfred. *Aspectos de Chopin*, Alianza Música, Madrid, Alianza Editorial, 1986, pàg.13.

Incloem, per exemple, l'aquarel·la de Rieder que respira l'energia i l'entusiasme del jove Schubert en oposició del dibuix a llapis de Ludwig Moritz von Schwind que mostra un Schubert, tot i ser jove, envellit, angoixat i cansat.

També ens interessen les pintures de Repin perquè tracta els personatges amb transparent psicologia, la mirada o el gest comunica alguna cosa interior, els seus retrats expressen la personalitat del músic. Dels retrats de Mussorgsky – deprimit i amb aspecte cansat –, d' Antón Rubinstein – dirigint – o de Mikhail Glinka – composant – el que resulta més interessant és la seva naturalitat expressiva.

Per tant, alguns compositors posen per al retrat com si es tractés d'una fotografia, sabem que són músics perquè els coneixem però no hi ha cap motiu iconològic que els identifiqui com a tals. No obstant això, en el retrat d'aparença psicològica s'estableix una evolució perquè vol expressar la individualitat i el caràcter del músic.

Però, amb la incorporació iconològica de l'instrument canvia la perspectiva d'interpretació del retrat; el músic toca el piano, el violoncel, la guitarra, etc., dirigeix l'orquestra amb la batuta o compon la seva música.

Això ho veiem, per exemple, en el dibuix de *Rachmaninov at the piano* (1916), de Leonid Osipovic Pasternak o en el *Retrat de Sergey Prokofiev* (1941) d'Igor Grabar –ambdós component al piano –; també en l'oli de *Guilhermina Suggia* (1920-1923) d'Augustus John – que toca el violoncel –; i en el retrat d'*Andrés Segovia* d' Arbit Blatas – amb la guitarra. La intensitat del color expressionista d' Oskar Kokoschka també deixa palesa la iconografia musical del violoncel en els retrats que fa de *Pau Casals* (1954) i d'*Arnold Shönberg* (1924). I hem seleccionat el retrat *Portrait of Frank Military, Past President of Warner Chappell Music, NYC* (2002) de Babailov Igor perquè l'hiperrealisme cromàtic de la figura retratada contrasta amb la icona musical que en aquest cas no es tracta d'un instrument sinó que és el cantant Frank Sinatra situat en segon pla i en blanc i negre.

I, per tant, quan s'incorporen aquestes imatges iconogràfiques d'assumpte musical s'evidencia la funció del personatge, la imatge de l'instrument musical participa del protagonisme del tema, ressalta la importància de la música i la representa com a part integrant i indissoluble del músic, del mateix artista. I, és aquesta evidència i la fisonomia psicològica del retrat el que ens interessa per observar i constatar la relació entre la música i la manifestació pictòrica perquè en el discurs pictòric i plàstic de Carandell verificarem, també, aquestes interrelacions.

Segon. El següent apartat és el de les escenes amb ambient musical. Proposem diverses escenes de Ludwig Moritz von Schwind – amic de Schubert – que era assidu a les Schubertiades i les va representar en dibuixos i olis.

En conclusió, per a les representacions musicals a la pintura que corresponen a aquest període destaquem les imatges que refereixen les entranyables Schubertiades, i les reunions celebrades a les residències de personatges destacables del moment on les trobades intel·lectuals, culturals i socials protagonitzaven les vetllades.

Cal ressaltar Ludwig Moritz von Schwind (1804-1871) per ésser un autor de nombroses escenes musicades, sobretot Schubertiades, i perquè incorpora iconografia musical, innovadora en el moment, com és la imatge del cantant. A les Schubertiades, la presència del cantant *Johann Michael Vogl*[21], com veurem, simbolitza un nou protagonisme musical i significa una innovadora incorporació a la iconografia plàstica dels encontres socials.

A partir d'aquests anys notem una proliferació d'escenes de reunions socials i intel·lectuals que es converteixen en testimoni de la realitat i de la vida social del moment.

[21] Vegeu el dibuix de Ludwig Moritz von Schwind, *Schubert al piano amb el cantant Johann Michael Vogl* – que és un estudi per a una Schubertiada a Ritter von Spaun – i l'esbós a l'oli de 1868, del mateix autor, *Schubertiada a Ritter von Spaun*. A: Apèndix I d'aquesta tesi.

També trobem acostaments artístics i intel·lectuals com per exemple, per citar-ne algun, el cas de Franz Liszt al piano compartint la música amb coneguts artistes i escriptors, el mateix Franz Liszt a concerts selectes i privats, i concerts de Chopin amb una audiència refinada, i imatges de Wagner al piano amb Lluís II de Baviera o acompanyat de Liszt i Cosima.

Però, també hi ha un altre grup de concerts luxosos i privats que són testimoni de la vida de l'alta societat.

Cal destacar l'aspecte estàtic dels personatges que conformen l'escena musical a les Schubertiades de Ludwig Moritz von Schwind. Encara que algunes figures es presenten disteses i altres atentes a la música, en general, estan disposades de manera convencional. Per contra, l'obra *Liszt al piano, fantasies* de Josef Franz Danhauser, per exemple, mostra una atmosfera més informal, les figures presenten una expressió més realista i psicològica dels personatges, la qual cosa també s'observa a l'obra *Musical evening, Johann Strauss* de Franz von Bayros que descriu la imatge refinada de la societat i situa els personatges a la composició escenogràfica de manera més lliure. Aquest aspecte menys convencional en el tractament de l'escena també el veiem en el dibuix d' Adolf Brennglass que representa un públic càlid i embogit per la música de Liszt. I també hi ha diferències pel que fa al realisme psicològic dels personatges a *Silenci!* de Tissot – el gest d'aquests personatges és diferent: uns escolten, altres es distreuen i altres conversen.

Per tant, sobre l'aspecte de tractament escenogràfic de la representació musical cal remarcar una evolució de la imatge convencional cap a una imatge més psicològica o realista.

D'estètica realista també trobem exemples com els de Gustave Courbet (1819-1877). De Courbet, triem dos guitarristes, un d'ells és *Guitarrero* (1844) on la figura està situada en un paratge natural que recorda les pintures romàntiques i, l'altre, per contra, amb aire més naturalista és *Young woman with guitar* (1847) que presenta una

dona asseguda en una cadira i tocant la guitarra en una estància interior. I l'oli del 1847 *El violoncel·lista, Autoretrat*.

Una altra novetat és la proliferació de representacions de figures que no corresponen necessàriament a músics, poden ser persones destacades del món social o algú conegut del cercle social burgès, autoretrats del mateix artista i models que han posat per a l'ocasió; però, sempre són solistes d'un instrument musical.

Podem citar l'oli *Circle of young woman playing guitar* de Sir John Everett Millais que per la informació iconogràfica que ens dóna l'exuberant vestimenta i el delicat mobiliari de l'escena ens fa pensar que es tracta d'una bella dama que ha posat amb la guitarra per a la realització de la pintura. O com en el cas dels olis de Giovanni Boldini que en *La pianista* la lectura dels elements iconogràfics remet a una intèrpret benestant i que, per contra, en l'obra *Signora al pianoforte* suggereix una dona de l'ambient bohemi.

I, per altra part, cal advertir la incorporació de la ballarina que també significa una novetat. Això ho veiem tant en el retrat – com és el cas d' *Anna Paulova* (1911) de John Lavery (1856-1941), l'apunt sanguina d'*Isidora Duncan* de Josep Clarà (1878-1958), o el dibuix ràpid *Isidora Duncan* de Abraham Walkowitz (1878-1965) – com en les escenes musicals – com *The dancer the Marietta di Rigardo* (1904) de Max Slevogt (1868-1932) i *La sala de dansa* de Richard Judson Zolan (1931-2001).

La imatge de la ballarina tindrà la seva màxima representació en els impressionistes i especialment en Edgar Degas (1834-1917) i des d'una altra perspectiva, la de la "Belle Èpoque", amb Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901).

Cal mencionar que les descripcions plàstiques d'Henri de Toulouse-Lautrec de la "Belle Époque" – en especial de *French-Cancan* – inspiraran a Carandell per realitzar els ambients de "realitat inventada" de *Moulin Rouge*. *París*. (2006) de la sèrie: "Triomf de la Música sobre la Matèria", l'estudi per a la *Suite Carmen de Georges Bizet* (2011) i *Estudio para la obra de Isaac Albéniz "Suite Iberia"* (2011) de la col·lecció: "Història de la Música".

Les obres de Degas deixen testimoni de l'instant amb l'anhel de sintetitzar el moviment i l'espai en la pintura. Les ballarines, les classes de dansa, els ballets a l'escenari, les cantants del café-concert, i l'orquestra de l'Òpera tenen caràcter d'instantània fotogràfica. Hem seleccionat una mostra a l'Apendix I amb el criteri de varietat, des de l'aspecte d'expressió psicològica dels personatges i de l'ambient social del moment.

Hem inclòs les ballarines de l'americà James Abbot McNeill Whistler (1834-1903) perquè va viure pels mateixos anys que Degas. Però les ballarines de James Abbot McNeill Whistler són seductores i exòtiques com és el cas de *A dansing woman in a pink robe, seen from the back* (1888-1890) i *Dansing girl* (1885-1890).I una novetat d'aquest pintor és atribuir al color la terminologia musical per donar títol a les seves obres com ho veiem a *Variations in flesh colour and green: the balcony* (1865), *The white symphony: Three girls* (ca.1868), *Symphony in blue and pink* (1868).

Vistes aquestes escenes musicals és necessari mencionar nous canvis. Per una part, Adolphe Monticelli quan pinta *Le trompettiste* suggereix moviment a la figura que toca la trompeta i amb la qual cosa estableix un diàleg cromàtic i actiu entre els dos elements compositius – els músics que tocaven instruments s'acostumaven a presentar de manera estàtica i academicista, a excepció del *Retrat de Niccolo Paganini* de Delacroix.

També cal dir que les obres seleccionades de Manet són retrats de les seves vivències extretes del seu món contemporani i plasmades amb naturalitat i correcció tècnica.

Per altra part, l'obra *Assaig de l'Orquestra de Pas de Loup en el Circ d'Hiver* de John Singer Sargent introdueix aspectes cromàtics i compositius innovadors que relacionen el món del circ amb l'orquestra.

I, com hem dit, un altre canvi d'aspecte compositiu de l'escena pictòrica musical el veiem en els moments "d'instantània" captats per Degas de les ballarines, cantants de

cafè-concert i músics de l'orquestra a l'Òpera de París. I, per contra, les ballarines de J. A. McNeill Whistler, contemporani de Degas, s'inscriuen en un ambient exòtic i orientalitzat; alhora, McNeill Whistler titula les seves obres – *Variations in flesh colour and green: the balcony*; *The white symphony: Three girls*; *Symphony in blue and pink* – utilitzant terminologia musical que relaciona amb el color. Per tant, l'aspecte escenogràfic de la iconografia i el color s'evidencia amb la dimensió musical.

També hem triat tres obres del pintor Richard Judson Zolan, artista americà del segle XX que amb influències de Monet entrellaça l'actualitat amb la tècnica impressionista de la representació de subjecte musical.

Les obres d' Auguste Renoir ràpides i espontànies retraten ambients festius, de balls socials. En aquestes pintures notem un canvi iconogràfic que queda palès en el retrat central de la parella de ball en qui recau la mirada de l'esdeveniment social i la descripció del seu estatus social. Podem recordar, per exemple, el cas de *Ball a la ciutat* i *Ball a Bougival*.

Renoir, paral·lelament amb Touluse-Lautrec, però des d'un altre punt de vista, evoca l'alegria de viure i la voluptuositat de la burgesia. El principal desafiament de Renoir es concretava en la tècnica com a estil, en perfeccionar la tècnica artesana – que coneixia molt bé per la seva formació artesana i pintor de porcellanes – com a tècnica ideal que la producció industrial desacreditava. Pintura sense implicacions eticoreligioses – com Ruskin i Morris a Anglaterra – i sense influències dels simbolistes. Per Renoir només compta el "fet" pictòric. Segons Argan, la pintura de Renoir és "una poètica" en el mateix sentit que "la poètica" de Mallarmé – "la seva poesia és l'actuació o l'explicitació"[22].

Georges Seurat des de la influència impressionista i de les teories científiques sobre el color desenvolupa la seva tècnica puntillista amb una particular dimensió de misteriosa musicalitat[23] a *La parada* (1887-1888) i *Al "Concert Européen"*.

[22] ARGAN, Giulio Carlo (1976), v. 1, op. ,cit., pàg. 124-128.
[23] A l'Apèndix I citem les paraules d'Alicia Suarez i Mercè Vidal. Vegeu: SUÁREZ, Alicia i VIDAL, Mercè, *Història Universal de l'Art. El Segle XX*, Vol. IX, (Director: José Milicua) Barcelona, Editorial Planeta, 1988, pàg. 38-40.

Els olis de Ramon Casas Carbó del Saló "Rotonda" del Cercle del Liceo retraten la realitat social del moment i la consideració dels elements musicals són circumstancials; per contra, Jean Louis Forain a *Musiciens* recrea una escena musical al carrer i centra l'atenció en els músics.

Per altra part, hi ha gran quantitat de representacions de "lliçons de música" en estances interiors i sales, obres totes similars i sense particularitats notables pel nostre estudi en el sentit que per a nosaltres el més interessant és observar les innovacions, la diversitat en la iconografia de la representació musical i la imatge pictòrica simbolitzant la pròpia música. Seleccionem algunes "lliçons de música" que ens resulten atractives per la descripció de realisme simbòlic amb to irònic d'una realitat social – com exemple podem citar ara *La lliçó de música* de Federico Andreotti (1847-1930).

En altres casos, l'expressivitat del color ens estimula i ens fa vibrar. Això passa, per exemple, en el cas de Pierre Bounard (1867-1947) – *A la llotja* – i en les obres expressionistes d' Oskar Kokoschka – *El poder de la música* (1920). O quan el contrast cromàtic s'ajunta al realisme expressiu com a les figures de l'impressionista americà William Merritt Chase – *Mrs. Meigsat the piano organ* (1883), *Girl with guitar* (ca. 1886) i *The mandolin player* (1878-1879).

Cal remarcar que hem seleccionat obres del pintor i gravador francès Claude Weisbuch (1927) – *Agitato furioso*, *A l'opera*, *Concerto pour 4 violons*, *Duo de violon et violoncelle*, *Etude III*, *La Grande Parade*, *Maestro*, *Musicien*, *Partition*, *Violon solo*, *Violoncelliste* – perquè la seva estètica vivaç i el traç enèrgic de línia són característiques que es corresponen amb l'estètica també dinàmica i el traç de línia ferm del dibuix de Carandell. Per ambdós artistes el resultat conclou en donar al dibuix un extraordinari moviment.

A les composicions plàstiques d'artistes com Kandinsky, Matisse, Julio Romero de Torres, Clarà, Picasso,Vázquez Díaz, Oppenheimer, Chagall, August John, Dufy, Dalí, Pere Pruna, Zóbel, Weisbuch, Whitaker, Shanks, Richards, i Carandell veiem la

incorporació més lliure de la idea musical, les imatges al·lusives a la música es disposen en escenes imaginatives que obren noves possibilitats de lectura iconogràfica.

Vistes aquestes darreres escenes musicals representades per autors ben diferents i geogràficament distants, fem una nova reflexió i observem altres aspectes novells en la distribució de l'escena pictòrica que cal esmentar: **el protagonisme de la música com a tal i la recerca per representar el moviment**.

Max Oppenheimer (1885–1954), dins de l'avantguarda txeca, amb influències de l'expressionisme psicològic de Kokoschka i també amb components cubistes, representa a *The Klinger Quartet* només els instruments de corda i les partitures musicals amb efecte de moviment. Marc Chagall (1887-1985), que pertany a l'avantguarda posterior a l'impressionisme personalitza en el violinista la força vital dels esdeveniments més importants en la vida de l'home. Augustus John (1878-1961), considerat postimpressionista britànic, a *The travelling musicians* representa el tema exclusivament musical mitjançant els músics ambulants i Raoul Dufy (1877-1953) fa ressaltar els instruments musicals a *Le concert mexicain*, ambdós amb sensació de moviment. Salvador Dalí (1904-1989) amb la seva imaginació surrealista dóna caràcter ingràvid i elàstic als instruments musicals – *Instrument masoquista* i *El farmacèutic alçant amb una precaució extrema la tapa d'un gran piano*. I Pere Pruna (1904-2004), sense ser avantguardista, a *Serenade sur le balcon* concedeix mobilitat a les figures amb la subtilesa de línia i color.

I en els autors que segueixen com Fernando Zóbel i Claude Weisbuch, i també en Carandell, hi veurem aquestes qualitats de representació pictòrica.

Per tant, l'escena iconogràfica musical deixa el caràcter estàtic i academicista per adquirir una dimensió més lliure i suggeridora de moviment que invita a interpretar-la com un acostament a la naturalesa de la música. I el punt culminant i alhora innovador per la seva aproximació directa a la pròpia naturalesa vibratòria de la música el trobarem en la representació pictòrica contemporània de Carandell, motiu del nostre estudi.

Tercer. A les escenes musicals amb components iconogràfics metafòrics i simbolistes la imatge simbòlica i poètica del mite constitueix el medi plàstic per a l'expressió del tema musical. Aquesta particularitat ens interessa perquè a l'obra de Carandell veurem el símbol i el recurs mitològic en algunes de les seves iconografies cromàtiques.

El pintor romàntic Caspar David Friedrich (1774-1840) sublima la naturalesa i entre els aspectes filosòfics i poètics aconsegueix pintures amb cromatisme simbòlic i al·legòric de la música – *Allegory of profane music* i *The musician's dream* (1826-27).

El caràcter simbòlic el retrobarem constantment en les bucòliques imatges prerafaelites que amb mirada a la poesia medieval i el gust per l'Edat Mitjana estan plenes de motius musicals, suggeriments, encant i misteri. Recordem les obres de Sir Edward Burne-Jones (1833-1898) com *Merlin Lured into the pit by the Lady of the Lake* (aquarel·la), *L'últim somni del rei Artur a Avalon* (1881-1898) (oli), *La bogeria de Sir Tristan* (1862) (Aquarel·la i color carrosseria), *El cant d'amor* (1870-1873) (oli sobre tela amb influències cromàtiques de Giorgione i Tiziano). O pensem en l'oli *La reina Genoveva* (1858) del polifacètic William Morris (1834-1896).

Hem seleccionat obres de Dante Gabriel Rossetti perquè a les visions artúriques i medievals hi acompanya instruments musicals de molta originalitat – *Un conte de Nadal* (1867), *Un conte de Nadal* (1857), *King Rene's Honeymoon* (1867), *Ligeia Siren* (1873), *Música al matí*. (1864), *The blue closet* (1856), *The return of Tibullus to Delia* (1868). I com diem a l'Apèndix I, les representacions de Rossetti complementen els

elements simbòlics amb les formes sensuals de les figures, els instruments musicals amb les escenografies intimistes, la poesia medieval amb l'atmosfera de temàtica musical.

Per altra part, l'estètica simbolista d'Henri Fantin-Latour (1836–1904) – considerat independent entre els impressionistes – queda patent en les escenes sobre música. Cal recordar els seus homenatges al·legòrics a Robert Schuman i a Hector Berlioz.

Una curiositat interessant la constitueix *O descanso da modelo* (1882) del brasiler José Ferraz de Almeida Junior (1850-1899). La model quasi nua toca el piano en el taller del pintor durant un descans i, assegut en disposició diagonal a ella, l'artista la mira i l'escolta. La distribució dels elements realistes en la unitat compositiva es converteixen en un diàleg entre música i pintura per la manera de tractar-los, per la inversió dels rols, perquè l'artista s'ha convertit en espectador i la model en pianista.

Del pintor alemany Hans Thoma (1839-1924) ens hem fixat en l'obra *Mandolin* perquè ens fa pensar en els jardins onírics i surrealistes de Paul Delvaux (1897-1994) i també en les obres que veurem de la sèrie "Triomf de la Música sobre la Matèria" (1995) de Carandell. Cada autor és diferent; però hi ha un fil conductor entre els elements reals i els onírics que els emparenta.

Hem vist la senzillesa i naturalitat de les composicions iconogràfiques *La dansa* (1909) i *Música* (1910) d' Henri Matisse.

També hem vist estètica simbolista en les obres de Julio Romero de Torres (1874–1930) on la metàfora i la poesia s'uneixen en les imatges disposades de forma metafísica i sensible.

Estètica simbolista que també es manifesta en l'avantguarda de Marc Chagall (1887-1985) quan la icona del violinista damunt els terrats personalitza la música en els esdeveniments importants de la vida.

La simbologia pren la forma d'imatges anguloses i de color lluent en l'obra enigmàtica i sensual de Tamara De Lempika (1898-1980) que, alhora, conté un missatge psicològic del món cosmopolita decadent que viu l'artista. *Woman in blue with guitar* (1929), *Amethyste* (1946) i *Old man with guitar* (1935) són les tres obres que incloem perquè en elles les figures toquen un instrument de corda.

I, també a la iconografia de les pintures evocadores de la música de jazz s'endevina una interpretació subjacent.

El futurista nord-americà Joseph Stella (1877-1946) interpreta les arrels del jazz representant una mena de calidoscopi de colors amb aspecte de vitrall.

El també nord-americà Thomas Hart Benton (1889-1975) al·ludeix la música de jazz pintant de manera simultània, a la mateixa escena, els elements jazzístics – cantants i pianistes suggeridors dels ritmes jazzístics – i escenaris quotidians i distintius de la vida americana.

Per la seva part, la iconografia musical que representa el ritme del swing i del jazz a les obres *A la bellesa* (1922) i *Metropolis (La Gran Ciutat)* – Tríptic – (1927-1928) d' Otto Dix (1891-1968) serveix de vehicle per denunciar amb ironia i amb personatges grotescos la decadència de la vida metropolitana dels "daurats anys vint" a la societat de la República de Weimar. Otto Dix fa una al·legoria expressionista i grotesca de la vanitat d'allò terrenal, presenta la metàfora d'una il·lusió de felicitat dins d'una realitat decadent.

Hem triat dues obres d' Aaron Douglas (1899-1979) – *Aspects of Negro Life: Song of the Towers* (1934) i *An Idyll of the Deep South* (1934) – perquè les ombres de les figures que contrasten amb les bandes de color que les il·luminen evoquen la música i l'espiritualitat del jazz.

En aquest Apèndix I seleccionem l'obra *Escena de Jazz* (1989) de Carandell perquè és la primera obra de la sèrie de jazz. En aquesta obra que Carandell dedica al

món del jazz destaca la congruència de la forma abstracta amb la figurativa de manera que la figura neix de l'abstracció amb el resultat expressionista del saxofonista.

Vistes aquestes escenes, podem concloure que el llenguatge simbòlic serveix per suggerir, despertar el món imaginari i sensible de l'espectador, explicar alguna cosa, invitar a qui mira a cercar significacions analògiques de les imatges, tot plegat amb multitud de possibilitats i d'interpretacions.

Sabem que el símbol està present a la nostra vida diària, a la comunicació quotidiana, i forma part de la nostra condició humana. També, que el simbolisme és el llenguatge del somni, dels sentits i del subconscient; i que, alhora, està present en allò polític, allò social, allò econòmic, en la publicitat, en la moda, fins i tot en el nostre comportament.

Federico Revilla, que parla del símbol com a part integrant de l'ésser humà, diu[24]:

... la dimensión simbólica penetra al hombre, precisamente porque es hombre,le proyecta hacia los demás y le relaciona con ellos y particularmente le sirve para izarse por encima de lo inmediato, hacia otros ámbitos que, a falta de símbolos, le estarían vedados. Como justamente algunos de estos ámbitos redimen al hombre de la hosca cotidianidad, abriéndole horizontes mucho más luminosos, resulta que dicha dimensión simbólica, lejos de empobrecerle, más bien le realiza, le completa y le exalta.

Per tant, el símbol és un codi de comunicació que per les seves característiques estarà vinculat a l'expressió artística. En l'àmbit artístic, i en concret en les relacions entre música i pintura, la simbologia permet expandir la realitat de manera universal – expressa relacions entre l'home i el cosmos –, unificant un sistema de correspondències entre la temàtica estrictament musical i la seva representació pictòrica. A les obres que presentem l'aparició de la música és moltes vegades al·legòrica perquè insinua el seu

[24] REVILLA, Federico, *Simbología, Arte y Sociedad*, Editorial Bruño (Madrid) – Ediciones Don Bosco (EDEBÉ) (Barcelona), Barcelona, 1980, pàg. 7.

poder comunicatiu, seductor, subtil i, en tot cas, aporta un component nou i suggerent a la representació iconogràfica musical.

Així, en les obres seleccionades observem com la imatge musical forma part integrant del conjunt i de la simbologia polivalent de l'escena amb obertura a la interpretació polisèmica de qui mira.

Amb la qual cosa, el símbol i la imatge iconogràfica musical constitueix un vincle de l'expressió artística que permet la comunicació expansiva de la realitat, permet insinuar i suggerir. I aquestes propietats ens interessen perquè les obres de Carandell gaudeixen de dimensió simbòlica.

Quart. De la representació d'obres musicals a la pintura, les escenes sobre les òperes de Wagner són les més representades – tant pels decorats que es conserven com per les obres realitzades per pintors en altres formats.

La producció més prolífera es troba concretament en escenes del *Tannhäuser*, *L'Anell del Nibelung*, *L'or del Rin*, *La Walkiria*, *Sigfrid* i *El Capvespre dels Deus.* En seleccionem algunes com les dels romàntics: Henri Fantin-Latour, Sándor Liezen-Mayer, Otto Knille, amb elements al·legòrics i místics. I els dibuixos del gravador anglès Andrey Beardsley, d'estètica il·lustrativa, que contrasta amb Arthur Rackham, un altre il·lustrador de llibres també anglès, d'expressivitat més dramàtica i enigmàtica.

Cal esmentar els vitralls en vidriera italiana de Josep Pey, Oleguer Junyent i del vitraller Bordalba que descriuen escenes de la tetralogia de *L'Anell del Nibelung* situats a la planta baixa del Cercle del Liceu. Aquests vitralls inscrits en l'espai arquitectònic d'un edifici són mostra d'una altra forma d'iconografia musical i emblema d'una societat amant de les òperes de Wagner.

Altres escenes d'òpera triades en la nostra selecció són les referents a *Egmont* i *Fidelio* – incloem una obra del pintor Ludwig Moritz von Schwind, que hem citat en diverses ocasions –; representacions mítiques sobre *Orpheus i Eurydice* – de Michel

Richard-Putz i George Frederick Watts (1817-1904) –; l'escena de *Salomé dansant davant Herodes* – del simbolista i de l'enigmàtic Gustave Moreau (1826-1898)–; pintures sobre *Ariadna a Naxos* – d'artistes com George Frederick Watts (1817-1904), Herbert James Draper (1863-1920) i John Vanderlyn (1775-1852). I amb estètiques contemporànies que determinen el contrast visual amb les anteriors seleccionem la litografia de Leon Bakst sobre *L'Après-midi d'un faune*, l'oli sobre tela d' Arbit Blatas sobre *Pròleg de "3 - Penny Opera"* i algunes de les imatges de Xavier Carbonell com les que fan al·lusió a les òperes: *Aida*; *Carmen*; *Tannhäuser*; *La Bohème* i en les que destaca el personatge femení.

I com el darrer exemple d'aquest capítol seleccionem la *Sonata par a flauta II*, de Zobel perquè, com hem dit, implica de manera exclusiva, el tema musical i plasma amb color el delicat so de la flauta.

Per tant, les representacions pictòriques que es refereixen directament a les obres musicals podem dir que són les que més s'aproximen al concepte de representació del significat de la música.

Cinquè. Referent a l'observació evolutiva de la representació dels instruments musicals i la seva repetició a les pintures, observem el piano, el violí i la guitarra com a temes iconogràfics repetits en obres de diferents èpoques. Es considera que el veritable instrument del romanticisme és el piano[25], per la seva possibilitat d'oferir l'expressió més profunda d'intimitat juntament amb la major brillantor. En part, Beethoven hi havia contribuït al compondre un gran nombre de sonates i variacions, música de cambra i els cinc concerts per a piano –en aquestes composicions li donava una part molt important al piano. I per altra banda, Muzio Clementi[26] (1752-1832),un model per a Beethoven, amb

[25] A principis del segle XIX hi havia dues escoles diferents per a l'estudi del pianista. Una representada per Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), excel·lent deixeble de Mozart, que ressaltava la claredat de la textura i la fluïdesa tècnica. L'altra escola, sembla que era la de Beethoven, estudiava la plenitud del so, els efectes orquestrals, la perpetuació dramàtica i la riquesa de la força tècnica. Vegeu: GROUT, Donald J. i PALISCA, Claude V., *Historia de la música occidental, 2*, op., cit., pàg. 685.

[26] Muzio Clementi (1752-1832) compositor, pianista i mestre italià en qui estan presents les dues escoles de piano del moment i que a partir de 1799 també va ser fabricant de pianos a Londres. El 1817-26, va publicar *Gradus ad Parnassum* que consta d'un centenar d'estudis sobre el contrapunt i el virtuosisme. Vegeu: GROUT, Donald J. i PALISCA, Claude V. (1995), op., cit., pàg. 685.

trets d'original brillantor i tolerant amb les idees romàntiques. Aquí, d'acord amb Einstein, val a considerar la perspectiva històrica, que hi té la seva part, perquè moltes vegades pels mateixos contemporanis resulta difícil apreciar la genialitat d'un mestre – com Beethoven – que va per davant del seu propi temps i cal la distància històrica per valorar-lo[27].

Adolfo Salazar distingeix el piano poètic del període romàntic, íntim en el saló burgès, del piano amb virtuosisme que es va encaminar envers el "recital". Segons ell, hi ha un "piano major" que es referiria al període de Beethoven i, al mateix temps, un "piano menor" amb Field que, des de Londres, portaria qualitat lírica i el virtuosisme de Clementi cap a un romanticisme delicat. El "pianísimo" d'E. T. A. Hoffmann i el de Weber, segons Salazar, constatarien una mena de transició vers l'estil "virtuosista" o l'"intimista"[28].

Schubert, amb els seus variats i perspicaços parts al piano per als lieder, suscita amb aquest instrument la suggeridora imatge pictòrica del text i l'eleva a identificar el significat de la poesia[29].

I val a dir que, d'acord amb Einstein, Schumann, Liszt i Chopin amb un fort impuls interior i amb gran sentiment de responsabilitat artística i moral es varen enfrontar al "simple virtuosisme" i varen salvar el piano de la vulgaritat[30]. Amb ells, el piano aconsegueix convertir-se en un instrument universal dominador d'un nou aspecte del so màgic. A Schumann li permet expressar els seus sentiments més secrets, de la manera més lliure però apassionada i somiadora, amb dolcesa i vivacitat, amb contrast, i sempre amb un fons poètic[31]:

[27] EINSTEIN, Alfred, *La música en la época romántica*, Madrid, Alianza Música, 1986. (Títol original *Music in the Romantic Era*, New York, 1947), pàg. 195-197.
[28] SALAZAR, Adolfo (1985), op., cit., pàg. 159-160.
[29] GROUT, Donald J. i PALISCA, Claude V. (1995), op., cit., pàg. 673-675.
[30] Einstein menciona la crítica que Robert Schumann va publicar a la seva revista sobre el Segon Concert, op. 74 d' Henri Herz (1803-1888). Crítica dura i amb rellevant importància històrica.
[31] Vegeu: EINSTEIN, Alfred (1986), op., cit., pàg. 203

Però amb Niccolò Paganini (1782-1840), violinista, es va crear un nou ideal del virtuós. Encara que ell no era plenament romàntic – perquè viu uns anys abans del que es considera període del romanticisme musical però Paganini mor en plena època romàntica, per tant es pot considerar ben bé romàntic –, la seva personalitat sí que ho era, quasi hoffmanniana[32]; i en la iconografia pictòrica es comencen a veure violins.

La guitarra i altres instruments de corda van apareixent esporàdicament – moltes vegades com a decoració o complement de l'escena – però bàsicament a partir de Picasso (1881-1973) i els cubistes com Georges Braque (1882-1963) i Juan Gris (1887-1927) guanya protagonisme.

La composició amb instruments musicals habitualment formen par de la composició de natures mortes on s'agrupen amb altres objectes sense pretensions d'inspiració musical. No obstant això, amb el cubisme de Picasso s'adverteix un canvi important determinat per la desintegració i reintegració de les formes dels elements iconogràfics, el contrast de línies corbes i rectilínies per sintetitzar les parts dels objectes.

El violí apareix en la composició conceptual amb objectes com és el cas de *Porta metàl·lica i violí* (1956) d'Antoni Tàpies (1923-2012).

Tornem a parlar de Fernando Zobel (1924–1984) perquè la iconografia de la representació de temes musicals, amb Zóbel, es transforma en un joc de formes, escales i llums, flautes que són efectes de lluminositat en espais suggerits, neutres o ben definits, composició temàtica simple que ho diu tot, segons l'autor, "funciona casi a nivel de mancha de Rorschach"[33].

Així, en les obres de composicions amb instruments musicals – de les natures mortes – cal determinar també una evolució formal en l'aspecte compositiu de les escenes. Primer són formes estàtiques – dibuixades per artistes diferents – que disposen

[32] EINSTEIN, Alfred (1986), op., cit., pàg. 200.
[33] A: PÉREZ MADERO, Rafael *Zóbel / La serie blanca*, Madrid, Ediciones Rayuela, 1978, pàg. 42.

uns objectes ben col·locats damunt d'una taula i entre els quals es troba un instrument musical, constituint un conjunt clarament academicista.

Després, passem a la descomposició cubista – Picasso, Braque i Gris – que distribueix els objectes en l'espai, descomponent-los en línies geomètriques que sintetitzen els elements compositius; i que, més tard, també incorporen components a mode de "collage".

Amb Tàpies veiem un violí assemblat a una porta metàl·lica en una composició conceptual amb objectes.

I, amb Zobel, els instruments de la "Serie Blanca", com és el cas de *Flauta IX* i *Oboe I*, adquireixen una qualitat poètica, harmònica i serena.

En el capítol que estudiem a Carandell s'evidencia una altra innovació que és la de representar els instruments segons la seva època musical i en relació al període pintat en la peculiar col·lecció[34] "Història de la Música" de l'artista.

Sisè. Veiem com les representacions amb iconografia musical es diversifiquen. Abstracció i figuració, escenes expressionistes, abstractes, cubistes, surrealistes i etèries de música conformen un vitrall ben variat.

Però a la selecció de les obres musicals representades a la pintura, la relació entre el tema musical i la pintura escurça distàncies, s'estreny perquè aquí el que es vol representar és l'escena d'òpera – valguin d'exemple les òperes de Richard Wagner, o de Richard Strauss – o la peça musical – cas de *Vaslav Nizhinsk a L'Après-midi d'un faune* de Leon Bakst (1866-1924) o la *Sonata para flauta II* de Fernando Zóbel (1924-1984)–.

Per tant, aquesta interacció de la imatge amb la pròpia música és un altre aspecte de la història de la pintura que també trobarem de manera innovadora a la l'expressió plàstica contemporània de tota la "Història de la Música"de Carandell.

[34] Diem col·lecció perquè la "Història de la Música" de Carandell consta de diverses sèries.

I, per tant, per tot això, en el següent capítol tractarem la "Representació pictòrica de la música en l'obra de Joan Carandell" i, alhora, situarem l'obra pictòrica contemporània de l'artista Carandell en el seu context, en relació a la història de l'art i, en conseqüència, de la història de la pintura perquè en el discurs pictòric de Carandell la vibració musical queda transformada en línia i color, la qual cosa considerem que constitueix una innovació per a la iconografia musical.

I, per tant, partim de l'estudi de la iconografia i de la representació de la música per establir unes línies formals de representació i proposem la **hipòtesi principal** i que és el punt de partida del nostre treball i de la qual se'n desprenen altres hipòtesis que hem expressat més amunt: **Carandell s'aparta, sens dubte, de les línies establertes en la història de la representació musical i la seva "Història de la Música" s'escapa als paràmetres convencionals per la seva extensió i perquè conté un factor didàctic i filosòfic.**

Les obres pictòriques de Carandell – i en concret les estudiades, que l'artista realitza a partir de "l'escolta atenta"[35] de la música del Romanticisme – presenten nous elements iconogràfics, estil propi, amb personalitat innovadora. Carandell introdueix components simbòlics, mitològics, metafísics, imatges de representació provinents del contingut musical amb intenció didàctica, hi ha un transfons didàctic que invita a la reflexió, al pensament filosòfic.

Proposem l'obra de Carandell perquè manifesta les correspondències entre música-pintura, és interessant pels interrogants que planteja sobre les passions i els sentiments i pels camins imaginaris i filosòfics que ens obre. La seva iconografia suggereix una interpretació contemporània de la representació musical on s'evidencia i es posa de relleu la integració de l'aspecte sensible o emocional i de l'aspecte racional o mental. Tot plegat, reflecteix i destaca el component innovador i alhora universal de l'obra de l'artista Carandell.

[35] Aquí diem "escolta atenta", moltes vegades utilitzarem "escolta la música de manera intel·ligent" en ambdós casos ens referim a "escoltar la música amb gran sensibilitat artística".

3. 2 Fonts i metodologia de treball

En parlar de les fonts cal diferenciar dos apartats bàsics de fons consultades.

Bibliografia

Per una part, les referents a **bibliografia general** sobre:

- Història de la música.
- Monografies dels compositors.
- Teoria, estètica i filosofia.
- Iconografia i simbologia.
- Catàlegs generals d'exposicions.
- Obres de referència – Enciclopèdies sobre pintura i música.

I, per altra part, la **bibliografia** referent a l'**obra específica de Carandell**:

- Catàlegs, invitacions i cartells d'exposicions individuals i col·lectives.
- Conferències o presentacions videogràfiques realitzades per l'artista.
- Hemerografia, crítiques d'art i personalitats que han escrit sobre Carandell i la seva obra: premsa: diaris, setmanaris i revistes.
- Bibliografia sobre Carandell.
- Obres de referència – diccionaris, anuaris, guies i directoris.
- I, també, la bibliografia web, en particular la pàgina web de l'artista.

De la dilatada producció de llibres sobre musicologia hem fet una tria adequada al període del Romanticisme, i a les monografies i biografies dels compositors del període estudiat – que incloem a la bibliografia general del final.

De les biografies de músics hem seleccionat els compositors que ens interessa tractar i hem consultat altres autors que ens han servit per establir la primera mirada general al període del Romanticisme en el conjunt de la història de la música – que també incloem a la bibliografia general del final.

Cada una de les biografies i monografies consultades ens ha aportat informació valuosa per entendre la psicologia i la idiosincràsia del moment social i l'entorn en què vivia cada un dels compositors. Observar la seva representació en els retrats ha contribuït a la comprensió del personatge i, així, copsar millor les innovacions aportades per Carandell en cada cas.

Els treballs publicats sobre iconografia i simbologia ens han documentat per contrastar estils, símbols i qüestions sobre la manera de representar l'imaginari pictòric al llarg de la història de l'art – també inclosos a la bibliografia general del final.

També, el punt de vista teòric, estètic i filosòfic d'autors com els que esmentem a continuació – entre d'altres que també incloem a la bibliografia general del final – ha estat una font interessant per estudiar les correspondències i afinitats entre les arts.

Els llibres i catàlegs generals que hem consultat sobre artistes han estat un referent significatiu per establir el desenvolupament de la iconografia i representació pictòrica.

Una altra font ha estat la consulta de les obres de referència – enciclopèdies sobre pintura i música – que han aportat informació, datacions i imatges interessants per al nostre treball.

Documentació

Per altra part, **una font imprescindible per a la bona evolució del treball ha estat la documentació sobre Carandell**. L'estudi dels catàlegs, invitacions i cartells de les seves exposicions individuals i col·lectives; de les il·lustracions de Carandell a llibres i revistes; dels seus Llibres de Bibliòfil i els seus Quaderns; del recull de premsa escrita en diaris, setmanaris i revistes; també, de les noves publicacions, documentació manuscrita de l'artista i converses amb ell, i, el més important, l'anàlisi de les seves obres.

Una font fonamental són els catàlegs, les invitacions i els cartells d'exposicions individuals i col·lectives que han anat bé per documentar l'obra de Carandell i estudiar la seva trajectòria artística. Estan tots datats i detallats en la **Bibliografia específica sobre Carandell** – Capítol II. Representació pictòrica de la música en l'obra de Joan Carandell – i en l'**Apèndix II. Complement biogràfic sobre Carandell** i estan recollits a l'**Annex** que incloem a part – excepte el cas de les exposicions col·lectives, que estan excloses en la documentació de l'annex i només queden detallades i enumerades en l'**Apèndix II. Complement biogràfic sobre Carandell**.

Les conferències o presentacions videogràfiques realitzades per l'artista també queden testimoniades en la relació detallada de l'**Apèndix II. Complement biogràfic sobre Carandell,** abans esmentat, i en l'**Annex** presentem la documentació corresponent perquè aquests elements han constituït una part important de les fonts per elaborar aquest treball.

Hemerografia

Una altra font importantíssima i bàsica és l'hemerografia, articles de crítics d'art i personalitats que han escrit sobre Carandell i la seva obra: premsa: diaris, setmanaris i revistes. En fem una relació detallada i concreta en la **Bibliografia específica sobre**

Carandell – del **Capítol II. Representació pictòrica de la música en l'obra de Joan Carandell** – i aportem la documentació classificada i llistada en l'**Annex** a part.

També en **l'Apèndix II. Complement biogràfic sobre Carandell** parlem de la biografia i cronologia de la trajectòria artística de Carandell i en el **Capítol II. Representació pictòrica de la música en l'obra de Joan Carandell,** quan esmentem la **Bibliografia específica de Carandell**, expliquem en detall la classificació de la bibliografia sobre Carandell, les obres de referència – diccionaris, anuaris, guies i directoris –, i, també, la bibliografia web, en particular la pàgina web de l'artista.

La **metodologia de treball** l'hem realitzat en base a les fonts consultades, hem seguit **tres línies metodològiques** i hem establert **cinc fases** en total.

La primera línia metodològica ha partit de recopilar, organitzar, classificar i estudiar la bibliografia que tracta l'obra de Carandell i la documentació sobre la cronologia, la trajectòria artística i la seva evolució artística. I, l'altre punt de partida dins d'aquesta línia metodològica ha estat marcada per la selecció de les obres i l'organització de les imatges que presentem sobre l'obra de Carandell.

Així, el primer pas ha estat recopilar la informació a partir de les fonts esmentades que documenten l'obra de Carandell i, tot seguit, s'ha classificat el material documental seguint un criteri exhaustiu i un punt de vista cronològic.

Per a la selecció i organització de les imatges de les obres de Carandell s'ha seguit, per una part, un criteri coherent amb la cronologia i trajectòria de l'artista per donar una mirada general de la seva obra. I, per altra part, s'ha seguit també amb coherència el criteri de relacionar la col·lecció "Història de la música" amb els paràmetres corresponents a la música i als compositors estudiats del període romàntic.

L'altre font de coneixement general ha disposat la **segona línia metodològica** que ha quedat constituïda per la recerca, recopilació i selecció d'imatges sobre la representació de la música des del Romanticisme fins a la pintura contemporània. Hem observat i analitzat les representacions pictòriques, la iconografia, les constants que es repeteixen, les divergències i la seva evolució segons estils.

Aquesta línia metodològica ha servit per fer la Selecció iconogràfica de la representació de la música des del Romanticisme fins a la pintura contemporània que presentem a l'**Apèndix I** i que ha esdevingut un interessant material complementari per al nostre estudi.

La **tercera línia metodològica** ha partit d'investigar, recopilar, classificar, i analitzar la bibliografia trobada sobre la temàtica musical, sobre la biografia i l'obra dels compositors; sobre els escrits de filosofia i d'estètica; sobre la pintura; i, també, sobre les correspondències entre les arts.

Per tant, la **metodologia de treball** s'ha establert a partir de la recopilació, organització, selecció, classificació i anàlisi de les fonts arxivístiques i bibliogràfiques consultades a biblioteques, diaris, exposicions i museus. Els mateixos criteris de recopilació, organització, selecció, classificació, anàlisi i observació de la iconografia musical s'han adequat tant a les obres representatives triades sobre la representació amb tema musical de la història de l'art fins avui, com a les obres de Carandell.

I, per tant, en general, en la **metodologia de treball** que hem seguit hem establert **cinc fases** en total:

- **Primera fase**: recopilació, selecció i classificació de documentació sobre Carandell.

Pel que fa a aquest punt cal dir que s'ha fet un treball arxivístic important i laboriós perquè s'han revisat totes les publicacions escrites sobre l'obra de Carandell, des dels seus inicis.

En aquesta fase s'han recopilat els catàlegs, les invitacions i els cartells de les exposicions individuals i col·lectives . S'han ordenat i s'han classificat amb el criteri cronològic per confeccionar els llistats. S'han triat els catàlegs i els cartells per construir el recull de documentació que presentem en l'**Annex**. Respecte a les invitacions de les exposicions i els catàlegs de les exposicions col·lectives s'ha considerat que incrementaven l'extensió documental i que no era necessari incloure'ls.

Per altra part, s'ha considerat interessant incloure les conferències i presentacions audiovisuals de l'artista perquè hem trobat els catàlegs corresponents i perquè estan directament relacionades amb l'obra de l'artista. L'ordenació i classificació d'aquests catàlegs s'ha fet, també, seguint el criteri cronològic.

Les il·lustracions que Carandell ha fet en llibres i revistes s'ha contemplat amb interès perquè és un altre aspecte que complementa l'obra de l'artista. Informació que també incloem en l'**Annex**.

Com s'ha dit, una altra font documental imprescindible l'ha constituït la del recull de premsa de diaris, setmanaris i revistes. Són articles que la crítica d'art ha escrit sobre l'obra de Carandell que hem recercat, ordenat i classificat seguint les pautes cronològiques. Hem considerat que aquesta informació era bàsica per establir la trajectòria i la projecció pictòrica de l'artista i, per això, aquest recull documental s'inclou a l'**Annex**.

- **Segona fase**: selecció i organització d'imatges sobre l'obra de Carandell.

S'ha fet una selecció acurada de les obres que hem considerat significatives per estudiar les diferents estètiques d'un artista versàtil que desenvolupa al llarg de la seva trajectòria artística expressions plàstiques diferents segons el moment musical que vol representar.

Hem seleccionat les obres per evidenciar que el denominador comú de les obres de la "Històrica de la música" radica en donar forma i color a la vibració musical amb sensibilitat, força i moviment. La tria de les imatges demostra com les iconografies pictòriques integren de manera harmònica les formes figuratives amb les formes abstractes – i segons la interpretació de Carandell del diàleg musical.

Hem seleccionat obres de diferents èpoques de Carandell per explicar la seva trajectòria artística. Però ens hem fixat, per exemple, en la sèrie "El triomf de la música sobre la matèria" perquè ha influït en algunes de les seves representacions de la música dels compositors romàntics. Com explicarem en cada cas, en aquestes obres hi ha una estètica formal en la distribució de les figures que emparenta amb el surrealisme de Paul Delvaux, hi ha paràmetres que permeten establir paral·lelismes amb la metafísica de Giorgio de Chirico i, en algun cas, la nostàlgia ens remet a la solitud de teatralitat estàtica dels ambients de Edward Hopper.

Hem dedicat una bona part del treball a les obres que Carandell realitza a propòsit de la música de Ludwing van Beethoven i, també, sobre la *Novena Simfonia, op. 125 en re menor*, "Coral" perquè són obres amb dimensió íntima i profunda i signifiquen un interessant i ampli conjunt d'obra pictòrica i gràfica. I per la forta afinitat que el pintor sent amb el músic i amb la *Novena Simfonia*.

Un cop seleccionades les imatges s'han organitzat seguint el criteri cronològic. Per una part, segons la trajectòria artística de Carandell i, per l'altra part, seguint la cronologia dels compositors triats.

- **Tercera fase**: recollida, selecció i classificació de material.

En aquesta fase és en la que es concreta la recerca documental dels referents bibliogràfics generals.

Fem la recollida, selecció i classificació dels llibres d'història de la música, dels llibres sobre pintura, de les monografies dels compositors i dels pintors, dels estudis de teoria, estètica i filosofia, dels llibres d'iconografia i simbologia, dels catàlegs generals d'exposicions i de les obres de referència sobre música i pintura.

En aquest cas, els criteris que seguim són els paràmetres establerts en el nostre objectiu i en la hipòtesi.

Per tant, seguim el criteri de fonamentar les correspondències entre les arts, les relacions entre la música i la pintura i d'esbrinar informació sobre la iconografia musical.

L'estudi i l'anàlisi d'aquesta documentació bibliogràfica ens ha servit per desenvolupar l'Estat de la qüestió, el cos del nostre treball d'investigació i per concretar les conclusions finals.

- **Quarta fase**: recull, selecció i organització d'imatges.

Com expliquem a l'**Apèndix I**, hem fet una selecció d'obres i autors per observar la iconografia musical del Romanticisme fins avui i veure com han

evolucionat els elements de temàtica musical segons diferents estètiques pictòriques. La nostra recopilació d'obres ha sofert diverses revisions a fi i efecte d'aconseguir un resum sintetitzat i rigorós. Hem seguit un criteri que permetés oferir un recull variat d'iconografia musical. Hem fet una selecció acurada, però no ha quedat lliure de l'afinitat personal ni de l'interès intel·lectual d'aquest treball.

Les imatges triades, s'han agrupat segons les línies estètiques i les constants iconogràfiques i s'han classificat seguint una aproximació cronològica. S'han triat retrats de músics, representacions de personatges amb instruments, composicions amb instruments musicals, escenes de tema musical – d'òpera, ballet, balls popular, peces musicals.

- **Cinquena fase**: anàlisi i reflexió de tot el conjunt de material.

L'anàlisi i reflexió del conjunt de la documentació i tot el material recollit, seleccionat i organitzat ens ha premés establir, com hem esmentat, primer l'estat de la qüestió, després realitzar el desenvolupament de l'estudi i finalment arribar a les conclusions.

Pel que fa a la representació de la música proposada per Carandell, pensem que aporta una contribució innovadora a la història de l'art. I referent al nostre estudi creiem que s'ha donat resposta a les qüestions plantejades en la hipòtesi de treball i, també, que la documentació i reflexions aportades constaten l'objectiu proposat.

4. Estat de la qüestió

En establir l'estat de la qüestió observem que hi ha bibliografia especialitzada en estudis sobre la correspondència i relació entre les arts, en particular entre música i pintura, iconografia i representació pictòrica musical. En musicologia, musicòlegs, biògrafs i crítics musicals han tractat extensament la part biogràfica dels grans compositors i la tècnica musical de les seves obres; en la historiografia de l'art veiem treballs interessants iconogràfics de pintura però amb poca menció a la descripció de les temàtiques musicals expressades pictòricament, de la iconografia i iconologia d'assumpte musical.

Sens dubte, però, per al desenvolupament d'aquest treball, la bibliografia musical sobre el Romanticisme i les biografies dels compositors tractats seran d'ajuda bàsica; i, un altre suport general estarà constituït per bibliografia pictòrica i d'estètica.

Étienne Souriau[36], que comença les seves reflexions preguntant-se a propòsit de les afinitats i diferències entre les arts, així com de la *unitat del geni en totes les seves modalitats*, escriu:

Entre una estatua y un cuadro, entre un soneto y un ánfora, entre una catedral y una sinfonía: ¿hasta dónde habrán de llegar las semejanzas, las afinidades, las leyes comunes? Y ¿cuáles son también las diferencias que podrían decirse congénitas? He aquí nuestro problema.

(...)

Nada más evidente que la existencia de una especie de parentesco entre las artes. Pintores, escultores, músicos, poetas, son levitas en el mismo templo. Si no sirven a las mismas divinidades, sirven desde luego a divinidades análogas. Hermandad de las musas; compañerismo de los artistas, así manejen ellos el cincel o la estilográfica, el pincel o el arco; unidad del genio en todas sus modalidades: son otros tantos temas de fácil desarrollo.

[36] SOURIAU, Étienne (1965), op., cit pàg. 7.

A la historiografia de l'art veiem mostres bibliogràfiques d'historiadors que han teoritzat sobre les afinitats i relacions entre música i pintura – com és el cas de Jean–Yves Bosseur, François Sabatier i Étienne Souriau –; així com abundants exponents manifestats pels mateixos artistes que ens fan pensar en les interrelacions de les arts – escrits i declaracions de Goethe, Delacroix, Van Gogh, Kandinsky, Gaugin, Paul Klee, K. Stockhausen, Scriabin i Igor Stravinsky.

Per tant, per una part, l'aportació bibliogràfica teòrica i reflexiva dels autors és significativa pel seu interès temàtic i, per altra part, hi ha les aportacions artístiques de poetes i músics que han trobat inspiració observant pintures d'altres artistes en exposicions o museus, pintors que han buscat l'harmonia de color a partir de pautes musicals, o la lectura d'un escrit literari ha servit per descobrir el numen del discurs musical o la representació pictòrica. Les reunions entre poetes, músics, pintors, escultors,... han servit per intercanviar opinions alhora que els han confrontat moltes vegades en bé de la seva exclusiva activitat artística[37]. I el Romanticisme és particularment prolífic en aquestes trobades socials-artístiques-filosòfiques per la idiosincràsia del moment i del pensament. D'aquestes reunions socials-intel·lectuals en veurem testimoni quasi fotogràfic en nombroses pintures de l'època.

De la bibliografia destaquem el llibre de Jean–Yves Bosseur[38], *Musique et arts plastiques. Interactions au XX^e siècle*, que com veiem més avall ens interessa pel seu plantejament de visió general, de recopilació de treballs que han tractat el tema que proposem en el nostre estudi. Bosseur parla d'autors que han suggerit la relació entre les arts i d'artistes que han realitzat obres i projectes que també es connecten des del punt de vista sensorial.

[37] Recordem la coneguda conversa entre Chopin i Eugène Delacroix anotada en el "Diari" de Delacroix el 17 d'abril del 1849. Étienne Souriau també en fa referència per il·lustrar aquestes confrontacions entre artistes que en realitat servien per al "coneixement més profund de la seva pròpia activitat". Vegeu: SOURIAU, Étienne (1965) op., cit., pàg. 10.
[38] BOSSEUR, Jean-Yves (2006), op., cit.

François Sabatier[39] és un altre autor que desenvolupa nombrosos exemples literaris, musicals i pictòrics sobrevinguts al llarg de la història i que evoquen clares o subtils equivalències entre les arts.

La idiosincràsia del romanticisme; la filosofia que envolta l'atmosfera del moment; l'atracció pel misteri i l'exotisme – Orient i també per l'Edat Mitjana –; el concepte nou d'artista que fecunda la imaginació i la individualitat com a creació artística – l'interès per l'individu des de la seva intimitat, la seva experiència personal i la seva expressió particular del sentiment –; tot plegat, contribuirà, inequívocament, i fins i tot entre genis de països diferents o que no es coneixen, a facilitar les interrelacions entre les arts. Sabatier escriu[40]:

... le romanticisme consacrera donc la primordialité de l'imaginaire et le règne de l'individualisme, désignera le spirituel comme moyen de supra-connaissance, cultivera le sacré dans ses rites comme dans son éthique, le fantastique libérateur et la folie, gage d'ouvertures sur les mondes de l'au-delà,comme, dans un universel et fraternel souci d'éclectisme, il tentera de promouvoir au titre de modèles le Moyen Âge, Schakespeare et l'Orient, manifestant vis-à-vis de la nature un sentiment d'expression souvent panthéiste.

Sans doute a-t-il proposé en tous lieux l'imagination comme méthode, l'amour comme principe et la transcendance comme finalité,...

(...)

... Dans ces conditions l'attirance commune des peintres, sculpteurs, écrivains et musiciens pour les mythes universels, l'unanimité autour de sentiments particuliers, le choix d'options poétiques partagées par la plupart, révèlent d'indéniables affinités entre des artistes aux techniques pourtant diverses (Goethe, Caspar David Friedrich et Schubert; Hugo, Delacroix et Berlioz), voire des génies de nationalités différents qui ne se son même jamais connus (Beethoven et Goya).

[39] SABATIER François (1995), op., cit.
[40] Ibid., pàg. 64-65.

Així, l'aportació novadora de François Sabatier resideix a estudiar – entre els anys 1800 i 1950 – l'evolució de la música amb percepció d'afinitats amb altres disciplines artístiques i proposa una reflexió sobre possibles correspondències entre compositors i pintors, i entre arquitectes i escriptors d'una mateixa època. Observa, diferenciant els respectius corrents estètics i estilístics del moment, afinitats entre Delacroix i Berlioz; analogies d'inspiració o aproximacions entre Beethoven i Goya; entre Nerval i Schumann; entre Rodin i César Franck; entre Klimt i Mahler; entre Stravinsky i Picasso; entre Kandinsky i Schöenberg; i entre Duchamp i Varèse.

Per la seva part, Victoria Llort Llopart[41] reflexiona sobre les relacions entre les arts: música, pintura i literatura i el diàleg que s'estableix entre elles, correspondències, influències i ressons entre les estètiques musicals, pictòriques i literàries a fi i efecte d'entreveure la renovació formal i temàtica en la creació artística.

Victoria Llort Llopart ens interessa perquè en la relació entre música i literatura es fixa en el mite, idea que envolta els exemples de *Faust*, *Parsifal* o *Pelléas et Mélisande*, extraordinàries mostres del món simbòlic i de diàleg entre les arts. Es tracta d'un estudi de la literatura a la música amb text, i de la presència de la literatura a la música sense text, com en el cas del *Prélude a l'après-midi d'un faune* de Debussy, composició musical amb símbols d'acció suggestiva i reflexiva que Carandell, com veurem, ha representat pictòricament.

En efecte, si fem una mirada a la història, observem el pensament estètic i la pràctica artística, i ens remuntem, per exemple, a la Grècia Antiga, veiem que la literatura –poesia – i la música gaudien d'una intrínseca unió. Així, la poètica grega i la música es relacionen en el cant de l'epopeia homèrica, la lírica o la tragèdia. A Roma sembla que es perd aquesta íntima unió – excepte en Horaci, que adapta la mètrica grega al llatí –, però es recupera, més tard, en les cançons de gesta i els trobadors. El camí d'ambdues arts es torna a separar quan a finals del segle XII apareix el *romanç* – vers llegit en veu alta sense dependència de la música. Però, posteriorment, en els inicis de

[41] Vegeu: LLORT LLOPART, Victoria (2005), op., cit.

l'òpera, el segle XVII, i en el Romanticisme, els segles XVIII-XIX, ambdues arts es tornaran a trobar per participar en la mitificació definitiva de la unió de les arts. Sense oblidar, no obstant això, la forta polèmica establerta entre el llibret i la música, entre la paraula i les notes, entre text i sons. Els partidaris del text donaran importància al llibret – literatura, poesia – i altres donaran especial dimensió a la música fins a enlairar-la a la *Gesamtkunstwerk*.

D'acord amb Victoria Llort Llopart[42], per Monteverdi el text dominaria perquè la música servia el poema; per contra, Mozart pensava que, en l'òpera, la poesia quedava supeditada a la música; per a Verdi, la música marcava la pauta per sobre del llibret; en Wagner, es fusiona el poeta i el compositor en una "revelació metafísica" – ell mateix escriu els seus llibrets i s'inventa el terme "poeta de sons" –; i en Richard Strauss i Hugo von Hofmannsthal hi hauria la perfecta i duradora col·laboració entre ambdues arts. També cal recordar com el segle XVIII protagonitza l'intens debat entre analogies i oposicions entre música i llenguatge – orígens, evolució i significació. En la polèmica cal esmentar la posició de Jean-Jaques Rousseau en defensa de la unió de l'origen de la música al llenguatge de la paraula; i, per contra, Michel-Paul-Guy de Chabanon, per a qui la música instrumental s'avança a la música vocal, pensa que els sons són la "cosa en si mateixa" i que la veu és un instrument més, així la música està per sobre de les paraules i dels idiomes. Chabanon també es preocupa per l'òpera, encara que la considera un gènere absurd, i reconeix en la música de l'òpera – no en el llibret – noves dimensions de la tragèdia.

Victoria Llort Llopart[43] també observa el pas invers de la música a la literatura en escrits de Mallarmé i Guide com a literats amb l'empremta de la fascinació musical. I fa menció al *lied* romàntic – petita obra d'art total en miniatura i cas particular de la fusió de les arts on la poètica de la paraula s'uneix amb el so musical.

Certament, el Romanticisme ofereix el *lied*, forma que fusiona de manera harmoniosa el poema – literatura – i la música, que és una forma musicada creada a partir del vers completa en ella mateixa, a diferència de l'òpera que necessita

[42] LLORT LLOPART, Victoria (2005) op., cit., pàg. 21-22 i 52-53.
[43] Vegeu: LLORT LLOPART, Victoria (2005) op., cit., pàg. 53-57.

l'adaptació prèvia d'una obra existent. El més important és Franz Schubert perquè amb ell el *lied* adquireix la forma definitiva, simbiosi total de poesia i música.

Però els antecedents del *lied* es troben en la segona meitat del segle XVIII amb: Christoph Willibald Gluck (1714-1787); Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) – personatge clau en la trajectòria del lied i per la seva originalitat en els seus *Deklamationsstücke*[44] –; Karl Friedrich Zelter (1758-1832) – dels seus quatre-cents *lieder*, setanta-cinc estan escrits sobre poemes de Goethe –; Haydn, Mozart – cançons de textos senzills amb protagonisme de la música– i Beethoven.

Beethoven en fa una petita producció en proporció al seu extens repertori, unes setanta-set cançons, però significativa perquè en aquest tema, Beethoven també trenca motlles del segle XVIII per considerar els valors literaris del poeta, és a dir, la consideració d'artista. Beethoven posa música a poemes de Schiller o de Goethe (dues cançons de *Wilhelm Meister*: *Nur Wer die Schnsucht kennt* i *Kennst du das Land*) i innova quan escriu en cicle de cançons per a la historia de la música ("*An die ferne Geliebte*") i quan incorpora en el quart moviment de la *Novena Simfonia* el cor sobre un poema de Schiller.

Tots aquests autors contribueixen a l'evolució del *lied*; i més tard, la figura decisiva de Schubert i després continuaran la seva herència Schumann, Brahms i Hugo Wolf.

Cal esmentar que Schubert queda impressionat pels *lieder* i balades de Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1802), s'identifica amb les variacions dels moments anímics i a partir d'aquí comença el seu aprenentatge i evolució de la creació dels *lieder*. Bernhard Paumgarthner a la monografia sobre Schubert escriu[45]:

*A través de Spaun sabemos que ya en la época del convictorio le impresionaron "*en lo más profundo*" los lieder y baladas de Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1802).*

[44] Que tenen la particularitat de mostrar la preocupació de Reichardt per acomodar al màxim el discurs musical a la llengua alemanya.
[45] PAUMGARTNER, Bernhard, *Franz Schubert*, Madrid, Alianza Editorial, 1992. (Títol original: *Schubert*, Zürich,1974. Traducció: Belén Bas Alvarez), pàg. 188.

*Aquí, en las piezas más expresivas, sumamente próximas al tipo romántico, del maestro wurtembergués, el joven compositor encontró precisamente aquello que se correspondía con lo más profundo de su ser y que no pudo encontrar en "*los de la Alemania del norte*": la inmersión en los diferentes momentos anímicos del poema. Aquí podía conectar y continuar la evolución.*

Schubert dóna forma musical a poemes de Schiller, Matthisson i Goethe. Paumgarthner descriu com la música de Schubert es compenetra amb els poemes i l'especial impacte que li causa la poesia de Goethe, diu[46]:

La lírica intelectual de Schiller, tan alejada de la música, le cautivó de tal manera que, tras el primer encuentro, resuelto felizmente, con la árida materia, puso en música en total 42 poesías del poeta. También la delicada sensibilidad clasicista de Matthisson le guió con 26 poesías todavía hasta 1817. Pero en otoño de 1814 experimenta la feliz revelación estremecedora: Goethe. En octubre de ese año surge "Gretchen am Spinnard" y poco después el "Erlkönig". ¡Dichosa captación de la grandiosa melodía del lenguaje, de la noble sencillez popular, de la entrañable naturalidad, detrás de la cual lo eterno del pensamiento se extiende hasta una envergadura inconcebible! El poder creador de la personalidad poética, la intensidad, la espontaneidad de lo evidente y de lo intuitivo, inflama la llama genial en el músico. En la medida que Schubert se compenetra con la esencia más íntima de la poesía goetheana, su propio saber creador se transforma en algo nuevo, grande, con la perfección de la creación de Goethe.

Per altra part, l'herència simbolista en la literatura i les innovacions en la narrativa contemporània, segons Victoria Llort Llopart, estableixen incursions en l'espai musical al proposar formes de narrativa amb efectes musicals i cromàtics en la novel·la contemporània.

[46] PAUMGARTNER, Bernhard (1992) op., cit., pàg. 189.

Diferents corrents estètics que inicien el seu camí a finals del segle XIX donen prioritat a la idea i al símbol convertint-los en la base de l'obra d'art. El pintor vol fer pensar a l'espectador, per exemple en representar un paisatge es deixa el mimetisme i es fa des del món de les idees, més enllà de la realitat – ho veiem en Cézanne. I, com també veurem, aquesta particularitat d'anar més enllà i de fer pensar es constata en la iconologia i color de l'obra de Carandell alhora que evidencia resultats de cromatisme musical.

A propòsit de la imatge simbolista, Victoria Llort Llopart adverteix connotacions estètiques, psicològiques i filosòfiques subjacents en ella[47]:

Una imagen simbolista no se entiende sólo por lo que muestra, sino por los sentidos ocultos que reclaman una segunda lectura: se pretende hacer visible lo invisible. El simbolismo tiene una mitología propia, que es el punto de partida de una búsqueda estética, psicológica y filosófica. "Un cuadro tiene que explicar algo, hacer pensar al espectador como una poesía y dejarle una impresión como un fragmento de música" nos dice Arnold Böcklin.

(…)

Por tanto, lo que hay en la obra de arte es mucho más de lo que se ve

Victoria Llort Llopart, que ens recorda la concepció hegeliana de símbol considerant l'àmbit de la *significació* – representació o objecte – i el de l'*expressió* – existència sensible o imatge –; i també la bellesa d'allò artístic com alguna cosa superior i l'art com a assumpte de l'esperit capaç de moure'ns el nostre interior i despertar-nos passions i sentiments[48]:

¿Qué es pues el símbolo para Hegel? "Símbolo es una existencia exterior dada inmediatamente para la intuición, la cual no se toma inmediatamente por sí misma, tal como está ahí, sino que ha de ser entendida en un sentido más amplio y universal. Por

[47] LLORT LLOPART, Victoria (2005) op., cit., pàg. 124 i 126.
[48] Ibid., pàg. 106. De: HEGEL, G.W.F., *Estética*, 2 vol., Barcelona, Península, 1989, pàg. 269.

eso, en el símbolo hemos de distinguir dos cosas: en primer lugar la significación (una representación o un objeto) y, en segundo lugar, la expresión (existencia sensible o imagen).” El símbolo es pues algo exterior, producido por la intuición, que lo entiende de modo más amplio y universal.

Entre las ideas hegelianas, destaca también la de lo bello artístico como algo superior a la naturaleza y, el arte, asunto del espíritu, es lo que aviva las pasiones y el ser de cada uno de nosotros: “Lo bello artístico es engendrado únicamente por el espíritu y sólo como producto del espíritu es superior a la Naturaleza.” “Todo lo que pertenece al espíritu es superior a lo que existe en estado natural.” “El arte (...) despierta los sentimientos adormecidos y es capaz de activar todas las pasiones, todas las tendencias y todas las inclinaciones.”.

Per a Victoria Llort Llopart, i segons Paul Valéry, el Simbolisme culmina la unió de poesia – literatura – i música; tanmateix, les interrelacions entre literatura-música i música-literatura podrien explicar-se pel que Jakobson anomena “transposició creadora”, per una necessitat de “recrear” – tornar a crear. Així, escriu[49]:

Este proceso de reunión de dos artes culminará en el Simbolismo, cuando una de las principales preocupaciones es la de componer textos adoptando procedimientos musicales.” (...) *“¿Cómo puede explicarse que la literatura pase a tener afán de música y la música afán de literatura? Una posible respuesta sería lo que Jakobson llama “*transposición creadora*”: “*Únicamente cabe la transposición creadora: o bien la transposición intralingüística de una forma poética a otra forma poética, o la transposición interlingüística de una lengua a otra lengua, o bien, para terminar la transposición intersemiótica de un sistema de signos a otro sistema de signos, por ejemplo, del arte de la palabra a la música, la danza, el cine o la pintura*.” Es decir, en esa necesidad de repetir que tiene el arte señalada por Valéry, el traducir formas poéticas, transitar de unas formas poéticas a otras y utilizar sistemas de signos diferentes, otros lenguajes inicialmente ajenos a la creación, encontramos una de las formas de expresión más fértiles: la que no se conforma con citar, sino con re-crear.*

[49] LLORT LLOPART, Victoria (2005) op., cit., pàg. 57. Victoria Llort Llopart ens remet a: VALÉRY, Paul, *Teoría poética y estética*, Visor, Madrid, 1998, p. 14-15 i JAKOBSON, Roman, “Los aspectos lingüísticos de la traducción”, a *Ensayos de lingüística general*, Ariel, Barcelona, 1984, p. 77.

Podria ser que l'inevitable afany artístic per assolir la creació universal de perfecta harmonia induís a "buscar la creació a partir de la creació"? Victoria Llort Llopart diu[50]:

...De aquí, tal vez, la necesidad de repetir en arte, de no dejar de intentar decir lo que no se deja decir, de intentar dar forma a la creación perfecta y armoniosa que abarca un universo, de buscar la creación a partir de la creación.

Victoria Llort Llopart[51] analitza de quina manera la música està present a la literatura i analitza també la incorporació d'elements musicals en la narrativa del segle XX. Ho fa a partir del tema – a partir de la pàgina escrita que impressiona i dona sensació sonora al lector – i de les tècniques dels escriptors per introduir música des de la literatura. Cal recordar variats exemples d'evocació musical en la creació literària – de ficció o assaig – de: E.T.A. Hoffmann, Stéphane Mallarmé, Thomas Mann, Milan Kundera[52], James Joyce, Thomas Bernhard; en la disposició musical de les novel·les de: Romain Rolland – *Jean-Christophe* (1904-1912) –, Aldous Huxley – *Point Counter Point* (1928) –, o de Thomas Mann – *Doktor Faust* (1947). Així, Victoria Llort Llopart afirma:

La música es pues una forma velada de conocimiento que al conjugarse con la literatura enriquece su significado y ofrece más interpretaciones.

Si la música comprende necesariamente cierta complejidad vertical, la literatura se ve condenada a la complejidad horizontal. La lectura literaria es eminentemente lineal. Sin embargo, el escritor puede utilizar múltiples recursos para obligar al lector a romper se carácter y desarrollo horizontal, intentar que capte simultáneamente los diversos componentes del relato si se tratase de elementos sonoros: combinar varias historias en el interior de una misma obra, explicar dos historias en el interior de una misma obra, explicar dos historias que se refuerzan

[50] LLORT LLOPART, Victoria (2005) op., cit., pàg. 61.
[51] Ibid., pàg. 61-62, 64-65 i 68-69.
[52] La novel·la *La insoportable levedad del ser* de Milan Kundela està estructurada en set parts i fusiona la "frase literària" i la "frase musical" utilitzant una repetitiva cita musical a mode de *leit-motiv*. A: LLORT LLOPART, Victoria (2005) op., cit., pàg. 81-82.

mutuamente (...) *Hay quien podría ver, en este sentido, al escritor como a un "sinfonista consciente" donde el autor utiliza construcciones contrapuntísticas.*

(...)

El significado viene determinado por algo que está y no está: la lectura no se acabas en la frase que concluye con un punto. Llegar a este punto no implica ni garantiza llegar al significado de esa frase, sino que el significado remite a otras esferas, a ese sentido espacial que desconocíamos.

En el transcurs de la investigació hem vist que les connexions entre música i literatura estan presents en les grans òperes que troben la inspiració a partir de grans textos – Verdi utilitza revisions de textos de Shakespeare; Strauss, de Hofmannsthal. Són obres musicals no vocals relacionades amb el text com el *Prélude a l'après-midi d'un faune* de Debussy i de Mallarmé, la *Kreisleriana* de Schumann i de E.T.A. Hoffmann. I sabem que alguns escriptors, en escoltar música, escriuen com: Proust que escolta Saint-Saëns, Gide a Beethoven, Mann a Schönberg...

Esmentem Eugenio Trias[53] perquè ens permet una engrescadora visió musical–filosòfica per considerar i reflexionar. Trias sense aprofundir en l'essència de la música defineix el significat de símbol i l'adapta a la simbologia de la música, en els seus assaigs ens apropa al que ell anomena *lógos simbólic* musical, com a l'ordre del sentit propi de la música. Naturalment, el símbol s'associa a imatges o icones però Trias proposa l'adaptació del símbol al sentit musical. L'autor escriu[54]:

Ese "lógos" musical es de naturaleza simbólica. El símbolo es, en música, la mediación entre el sonido, la emoción y el sentido. El símbolo añade a la pura emoción (en este caso, musical) valor cognitivo. La música no es sólo, en este sentido, "semiología de los afectos" (Nietzsche), también es inteligencia y pensamiento musical, con pretensión de conocimiento. Pero esa "gnosis" emotiva y sensorial no es comparable con otras formas de comprensión de nosotros mismos y del mundo.

[53] TRÍAS, Eugenio, (2007), op., cit.
[54] Ibid., pàg. 19-20.

El concepto de símbolo suele siempre cabalgar sobre el presupuesto de la imagen o del icono. O se acomoda con mayor facilidad a las artes espaciales, como la arquitectura (así por ejemplo en la estética de Hegel). Para adaptarse a la música, que es sobre todo arte en movimiento y del tiempo, es preciso criticar con energía ese exclusivismo "escópico", visual, que suele asociarse casi siempre a la noción de símbolo. (...)

Hay que pensar el símbolo, en sentido musical, adaptado a modos o tonos musicales, a ritmos, a timbres, a instrumentos, a comportamientos "agógicos", a formas de ataque, a intensidades, o a medición y acentuación de las duraciones. En los ensayos siguientes se intentará ese rescate de la noción de "lógos simbólico" como el orden del sentido que es propio de la música.

Els assaigs de Trias que constitueixen el llibre *El canto de las sirenas. Argumentos musicales* són un compendi d'escrits individuals sobre alguns dels principals compositors de la història des de Claudio Monteverdi a Iannis Xenakis – ens interessen els de Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Félix Mendelssohn, Robert Schumann, Richard Wagner, Johannes Brahms, Anton Bruckner, Gustav Mahler, Richard Strauss, Claude Debussy, Arnold Schönberg, Ígor Stravinski, entre d'altres. Cada assaig té cos independent alhora que Trias hi estableix ressonàncies a manera de lligam reflexiu entre filosofia i música. A l'última part del llibre inclou una "coda filosòfica" amb clares referències a Plató amb qui Trias se sent afí, segons les seves paraules del pròleg[55]:

... Si hay alguien en el mundo de las ideas y de las creencias con el que me hallo en sintonía filosófica, religiosa y estética es con Platón. No podía dejar de tenerlo presente en esta cita que auspicio aquí entre filosofía y música.

[55] Ibid., pàg. 18.

Els treballs científics d'experimentació d'Oliver Sacks[56] ens aproximen a la idea que els "éssers humans som musicals" i els seus estudis evidencien l'actuació del nostre cervell amb la música. També, el pensament d'Eduard Punset[57] sobre el cervell i les arts ens aportarà una nota científica.

Jean–Yves Bosseur[58] explica que les correspondències sensorials entre sons i colors s'han integrat des del segle XVI. Cita Giuseppe Arcimboldo que pensa en equivalències entre valors graduals del negre al blanc i els sons; a Louis-Bertrand Castel, matemàtic jesuïta, que en el tractat sobre l'òptica dels colors estableix un espectre cromàtic en base als colors primaris i les notes d'acord òptim, la figura circular per a les arts visuals i sonores, de la vàlua dels números 3, 7 i 12 en ambdues; i, el 1734, inventa un "clavecí ocular" i un "tapís musical" que interessa Rameau[59], Telemann i Jean-Jacques Rousseau[60]. Bosseur parla de com, a partir del Romanticisme, neix l'interrogant sobre l'analogia de sensacions visuals i sonores, es fan obres polisensorials per expressar la voluntat de fusió entre diverses arts per arribar a l'obra d'art integral, a l'autèntica fusió amb la natura. Bosseur cita les paraules d'E. T. A. Hoffmann per il·lustrar el pensament romàntic de l'analogia íntima entre colors, sons i olors:

[56] SACKS, Oliver, *Musicofília. Històries de la música i el cervell*, Barcelona, col. Orígens: 136, La Magrana, 2009. (Títol original: *Musicophila. Tales of Music and the Brain*) (Traducció: Núria Parés)

[57] PUNSET, Eduard, *El alma está en el cerebro. Radiografía de la máquina de pensar*, Madrid, Aguilar, Biblioteca Redes, (primera edición en cartoné) 2007. (De esta edición, 2006, Santillana Editores Generales S. L.). PUNSET, Eduard, *El viatge a la felicitat. Les noves claus científiques*, Barcelona, Columna Edicions S.A. 2006. (Títol original: *El viaje a la felicidad*. Ediciones Destino, 2005. Traducció: Mercè Ubach).

[58] BOSSEUR, Jean-Yves (2006) op., cit., pàg. 9-10, la cita és de la pàg. 10 i l'autor inclou nota al peu que remet a: BAUDELAIRE, *Salon de 1846, in Oeuvres complêtes*, Paris, Gallimand, 1976, vol II, p. 425. Diu: "No és només un somni i en el suau deliri que precedeix el somni, estic encara despert, llavors escolto la música, em sembla una analogia i una unió íntima entre els colors, sons i olors. Em sembla que totes les coses han estat engendrades per un mateix raig de llum, i que han de unir-se en meravellós concert."

[59] Rameau escriu el *Traité de l'harmonie réduite à son principe naturel* (1722) on els conceptes fonamentals de la música es basen en la naturalesa i la raó per la qual cosa la música tindria com a principi principal el mètode matemàtic i el número constituiria l'element indispensable per a la composició. Vegeu: POLO PUJADAS, Magda (Tesi doctoral UB) op., cit., pàg. 62-63.

[60] El pensament de Rousseau tant per les seves idees polítiques i socials com també per les estètiques transcendeixen al pensament estètic i filosòfic romàntic i en particular en la música on originen crítica i polèmica. Vegeu: POLO PUJADAS, Magda (Tesi doctoral UB) op., cit., pàg. 73.

Ce n'est pas seulement en rêve et dans le léger délire qui précède le sommeil, c'est encore éveillé, lorsque j'entends la musique, que je trouve une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums. Il me semble que toutes les choses on été engendrées par un même rayon de lumière, et qu'elles doivent se réunir dans un merveilleux concert

Jean–Yves Bosseur veu en aquestes paraules un possible origen de l'ideal de *Gesamtkunstwerk* (obra d'art total) amb la consegüent dimensió sinestèsica implicada. També indica la referència de Mikel Dufrenne per a qui podria haver-hi un estat "presensible de la consciència" al temps musical i pictòric.

Hi ha hagut pintors que han pensat en la correspondència entre música i pintura. Veurem que Delacroix defensa la "part musical de la pintura". Van Gogh experimenta la defensa de la subtilesa i abstracció de la pintura considerant-la més propera a la música que a l'escultura. Kandinsky[61], quan parla del "llenguatge de les formes i els colors", utilitza frases de Goethe i Delacroix, citacions que constaran en *l'Almanach du Blaue Reiter*, publicat el 1912, i ampliarà en els seus escrits teòrics:

El sonido musical tiene acceso directo al alma. Inmediatamente encuentra en ella una resonancia porque el hombre "lleva la música en sí mismo" (Goethe).

Todo el mundo sabe que amarillo, naranja y rojo despiertan y representan las ideas de alegría y riqueza" (Delacroix). Estas dos citas muestran el profundo parentesco que existe entre las artes, y especialmente entre la música y la pintura...

[61] KANDINSKY, Vasili, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Barral Editores, 1978. (1a edició 1973). (Títol original: *Über das Geistige in der Kunst*, Berna, Benteli Verlag, 1970), pàg. 61. KANDINSKY inclou nota per referència de Delacroix que remet a: P. Signac, *De Delacroix au Néo-impressionisme* (edició alemanya per Verlag Axel Juncker Charlottenburg, 1910) i a l'article de K. Scheffler, "Notizen über die Farbe" (Dekorative Kunst, feb. 1901). BOSSEUR, Jean-Yves (2006) op., cit., pàg. 11.

Kandinsky[62] es guia per una necessitat interior i relaciona color i forma amb la seva vibració interna, el "so intern" de la pròpia forma:

La relación inevitable entre color y forma nos lleva a observar los efectos que tiene la forma sobre el color. La forma misma, aun cuando es completamente abstracta y se parece a una forma geométrica, posee su sonido interno, es un ente espiritual con propiedades idénticas a esa forma...

Victoria Llort Llopart fa un apunt iconològic a partir del *Sembrador* de Vincent Van Gogh que relaciona artista, pintura, literatura i música, tot plegat amb el paper del creador i la seva obra. En la seva reflexió i en base a les cartes escrites per Van Gogh cita la importància i les sensacions de pau i harmonia que per a ell significaven el color en la pintura similars a les provocades per la música de Wagner. L'autora escriu[63]:

... Dentro de su pintura el color juega un papel fundamental: "El colorido es para el cuadro lo que el entusiasmo para la vida, y por tanto nada insignificante que no se intente conservar" Incluso llega a asimilar color y música, concretamente a través de la de Wagner: "Cuando se intensifican los colores, se llega de nuevo a la paz y la armonía. Sucede algo parecido que cuando se escucha la música de Wagner – la interpreta una gran orquesta pero no por ello deja de ser íntima –. Pero uno prefiere los ambientes soleados y multicolores, y a menudo me digo a mí mismo que más tarde habrá muchos que trabajen en los trópicos.".

Gauguin, segons cita Jean–Yves Bosseur[64], el 1899 va declarar al crític André Fontainas que sentia la força interior de la vibració del color igual que de la música:

[62] KANDINSKY, Vasili (1978) op., cit., pàg. 62.
[63] LLORT LLOPART, Victoria (2005), op., cit., pàg. 116-117. De les cartes 443 i W3 de Vicent van Gogh al seu germà Theo. A: VAN GOGH, Vicent, *Vicent van Gogh, correspondance générale*, 3 vols., Paris, Gallimard, col. "Biblos", 1990.
[64] BOSSEUR, Jean-Yves (2006), op., cit., pàg. 11. Amb nota de l'autor que remet a: Gaugin, Paul, *Lettres à sa femme et à ses amis*, Paris, Grasset, 1946, pàg. 291-292. Diu: "Penseu sobre la part musical del color que hi ha en la pintura moderna. El color que és vibració de la mateixa manera que la música és capaç d'aconseguir allò més general en la naturalesa: la seva força interior."

Pensez aussi à la part musical que pendra désormais la couleur dans la peinture moderne. La couleur qui est vibration de même que la musique est à même d'atteindre ce qu'il y a de plus général et partant de plus vague dans la nature: sa force intérieure.

Kandinsky, que pensa que en les formes constructives de la composició pictòrica hi ha un "so interior" musical, un ritme, diu[65]:

... Todas estas formas constructivas poseen un sonido interior simple, como el que tiene una melodía. Por eso las llamo "melodías". Estas composiciones melódicas, despertadas a una nueva vida por Cézane, y luego por Holder, han recibido en nuestro tiempo el nombre de "rítmicas"." (...) *"Así como en la música cada construcción posee su propio ritmo, y así como la ordenación "casual" de las cosas en la naturaleza también presupone un ritmo, así también en la pintura...*

Per a Kandinsky[66], la "dansa futura" estarà a l'alçada de la música i la pintura contemporànies mitjançant el seu valor intern i serà capaç d'unir les tres arts en la "composició escènica" que ell anomena com a primera "obra de l'art monumental" perquè constituirà un triple moviment intern. Segons Kandinsky, Isidora Duncan estableix el lligam entre la dansa grega i la dansa del futur; i, en aquesta última, en la bellesa i en el moviment intern residirà la seva força vital.

Paul Klee és un dels artistes que exerceix atracció i provoca la imaginació dels compositors contemporanis.

Paul Klee (1879-1940), com Kandinsky, pensa en el temps, el ritme i la polifonia associats a una transcripció gràfica. Klee distingeix entre els ritmes "estructurals" – seqüències repetides mecànicament –, i els ritmes "individuals" – orgànics – que il·lustra amb diagrames lineals i per aconseguir la percepció del ritme

[65] KANDINSKY, Vasili (1978), op., cit., pàg. 119-120.
[66] Ibid., pàg. 107.

evoca els moviments de la batuta del director d'orquestra. La qüestió del temps és una altra preocupació constant en l'obra pictòrica de Klee, explora tècniques de relació entre els ritmes espacials i el temps, la qual cosa el porta a la "pintura polifònica", simultaneïtat de temes independents per construir una realitat, que l'uneix a Arnold Schöenberg i la seva problemàtica del dodecafonisme.

Respecte d'això Jean–Yves Bosseur[67] indica:

C'est en conjuguant les notions d'espace et de polyphonie que Klee va tenter avancer l'hypothèse d'un temps à vecteurs multiples que défie les lois de la successivité chronométrique. Au cours des années 1920, el aborde fréquemment la question de la polyphonie engendrée par des lignes graphiques, généralement couplées, s'entrecroisant telles des lignes mélodiques."

(...)

Expérimenter des échelles de valeurs chromatiques le conduira à envisager une vision en douze degrés, "notes de couleur", dans Nouvelle Harmonie de 1936, ce qui constitue sans doute pour lui une manière de rejoindre la problématique schoenbergienne du dodécaphonisme; cette œuvre est en effet constituée de 42 rectangles de 12 couleurs différents; les changements apportés aux dispositions de ces couleurs ne sont pas sans rappeler les processus de transposition auxquels est soumise la série dodécaphonique, même si Klee ne semble pas obéir à une stricte systématisation.

Segons Jean–Yves Bosseur[68], en "l'acte artístic" de Klee es manifesta un desig de lligam polivalent de causes i efectes amb implicació de l'espai i el temps encaminat cap a un "absolut", la "Gran Obra":

Dans le désir de dépasser les limitations imposées à l'ordre et à la sensibilité plastiques se pressent la quête d'une finalité organisatrice plus globale tendant vers un absolu, le Grand Œuvre."

[67] A: BOSSEUR, Jean-Yves (2006), op., cit., pàg. 99 i 101.
[68] Ibid., pàg. 103.

(...)

... l'acte artistique se manifeste dès lors comme la résultante d'un réseau polyvalent de causes et d'effets où l'espace et le temps interviennent comme deux composantes nécessairement imbriquées."

(...)

Un des tableaux qui représente le mieux cette symbiose des gestes propres à la musique et aux arts graphiques est Coups d'archet héroïques, hommage au violoniste Adolf Busch, dont Klee était l'ami.

Piet Mondrian (1872-1944), l'octubre de 1917 fa la primera publicació *De Stijl*, editada per Theo van Doesburg[69]. Les seves idees teòriques sobre *El Nou Plasticisme* constitueixen el tema bàsic de la revista i a partir de 1922, arran d'una representació musical, hi escriu un seguit d'articles sobre l'aplicació de principis neoplàstics a la música[70].

Sobre aquests principis, Jean–Yves Bosseur[71] compara la suite per a piano de Van Domselaer com a experimentació entre les dimensions harmòniques i melòdiques amb l'expressió plàstica dels eixos verticals i horitzontals de Mondrian:

Pour sa part, Van Domselaer écrit en 1916 une suite de pièces pour piano, Proeven van Stijlkunst, qui repose sur une tentative d'opposition entre les dimensions harmonique et mélodique comparable au traitement des axes verticaux et horizontaux dans le langage plastique de Mondrian.

(...)

[69] Theo van Doesburg comparteix amb Mondrian una forta atracció per la dansa. Van Doesburg analitza el ritme de la dansa i busca en les articulacions de les figures elementals l'espai pictòric; igualment, en els models absoluts de la música de Bach busca els plans sonors i formes pures i treballa amb l'arquitecte De Boer analogies plàstiques i arquitectòniques a partir dels *Preludis* i les *Fugues* de Bach. Vegeu: BOSSEUR, Jean-Yves (2006), op., cit., pàg. 115-117.

[70] Vegeu: *Piet Mondrian. Olis, aquarel·les i dibuixos*, Exposició abril-maig 1982, Palau de la Virreina de Barcelona, Fundació Juan March, Ajuntament de Barcelona, Caixa de Barcelona, 1982.

[71] A: BOSSEUR, Jean-Yves (2006), op., cit., pàg. 106. Cal recordar que Mondrian visitava assíduament el compositor holandès Jakob Van Domselaer amb qui coincidia sobre qüestions teòriques.

En 1919-1920, Mondrian publie dans la revue De Stijl, sous forme de treize épisodes, "Réalité naturelle et réalité abstraite", conversation imaginaire entre trois personnages...

Mondrian, com altres pintors de la seva generació, es fixa amb les *fugues* de Bach on veu la composició i el ritme absolut. I en Debussy hi veu l'inici de la "música nova" on el vocabulari sonor constituirà sons "fixos, plans i purs" i pensa que amb la intervenció del "silenci" seria possible suprimir la part subjectiva, sentimental de la creació artística. Mondrian imagina la combinació de "sons" i "no sons"; així introdueix el silenci i en la contraposició busca el "contrast absolut", segons ell, ritmes independents de la natura i controlats absolutament pel resultat acústic. És a dir, seria el so pur, sense sentiment, so com a realitat acústica autònoma que en el llenguatge plàstic Mondrian expressa amb les oposicions rectilínies d'horitzontals i verticals. Un altre element a considerar és la "velocitat absoluta", el moviment en música, que en l'espai pictòric Mondrian representa amb la línia recta a la dreta[72].

... car la notion de silence, de "vide" réintroduirait précisément la subjectivité de l'auditeur. Pour Mondrian, c'est "à cause de l'emploi de ce "silence" qu'un Schoenberg malgré tant d'appréciables efforts, n'arrive pas à exprimer l'esprit nouveau dans la musique", à atteindre la dualité du son et du bruit à l'état d'abstraction.

(...)

Une telle succession, contrastée, de sons et de non-sons, sans privilège accordé à un élément sur l'autre (de même que, dans la peinture, la forme et le fond ne doivent plus Être traités en fonction d'une hiérarchie présupposée) conduirait à produire ne rythmicité indépendante des rythmes de la nature.

Per altra part, la "Musik der Neuen Gestaltung" – "Música del Nou Disseny" – amb *Études électroniques* de K. Stockhausen marquen les primeres passes cap a la música electrònica. La nova música, música del futur, obre altres aspectes i presenta

[72] Vegeu: BOSSEUR, Jean-Yves (2006),op., cit., pàg. 108-111. El comentari és de Bosseur, pàg. 110.

l'obra musical a l'espai – en projeccions espai-temps –, es desenvolupen paral·lelismes entre arts visuals i sonores en construccions d'estructures plàstiques ortogonals amb moviment cinematogràfic ...

Victoria Llort Llopart[73] comenta com Alexander Scriabin – complex i enigmàtic compositor rus – era conduït a l'èxtasi místic a l'aconseguir la "Unitat de l'Ésser" fent participar tots els sentits de l'obra d'art definitiva – l'obra d'art total amb forta càrrega mística, on cabia la filosofia, la poesia, la pintura, la dansa...

Scriabin, músic influenciat per les *Claus de la Teosofia* d'Helena Petrovna Blavatskaïa, és un altre autor que treballa, a partir de 1911, en les combinacions polisensorials – sensacions olfactives i tàctils amb participació de públic – , amb interpretacions del temps i l'espai, dues dimensions clau en què, segons ell, es desenvolupa l'obra d'art – *Acte préalable* (1913-1914), primera part de *Mystère*. De l'estètica de Scriabin, Jean–Yves Bosseur escriu[74]:

L'esthétique de Scriabine est marquée par la quête d'une transcendance à laquelle doit contribuer la communion de tous les arts. C'est vers l'union mystique dans l'Un que celui-ci oriente sa démarche spirituelle. L'œuvre d'art synthétique, qui ferait appel à toutes les sensations, serait en effet seule capable de témoigner de la sympathie naturelle des choses, du fait essentiel que tout est vibration et que dans cette vibration originelle commune à tout phénomène se dissimule la cohésion parfaite.

Segons Victoria Llort Llopart[75], Scriabin (1872-1915) busca l'associació de sons i colors en les relacions estructurals de manera sistemàtica per establir la seva la particular fusió de les arts – *Prometeu o Poema del foc* és la seva primera realització i

[73] LLORT LLOPART, Victoria (2005), op., cit., pàg. 145-170.
[74] BOSSEUR, Jean-Yves (2006) op., cit., pàg. 14. Diu: "L'estètica de Scriabin està marcada per la recerca d'una transcendència que ha de contribuir a la comunió de totes les arts. Al voltant de la unió mística en l'U que orientarà el seu camí espiritual. L'obra d'art sintetitzada, que tocarà a totes les sensacions, serà en efecte només capaç de testimoniar la simpatia natural de les coses, el fet essencial que tot és vibració i que en aquesta vibració original comuna a tot fenomen es dissimula la cohesió perfecta."
[75] LLORT LLOPART, Victoria (2005) op., cit., pàg. 157.

última obra simfònica; composició híbrida de poema simfònic, concert, cantata, i projecció de colors sobre una pantalla amb coordinació regulada per les sonoritats musicals– i es basa en la convergència que apunta Adorno quan descriu les relacions entre música i pintura des de dimensions que dominen. La música, per ser un art temporal, s'expandeix en el temps mentre que la pintura és un art de l'espai. Per a Adorno les arts s'uneixen en la seva contradicció, es troben justament on cada una segueix el seu principi immanent. Adorno diu[76]:

... Tan pronto como un arte imita a otro, se aleja de él puesto que repudia la constricción del propio material y cae en el sincretismo, en la vaga noción de un continuo adialéctico de las artes

(...)

Las artes convergen sólo allá donde cada una sigue puramente su principio inmanente.

Scriabin posa el títol del seu poema simfònic a partir de la contemplació del *Prométhée* (1907) que pintava el seu amic Jean Deville – pintor simbolista – en el seu estudi de Brussel·les. Scriabin relaciona la tragèdia d'Èsquil amb la pintura i la música i pensa que ell li donarà el temperament[77] que es mereixia la música sobre el tema[78]. En el simbolisme del foc i la llum, Victoria Llort Llopart interpreta la "intersecció entre les dimensions del color i del so" que Scriabin pretenia; Llort escriu[79]:

No es casualidad que el tema del fuego aparezca varias veces en las obras de Scriabin. El fuego y la luz tienen un simbolismo muy especial: por una parte debido a toda la carga mítica y mística que llevan incorporada; por otra, son dos claros puntos

[76] ADORNO, Theodor W., *Sobre la música*, col. Pensamiento Contemporáneo, 62, Barcelona, Paidós, I.C.E /U.A.B., 2000. (Introducción: Gerard Vilar), pàg. 42

[77] "... Scriabin aplica a la música el concepto de proporciones geométricas que rige las artes plásticas y emplea una 'divina proporción': acordes en sistema de cuartas. Siguiendo este esquema formal y armónico no debería separarse el aspecto visual del sonoro, puesto que la articulación de la partitura es coloreada, las secciones van presentando los colores del espectro. El héroe mítico emerge de la sombra gracias al famoso acorde místico, que también se puede ver como el paso hacia la conciencia de la humanidad." A: LLORT LLOPART, Victoria (2005) op., cit., pàg. 169.

[78] Recordem que, abans, Liszt, Saint-Saëns i Fauré havien compost música sobre el tema de Prometeu, benefactor de la humanitat, que havia robat el foc celeste a Zeus per donar-lo als homes.

[79] LLORT LLOPART, Victoria (2005) op., cit., pàg. 167.

de intersección entre las dimensiones del color y el sonido. Desde la música la armonía expresa el color y desde la luz se oye el sonido.

Segons Bosseur[80], les idees de Scriabin tenen conseqüències en altres autors. L'arquitecte americà Claude Bragdon, seguint el projecte de Scriabin, presenta el 1916, a Central Park, *Cathedral Without Walls*, espectacles visuals i musicals simultàniament. Thomas Wilfred, el 1921, inventa el primer "clavieux" i fa projeccions cinètiques de color. Alexander Laslo, 1925, idea un projector de llums sincronitzades amb obres musicals per establir un muntatge de concordança entre acords i llum – *Farblicht Musik*. Bulat Galeyev, fundador del grup Prométhée, realitza dues pel·lícules sintetitzant música i color – *Prométhée* (1965) i *Mouvement perpétuel* (1969) – i per al planetàrium de Kazan, capital del Tatarstan, fa *Aurore boréale* – "música color". A principis de segle abunden expressions polisensorials en el cinema – Survage, Eggeling, Richter –, en l'arquitectura utòpica – Fidus, Tant, Wyschnegradsky (*Projecte per a un temple de llum*).

Per altra part, cal mencionar la peculiar concepció d'Igor Stravinsky (1882-1971) on la llibertat i l'avantguarda entren en particular dinàmica. Victoria Llort Llopart, a partir de les reflexions de Stravinsky, proposa una dialèctica entre música, paraula i imatge, i diu[81]:

... la literatura y la pintura están presentes de diversos modos que demuestran que la dialéctica entre innovación y tradición alcanza a todas las artes por igual y, de modo especial, a la música cuando esta entabla peculiares relaciones con la palabra y la imagen.

[80] BOSSEUR, Jean-Yves (2006) op., cit., pàg. 15-16.
[81] LLORT LLOPART, Victoria (2005) op., cit., "Introducció", pàg. 10.

Els pintors cubistes: Braque, Picasso i Gris han presentat la música bàsicament representant instruments musicals, cada un d'ells per motivacions diferents. Dels tres, i segons Jean-Yves Bosseur[82], el més sensible a l'univers musical és sens dubte Georges Braque perquè en les pintures *afirma la realitat musical*. També era músic, estava interessat en Bach i Mozart, era admirador de Debussy, Darius Milhaud i d'Erik Satie amb els quals havia fet col·laboracions. Continuant amb Bosseur, Picasso utilitza els instruments per les seves implicacions antropomòrfiques o eròtiques i Juan Gris no vol conèixer la música sinó que utilitza l'instrument musical merament com l'objecte amb dimensió arquitectònica i prou, amb mètode deductiu.

Podem afirmar, doncs, que diversos autors han tractat el tema des de diferents punts de vista: històric, filosòfic, literari, musical, pictòric... i els mateixos artistes han estat polifacètics proposant dialèctiques entre les expressions artístiques. Tot plegat estableix i resumeix de quina manera s'ha tractat el tema fins avui, la qual cosa ens condueix vers l'objecte del nostre treball.

I, per tant, pensem que aquest treball que presentem és necessari perquè creiem que l'estudi de l'obra de Carandell pot aportar elements interessants per a l'evolució de la representació pictòrica de la música. En la nostra investigació veurem múltiples maneres de dibuixar i pintar motius i imatges musicals; però la "Història de la Música" de Carandell obre horitzons cap al vell mig de l'essència musical, de la vibració musical representada per línia i color i aquest suggeriment és altament engrescador i, alhora, ens remet a la part més interior i universal de la sensibilitat de l'esser humà.

[82] BOSSEUR, Jean-Yves (2006) op., cit., pàg. 135-140.

Capítol II
Representació pictòrica de la música en l'obra de Joan Carandell

1. Gènesi de la investigació sobre l'expressió pictòrica de Carandell

Com s'ha dit al preàmbul-pròleg, la gènesi d'aquesta tesi va començar quan vaig conèixer l'obra pictòrica de l'artista Carandell i em va fascinar l'afinitat que s'evidenciava entre la música i el seu dibuix o pintura.

La iconografia musical que havia vist representada en obres pictòriques d'altres artistes no tenia res a veure amb aquesta manera de representar la música, l'estil tan personal de Carandell s'allunyava completament dels altres.

La semiòtica – estudi dels significats –, que relaciona significats musicals amb la literatura – narracions, poemes, tragèdia – i la filosofia prenen formes pictòriques figuratives i abstractes a les obres de Carandell que demostren una alta i exquisida sensibilitat d'artista.

Aquestes afinitats i correspondències entre les arts i la "Història de la Música" de Carandell, i en concret el seu període del Romanticisme, trobaven – en el meu cas que sempre m'ha agradat la música, les lletres i la pintura – el punt de partida precís per estudiar més a fons les possibles relacions entre elles.

La investigació ha resultat molt enriquidora perquè descobrir vincles entre la música i la tradició literària i filosòfica, i, alhora, amb la pintura actual de Carandell és una experiència que permet recuperar la dimensió humanística de la mateixa música i traslladar-la al moment contemporani de manera intemporal. Així mateix, de l'expressió plàstica de Carandell flueix una funció didàctica intrínseca que remet als orígens essencials de la vibració, el color i la forma.

Cal esmentar que el suport documental sobre els antecedents i la trajectòria artística de Carandell rau fonamentalment en el recull de documentació realitzat pel DEA, referent a l'obra pictòrica i creativa de l'artista Joan Carandell – Carandell –, presentat el 2007 a la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona, amb el títol: *Carandell, transcendència pictòrica. Biografia - Cronologia (1968-2007)*.

El material recercat, compilat, classificat i estudiat per explicar l'obra i la trajectòria artística de Joan Carandell pel treball del DEA ha estat revisat i modificat. Hem ampliat la recerca, hem recopilat i classificat el nou material a fi i efecte d'establir el desenvolupament i l'assoliment de la nova investigació, i per assentar els antecedents del conjunt d'obres constitutives de la representació pictòrica de la "Història de la Música" de Carandell.

S'evidencia en el volum de documentació i l'extensió del material trobats, la qualitat i profunditat de l'obra i també la forta personalitat de l'artista que ens condueixen a l'actual estudi sobre la seva peculiar i personal representació iconogràfica de la música.

2. Antecedents, biografia, premis i trajectòria artística de Joan Carandell que s'encaminen a la creació del projecte pictòric: "Història de la Música"

2.1 Antecedents. Identitat de l'artista

La representació pictòrica de la "Història de la Música" és un excepcional projecte que l'artista va començar l'any 1989 i que avui encara continua amb la creació d'obres que, a partir de la música de cada període, formen part d'aquest extraordinari conjunt artístic.

Carandell tracta el tema de la música amb profunditat i harmonia plàstica. El seu coneixement i domini de la tècnica li permet realitzar un treball de gran qualitat, sap combinar perfectament l'abstracció amb la figuració i desenvolupar una obra plenament equilibrada en composició, formes, dibuix i color. A partir d'escoltar intel·ligentment la vibració de les notes musicals les transmet amb llenguatge plàstic completament poètic i musical.

Explicarem la idea de Carandell que la música i l'art estan per damunt de la matèria. La música, com a vibració i via directa d'inspiració, es manifestarà en la seva obra. Com veurem, un antecedent d'especial menció serà la sèrie: "El Triomf de la Música sobre la Matèria" – sèrie complementària de la "Història de la Música", situada cronològicament entre els períodes Barroc i Romanticisme.

La "transcendència pictòrica" és comú denominador a tota la seva trajectòria artística. Aquesta transcendència està present en els objectes i els personatges – protagonista constant: la figura i la psicologia humana. També, la recerca incansable de l'artista per aconseguir la qualitat de l'obra: força, equilibri i harmonia, amb una expressivitat molt particular i personal, i amb gran sensibilitat.

Sobre la **identitat de l'artista** cal esmentar que el desenvolupament del seu potencial artístic i l'evolució del creixement de la forta personalitat que caracteritza i dóna segell especial a les seves obres té relació amb els canvis de nom artístic. Especialment, l'any 1984, el tràgic esdeveniment de la mort de la seva estimada tia Lluïsa Carandell provoca en l'artista un intens sentiment de ràbia i d'injustícia, llavors sorgeix la sèrie: "Sentiments i Passions de l'Ésser Humà" on plasma tota la seva fúria i rebel·lia. Tanmateix, a la seva memòria li dedica les exposicions següents[1]:

- *1r. Homenatge a Ludwig van Beethoven*. Casa de Cultura "Les Bernardes" de Salt (1984).
- *Exposició Retrospectiva de 50 Obres*. Fontana d'Or. Caixa Provincial de Girona/Obra Cultural (1984-85).
- *Sentimientos y Pasiones del Ser Humano* (Exposición dedicada a la desaparecida Lluïsa Carandell). Matisse Galeria. Barcelona (1985).

A partir d'aquest moment canvia el nom artístic i des de llavors signarà les seves obres amb el nom de: Carandell en honor a Lluïsa Carandell, encara que en algunes ocasions fes ús del Pujol Carandell. Primer firmava amb el nom complet: Joan Pujol Carandell. Després va utilitzar: Johann Pujol. Més tard: Pujol Carandell. I des de l'any 1996 serà definitivament: Carandell.

[1] Vegeu documentació a: ANNEX, apartat "Catàlegs d'exposicions individuals" sobre Carandell.

2.2 Trajectòria artística de Carandell

Tot seguit, resumim breument les etapes genèriques de l'obra de Carandell:

Primerament, el **període acadèmic i època paisatgista (1968-1974)**. Aquesta primera etapa correspon a la formació inicial. És el temps del període acadèmic de Belles Arts, els professors de dibuix Josep Farrés a Barcelona i Ramon M. Carrera a Girona varen donar-li les pautes per al seu aprenentatge. Així, la seva formació acadèmica i l'estudi posterior, directament en els museus, dels grans mestres – Leonardo da Vinci (esfumat, fusió del color i transparències), Rembrandt (clarobscur per excel·lència), Tiziano i Rubens (fusió de colors i transparència), Piero della Francesca (línia i simplicitat de color; és a dir, síntesi), Cézanne (resum de la pintura: estils, figura i cromatisme), Modigliani (personalitat, síntesi i força de la pintura, del seu cromatisme; expressió simple), Giorgio de Chirico (metafísica, més subtil que el surrealisme, i composició onírica), I finalment Francis Bacon (expressionista del segle XX, forma personal de concebre la pintura)[2] – forgen la formació tècnica i el condueixen a perfeccionar-se en dibuix i color.

Cal citar l'entrevista efectuada al seu primer professor, el senyor Ramon M. Carrera**,** escultor i pintor, i director de l'Escola de Belles Arts de Girona en els anys 60-70. El senyor Josep M. Carrera afirma de Carandell[3]:

La figura humana la domina molt perfectament.

En aquella època es podria dir que era expressionista en la figura humana i amb molt de sentiment.

Li agrada dins d'un contingut geomètric – matemàtic també el dibuix artístic, amb la qual cosa gaudeix dels dos continguts.

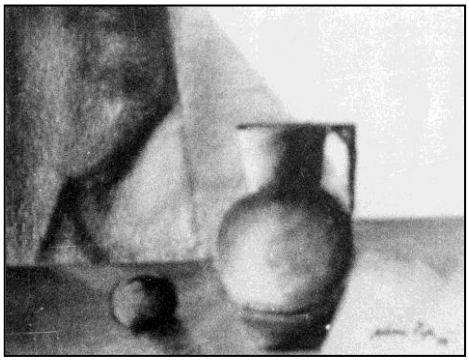
Tot allò que Carandell va aprendre amb el dibuix exacte i el dibuix artístic ha sabut treballar-ho fins arribar a una simbiosi entre els dos continguts: dibuix acadèmic (figures) i el dibuix geomètric, de projeccions i perspectiva.

[2] Resumit de les entrevistes realitzades a l'artista Carandell amb motiu del treball del DEA.
[3] Frases seleccionades de l'entrevista que vaig realitzar al senyor Ramon M. Carrera el dia 15/12/06.

Ens trobem en el moment del dibuix al natural de: natures mortes i figura dibuixades en carbó, i del paisatge pintat a partir dels dibuixos d'apunts del natural. Altres temes d'aquesta època: de 1969, *Crucificció* (oli sobre tela, 1,30 x 89 cm.); de 1977, *Flagelació* (oli sobre tela, 81 x 65 cm.) i *Últim sopar* (oli sobre tela, 92x73 cm.). També, el seu treball de topografia, de nivells topogràfics, li desperta un interès particular pel càlcul i pel dibuix lineal i per la perspectiva.

Natura morta és una obra realitzada per Carandell als setze anys, academicista però amb traç rectilini i cubista.

Carandell
Natura morta. 1968-69
Carbó sobre paper



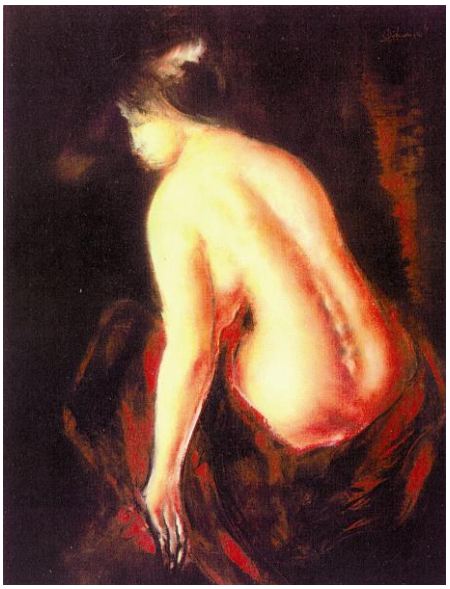
A l'obra *El vel* observem trets academicistes, però es manifesta gran soltesa i perfecció en la resolució del dibuix i de la figura humana.

Carandell
El vel. ca. 1976
Sèrie: "Composició"
Oli sobre tela, 100 x 81 cm.



En una segona etapa en què, **la composició i la figura són protagonistes centrals (1979-1982)**, s'observa el pas des del figuratiu a l'expressionisme total [4]. En aquest moment comença la creació – una obra destacable és *La Salida* (1980). Primer, la sèrie "Natura Morta" – a partir d'un model que servirà de punt de referència l'artista crea tot un món, inventa el que ell anomena una "ficció tangible" [5]. En segon lloc, la creació de figures. Composició de la figura. I, tercer, la creació de disseny artístic. Aquí, en aquesta etapa, s'inicia la manifestació de la seva personalitat. Primordialment les tècniques utilitzades són: dibuix amb carbó sobre paper i oli sobre tela.

Carandell
La Salida. 1980
Sèrie: "Composició"
Oli sobre tela, 61 x 46 cm.



L'any **1979** crítics d'art dels principals diaris del país consideren Carandell "*un extraordinari dibuixant i un excepcional pintor*"[6]: Fernando Gutiérrez**,** *La Vanguardia* de Barcelona; José Antonio Lacarcel , *Diario Patria* de Granada; Antonio Ruíz Vega**,**

[4] Vegeu documentació a: ANNEX, classificació dels "Catàlegs d'exposicions individuals" sobre Carandell.
[5] De les converses mantingudes amb l'artista Carandell.
[6] GUTIERREZ, Fernando. Crític d'art a *La Vanguardia*. "Pujol Carandell en Cristina". A: Arte (dissabte, 16 de juny de 1979). LACARCEL, José Antonio. "Pujol Carandell un pintor catalán en Andalucía". *Diario Patria* (Granada) (26 de desembre de 1979), pàg. 12. RUÍZ VEGA, Antonio. "...Pujol Carandell en el Centro Artístico...". *Hoja del Lunes* (Granada) (dilluns, 22 d'octubre de 1979), pàg. 5. ANTEQUERA, Marino. "Pinturas de un catalán en el Centro Artístico". *Diario Ideal* (Granada) (17 de novembre de 1979), pàg. 16. MARTÍNEZ PEREA. "La 'Mirada a la Nostalgia' y la 'Sentencia del Color', Pujol Carandell". *Diario Ideal* (Granada) (28 de novembre de 1980), pàg. 15. ANTEQUERA, Marino. "La ágil pintura del catalán Carandell". A: Las Artes. Diari *Los Sitios* (Girona) (diumenge, 7 de desembre de 1980), pàg. 18. KINDELÁN, Conchita. "Galeria El Greco. Pujol Carandell". A: Arte en Madrid. *Diario Pueblo* (11 de març de 1981). Vegeu documentació a: ANNEX, Classificació "Recull de premsa: diaris – premsa diària" sobre Carandell. ALGUERÓ, José. "El artista y su arte. Pujol Carandell". *Revista del Vallés* (Granollers) (31 de març de 1979). Veure documentació a: ANNEX, classificació "Setmanaris i revistes" sobre Carandell.

Hoja del Lunes de Granada; Marino Antequera, *Diario Ideal* de Granada; Conchita Kindelán, *Diario Pueblo* de Madrid; José Algueró**,** *Revista del Vallés* de Granollers.

José Antonio Lacarcel, *Diario Patria*, comenta l'autenticitat de l'art de Carandell[7]:

Su arte va surgiendo ante los ojos del espectador con toda la frescura y hondura de su propia autenticidad. Por encima de cualquier otra consideración.

Marino Antequera, *Diario Ideal*, escriu sobre la pulcritud i domini del dibuix i pintura en la producció artística de Carandell[8]:

Porque Pujol Carandell domina plenamente el arte de pintor, y sobre todo, el de dibujar, puede permitirse el lujo de no acusar nunca los contornos, sinó en caso preciso. No es jamás plenamente objetivo la significación de los cuadros de este pintor, sinó que de ordinario el fondo de ellos se oculta a una mirada no perspicaz e inquisitiva y esto da idea de lo depurado de la producción de este artista.

Conchita Kindelán, en l'article del *Diario Pueblo* (1981), destaca el magnífic dibuix, la fermesa de pinzell i la lluminosa qualitat cromàtica renaixentista que aconsegueix Carandell en les seves teles[9]:

Acompañado del dominio de un magnífico dibujo, el pincel de Pujol Carandell se mueve firme y seguro, consiguiendo plasticidades y efectos inéditos, ¡que no es poco! Su personal estilo saca contrastes entre lo insinuado y lo acabado, aplicando la masa de color sólo ahí donde necesita un realce: sus figuras, espléndidas, torsos y nucas femeninas, consiguiendo suavidades y tersuras dignas de "La Venus del espejo",

[7] A: LACARCEL, José Antonio. "Pujol Carandell inauguró ayer en la sala 'Al Andalus'", *Patria. Diario de Granada* (dissabte, 11 desembre 1892), pàg. 11. Vegeu documentació a: ANNEX, classificació "Recull de premsa: diaris – premsa diària" sobre Carandell.
[8] Marino Antequera, "La ágil pintura del catalán Carandell" (domingo, 7 de diciembre de 1980, pàg. 18). Vegeu documentació a: ANNEX, classificació "Recull de premsa: diaris – premsa diària" sobre Carandell.
[9] KINDELÁN, Conchita. "Galería El Greco. Pujol Carandell". A: Arte en Madrid. *Diario Pueblo* (11 de març de 1981). Vegeu documentació a: ANNEX, classificació "Recull de premsa: diaris – premsa diària" sobre Carandell.

cualidades en ropaje de sorprendente cromática renacentista. Verdosa, roja y personales azules y blancos como enyesados, que transportan la luz casi celestial.

Josep M. Vilarmau, a la presentació escrita del catàleg "Mirada a la Nostalgia"[10], es fixa en la peculiaritat de les figures que transmeten vitals sentiments de realitat i solitud, i diu:

El interés se centra en las figuras, no en las personas. Pero se trata de figuras que viven y pueden hacer sentir la realidad y la soledad...

Fernando Gutiérrez, de *La Vanguardia*; José Antonio Lacarcel**,** del *Diario Patria* de Granada; el diari *Los Sitios* de Girona i José Algueró en el *Setmanari Comarca al Dia* de Granollers coincideixen a destacar la capacitat de l'artista en plasmar la realitat viva –l'aventura de la vida i la mort, del ser-hi o no ser-hi –, mitjançant el cos humà, amb totes les seves connotacions i segons els més simples i verídics significats[11]. Així, Fernando Gutiérrez, de *La Vanguardia*, diu:

... Hay en Pujol Carandell un extraordinario dibujante y un excepcional pintor capaz de "contar" esa realidad.

La sobriedad del color aún agudiza la precisión del dibujo, rotundo y exacto en el lápiz y la pincelada, estremecido en el lenguaje y profundamente expresivo en su pureza casi renacentista.

Francisco Anglada, *Diario 16,* i Victor Gay del *Diari de Girona,* mencionen el requeriment de coneixements que comporta l'exigència de la figura humana que

[10] Vegeu documentació a: ANNEX, apartat "Catàlegs d'exposicions individuals" sobre Carandell.
[11] GUTIERREZ, Fernando. *La Vanguardia*, op. cit. (16 de juny de 1979). LACARCEL, José Antonio. *Diario Patria*, op., cit., (26 de desembre de 1979). Diari *Los Sitios* (Girona), "Próxima exposición de Pujol Carandell en Madrid y renovados contactos con Granada", (Diumenge, 1 de febrer de 1981), pàg. 19. Vegeu documentació a: ANNEX, Classificació "Recull de premsa: diaris – premsa diària" sobre Carandell. ALGUERÓ, José. "Exposiciones. Pujol Carandell". *Setmanari Comarca al Dia* (Granollers) (24 de març de 1979), núm. 103, pàg. 23. Vegeu documentació a: ANNEX, Classificació "Setmanaris i revistes" sobre Carandell.

Carandell domina perfectament [12], amb enorme sensibilitat, qualitat i precisió i amb solidesa creativa molt vàlida a les obres[13].

Juan M. Gómez Segade en el *Diari Ideal* escriu sobre el mestratge de Carandell i els ressons de Rubens en el color i el dibuix:

...Reaparición del pintor catalán, nostálgico de pasado monumentalismo y capaz de todos los alardes como excelente maestro que es en el oficio.

En efecto, no sólo los colores que entonces vimos en su paleta tienen ecos rubenianos, sinó que su dibujo es una reencarnación del genio y habilidad del gran pintor flamenco.

El color és un factor important en aquestes obres de l'època de "Composició i Figura" i també en els "Místics", la seva sobrietat aguditza la precisió del dibuix, sòlid i precís en el llapis i la pinzellada, profundament expressiu i amb puresa que alguns crítics d'art com Fernando Gutiérrez, Marino Antequera o Conchita Kindelán qualifiquen de quasi renaixentista[14].

Antonio Ruíz Vega, *Hoja del Lunes,* i José Algueró, *Revista del Vallés* de Granollers**,** parlen de la condició "*ingrávida*" de les figures i de colors lluminosament velats que condueixen a la transparència i sensibilitat on el color és part important d'aquesta obra de gran bellesa.

Jaume Fàbrega, en el *Punt Diari*, qualifica el cromatisme de subtil i aeri. I també menciona una mena d'expressionisme amb matisos i suggestions, d'enorme interès

[12] ANGLADA, Francisco. "Pujol Carandell o la sublimación de la figura". A: Los Viernes, Arte. *Diario 16* (Andalucía) (divendres, 21 de març de 1980). Vegeu documentació a: ANNEX, Classificació "Recull de premsa: diaris – premsa diària" sobre Carandell.
[13] GAY, Víctor. Crític d'Art *Diari de Girona*. "Pujol Carandell, en 'L'Artística'". (5-23 cir. juny 1979). Vegeu documentació a: ANNEX, Classificació "Recull de premsa: diaris – premsa diària" sobre Carandell.
[14] GUTIERREZ, Fernando. *La Vanguardia*, op. cit. (16 de juny de 1979). ANTEQUERA, Marino. *Diario Ideal*, op. cit. (17 de novembre de 1979). KINDELÁN, Conchita. "Galería El Greco. Pujol Carandell". A: Arte en Madrid. *Diario Pueblo* (11 de març de 1981). Vegeu documentació a: ANNEX, Classificació "Recull de premsa: diaris – premsa diària" sobre Carandell.

cromàtic que ens transporta a mode d'homenatge interioritzat a la pintura del Barroc, a Rubens , per exemple.

Jaume Teixidor**,** en *El Correo Catalán*, fa referència a la sensibilitat de l'artista que sempre rebutja qualsevol anècdota i qualsevol manera d'explicar una història convencional o sense originalitat [15]. I també cita la lluminositat dels personatges representats.

Gil Bonancia, l'any 1980, en relació a l'exposició del "Círculo de Labradores y Propietarios" de Sevilla [16] escriu[17]:

...Su obra, responde a uno de los predicamentos más avanzados de la inspiración, que traduce en un mundo en el que las formas se insinúan, las figuras se identifican con los fondos, hasta conseguir una de las más exigentes y logradas obras de un pintor joven...

Tal com va escriure J. Víctor Gay [18], al diari *Los Sitios* de Girona (maig 1980):

És indubtable la qualitat de l'obra, la seva acurada elaboració i l'impacte positiu dels qui senten de veritat la sensibilitat estètica.

Tito Ortiz**,** *Diario Patria* de Granada, parla de l'ambient creat mitjançant l'actitud del personatge, el color i el medi que envolta la mateixa figura "originant un

[15] TEIXIDOR, Jaume. "El pintor Pujol y su lucha por plasmar la realidad". *El Correo Catalán* (diumenge, 17 de febrer de1980), pàg. 10. LARA. Mary R. "Pujol Carandell en Art Press. 'El color como sentencia'". *Diario Pueblo* (Madrid) (16 de febrer de 1982), pàg.15. Vegeu documentació a: ANNEX, classificació "Recull de premsa: diaris – premsa diària" sobre Carandell.

[16] Vegeu documentació a: ANNEX, classificació dels "Catàlegs d'exposicions individuals" sobre Carandell.

[17] GIL BONANCIA. "…andaluza del pintor gerundense Pujol Carandell. Expone en el Circulo de Labradores de Sevilla". *Los Sitios* (Girona) (diumenge, 23 de març de 1980), pàg. 22. Vegeu documentació a: ANNEX, classificació "Recull de premsa: diaris – premsa diària" sobre Carandell.

[18] GAY, J. Víctor. "La inquietud creadora de Pujol Carandell se proyecta en Andalucía". A: Girona Art. Diari *Los Sitios* (Girona) (diumenge, 11 de maig de 1980), pàg. 19. Vegeu documentació a: ANNEX, Classificació "Recull de premsa: diaris – premsa diària" sobre Carandell.

misteri que no deixa indiferent a l'espectador, l'atrau i li permet a ell també la seva creació d'allò que mira"[19].

Les declaracions de l'artista i les entrevistes escrites a diaris i revistes signifiquen un complement molt interessant per aprofundir millor en la seva intenció artística, conceptes i filosofia.

Així, com també diu Marino Antequera, *Diario Ideal* (1979)[20], en aquesta etapa figurativa s'adverteix el desig de l'artista de fer transcendent el contingut de les seves obres i donar un sentit espiritual i significatiu als anhels de les seves figures.

Aquest serà el preàmbul de la faceta mística posterior on Carandell plasmarà perfectament la solemnitat del moment.

El següent període de l'evolució artística de Carandell és el **Període Místic** que va del **1980-1985**. Juan M. Gómez Segade, el 10 de desembre de 1982, fent referència a l'exposició de la galeria "Al Andalus" de Granada, escriu[21] :

Pese a la búsqueda de novedad que se constata en Pujol Carandell, se rastrean clarísimas huellas de la desmaterialización de un Greco, y más aún de la retórica barroca de un Rubens: el ritmo y empaque de sus personajes, el ambiente mitológico en el que nadan el dinamismo en espiral que conmueve sus figuras, y el color cálido típicamente flamenco nos obligan a pensar en el gran pintor de Amberes. La misma solemnidad que realzaba la obra del maestro barroco, ennoblece los retratos de Pujol...

[19] ORTIZ, Tito. "Premeditado Inconcreto". *Diario Patria* (Granada) (diumenge, 23 de novembre de 1980), pàg. 22. Vegeu documentació a: ANNEX, classificació "Recull de premsa: diaris – premsa diària" sobre Carandell.
[20] ANTEQUERA, Marino. "Las pinturas de un catalán en el Centro Artístico". *Diario Ideal*. Granada (17 novembre 1979), pàg. 16. Vegeu documentació a: ANNEX, classificació "Recull de premsa: diaris – premsa diària" sobre Carandell.
[21] GÓMEZ SEGADE, Juan M. "Pujol Carandell y su afirmación figurativa". A: Las Artes. *Diario Ideal* (Regional de Andalucía) (10 de desembre de 1982), pàg. 18-19. Vegeu documentació a: ANNEX, classificació "Recull de premsa: diaris – premsa diària" sobre Carandell.

Les figures humanes que corresponen a l'època "mística" representen personatges místics i bíblics. El pintor, interessat en la realitat psicològica de la vida, descobreix en aquests personatges una font inexhaurible d'inspiració. I com diu Jaume Teixidor (el 1980): *Reprodueix el temperament, el caràcter, del personatge històric utilitzant models reals que reflectiran les seves diferents personalitats*.

Fernández Sanchez Dragó escriu[22]:

...Y donde había encontrado belleza, soledad y refugio otra de las logias hispánicas del Grial.

De la crítica internacional seleccionem paraules de Dorothy Roatz Myers – *Art Talk* – que parlen de l'expressió i comprensió de la psicologia del color experimentat amb estudi i càrrega emocional. Aquesta autora afirma que[23]:

Pujol Carandell expresses and understanding of the psychology of color and has apparently experienced life beyond the studio enabling him tho produce emotionally charged work.

També de Jean Roques – *La Dépêche* – que segons escriu, per a Carandell, la pintura s'uniria a la música en un desig d'expressar allò indicible, espiritual. Assenyala un signe de transcendència i el color groc com a símbol de la melodia de cada u[24]:

Chez Pujol Carandell, la peinture rejoint la musique dans le même souci d'exprimer ce qui n'a pas de corps, l'indicible, le spirituel.

Un vitrail, à travers sa trasparence, est signe de transcendence. La coleur jaune peut symboliser la petite musique inytérieur de chacun.

[22] Vegeu documentació a: ANNEX, classificació dels "Catàlegs d'exposicions individuals" sobre Carandell.
[23] Vegeu documentació a: ANNEX, selecció dels "Catàlegs d'exposicions individuals" sobre Carandell.
[24] Vegeu documentació a: ANNEX, apartat "Catàlegs d'exposicions individuals" sobre Carandell.

I, de René Rouquier – *Albi. Tarn* – que remarca la sensació de gratitud perquè Carandell deixa, a qui mira, la il·lusió mental d'una veritable col·laboració amb l'obra.[25]:

Au peintre Pujol Carandell un sentiment rare de reconnaissance parce qu'il laisse à cèlui qui le regarde le sentiment qu'il a laisse une place dans son oeuvre et lui donner l'illusion d'une vraie collaboration, mental tont au moins.

Al catàleg de l'exposició al Castell de Benedormiens (Castell-Platja d'Aro, 1994) Arnau Puig, president de l'Associació Catalana de Crítics d'Art, A.C.C.A., en la seva presentació escrita parla de la correspondència entre pintura i música, color i so; de l'actual pintura de Carandell i de l'harmonia cromàtica associada a l'instrument, a la melodia o al ritme i representativa de les emocions sonores experimentades per l'artista[26]

Els més grans artistes contemporanis han identificat pintura i música, color i so.

És per aquests viaranys que s'ha endinsat Pujol Carandell; la música l'ha captivat sempre, però ha arribat un moment en què ha sentit la necessitat de donar color a aquella música. I ha fet això; ha començat a pintar com si donés formes als sons. Però ho ha fet d'una manera especial com volent ajudar els que miraran els seus colors: que l'harmonia cromàtica faci evident, ensems, el colorisme i la deu d'aquest color, associant, així, el color a l'instrument que produeix el so, o bé la melodia o el ritme al compositor que les formalitzà i concretà. També, a vegades, els colors arranquen d'uns pentagrames en els quals són els ulls que els observen aquells qui decideixen els sons que emeten.

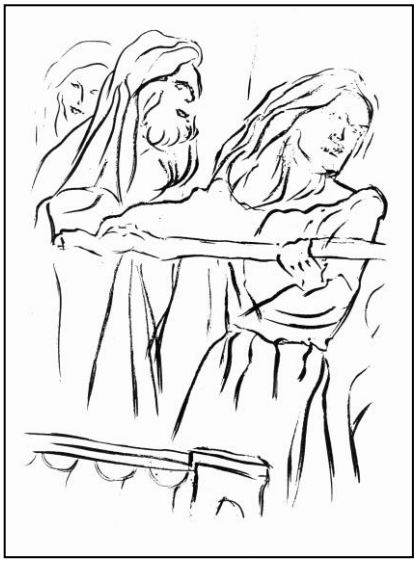
Tot això dóna lloc a una pintura actual, moderna, que no es por dir abstracta, perquè, és evident, és estrictament representativa de les emocions sonores i cromàtiques experimentades d'antuvi per l'artista i, conseqüentment, pels ulls de l'observador (...)

[25] Vegeu documentació a: ANNEX, classificació dels "Catàlegs d'exposicions individuals" sobre Carandell.
[26] Vegeu documentació a: ANNEX, classificació dels "Catàlegs d'exposicions individuals" sobre Carandell.

(...)*, però m'atreviria a dir que Pujol Carandell fa com Josep Pla: ho diu tal com raja. Per això dels altres artistes allò que preferentment recull són les espontaneïtats que els mouen, aquelles ventades impulsives, que es poden constituir com a magnífiques garlandes o mostrar-se com uns trets frenètics...*

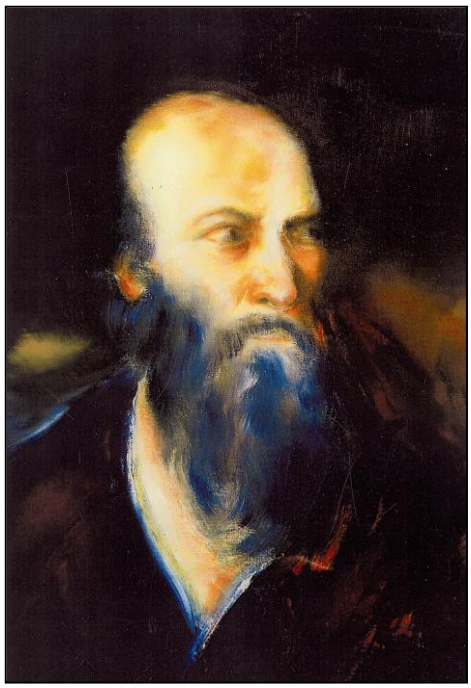
Joan Carreres i Péra, en el *Punt Diari* de 27 maig de 1983, refereix que l'interès màxim radica en plasmar els trets expressius del rostre humà: passió, ira, orgull, equilibri, ràbia, fàstic, despit, desig, serenor, sensualitat o bellesa, en una perfecta simbiosi matèria / cos-forma / esperit [27].

L'**Antològica a La Fontana d'Or** (Girona)[28], una "Exposició Retrospectiva de 50 Obres" (1984-85), culmina i resumeix l'etapa mística de Carandell, i com diu Joan Carreres i Péra, "*la seva obra personal, expressió d'una interioritat anímica rica, profunda i minuciosa. Amb un domini de la figura total i categòric*" [29].



Carandell
Fragment de L'Expulsió dels Mercaders del Temple
1981-82. Sèrie: "Mística"
Carbó sobre paper

[27] CARRERES I PÉRA, Joan. "En Pujol Carandell: l'artista (2)". A: De cada Dia. *Punt Diari* (divendres, 27 de maig de 1983). Vegeu documentació a: ANNEX, classificació "Recull de premsa: diaris – premsa diària" sobre Carandell.
[28] Dels 53 Estudis de "L'Expulsió del Temple". 1984-85 "Exposició Retrospectiva de 50 Obres". Fontana d'Or. Girona. Vegeu documentació a: ANNEX, classificació dels "Catàlegs d'exposicions individuals" sobre Carandell. FÀBREGA, Jaume. "Pujol Carandell, entre la mística i la rauxa". A: Suplement Arts. Crítica. *Punt Diari* (dissabte, 26 de gener de 1985), pàg. I. Vegeu documentació a: ANNEX, classificació "Recull de premsa: diaris – premsa diària" sobre Carandell.
[29] CARRERES I PÉRA, Joan. "L'etapa mística de Pujol Carandell". A: L'Ull de Bou. *Punt Diari* (diumenge, 6 de gener de 1985), pàg. 7. Vegeu documentació a: ANNEX, classificació "Recull de premsa: diaris – premsa diària" sobre Carandell.



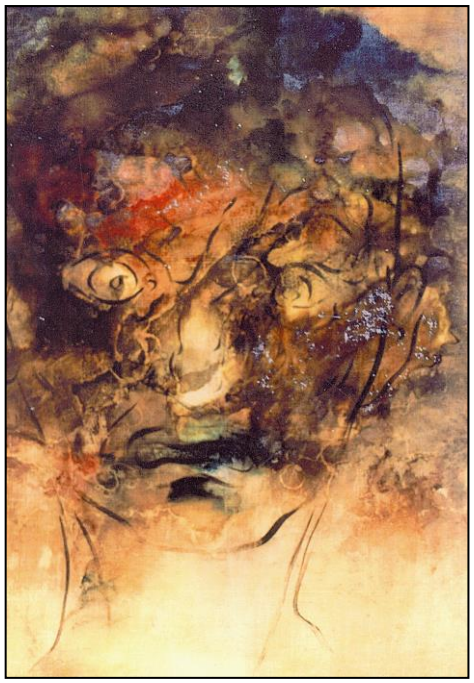
Carandell
4 Evangelistes. Sant Mateo[30]**.** 1979
Sèrie: "Mística"
Oli sobre tela. Mides: 65 x 54 cm.

La sèrie **"Sentiments i Passions de l'Ésser Humà"** de l'any **1983** connecta directament amb l'etapa mística, és una continuïtat de la "plenitud de la qualitat", terme utilitzat per l'artista per designar l'etapa mística, la "Sentència del Color".

Es tracta d'estudis a la sanguina o al carbó, o també amb l'ús de tècnica mixta i un expressiu cromatisme molt personal en alguns dels seus caràcters, per reflectir la psicologia humana expressada mitjançant les faccions. Joan Carreres i Péra, (6 de gener de 1985), parla a *El Punt Diari* de: "*El rostre com a reflex de l'ànima*" [31].

Aquí es manifesten les emocions humanes en tots els seus vessants: el temor, l'angoixa, la por, la fúria, la ira, el sofriment físic o anímic, el desig, la pau, l'odi, la tranquil·litat, la covardia, la complaença, l'èxtasi...

[30] Obra *4 Evangelistes. Sant Mateo*, a: ANNEX, classificació dels "Catàlegs d'exposicions individuals" sobre Carandell.
[31] CARRERES I PÉRA, Joan. "L'etapa mística de Pujol Carandell". A: L'Ull de Bou. *Punt Diari* (diumenge, 6 de gener de 1985), pàg. 7. Vegeu documentació a: ANNEX, apartat "Recull de premsa: diaris – premsa diària" sobre Carandell.



Carandell
*L'Horror***.** 1984
Sèrie: "Sentiments i Passions de l'Ésser Humà"
Oli sobre tela. 65 x 54 cm.



Carandell
El Plor. 1984
Sèrie: "Sentiments i Passions de l'Ésser Humà"
Oli sobre tela. 55 x 46 cm.

El **1986**, Carandell realitza una sèrie de pintures amb el tema de la ciutat de Girona que es divideix en tres parts ben diferenciades i una sèrie adjacent: Primerament, la sèrie **"Blanca"**[32] presenta la Girona grisa, sense color, blanca. En segon lloc, a **"La Urbe"**, Girona té color. En tercer lloc, els **"Claustres"** ensenyen els claustres de la ciutat de Girona. Entre les dues últimes trobem la sèrie **"Via Fèrria" (1986-87)** sobre l'estació de tren de Girona.

[32] Exposició 1986. Sèrie: "Blanca". Temàtica "Urbis". Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Girona. Vegeu documentació a: ANNEX, classificació dels "Catàlegs d'exposicions individuals" de Carandell. GIL, Rosa. "Pujol Carandell: 'Un quadre és un instant de veritat'". A: Arte. *Diari de Girona. Los Sitios* (divendres, 27 de novembre de 1987), pàg. 34. Vegeu documentació a: ANNEX, classificació "Recull de premsa: diaris – premsa diària" sobre Carandell. I, al mateix: ANNEX, apartat "Catàlegs d'exposicions individuals" sobre Carandell.

A "Urbis", Carandell dóna la seva particular visió de la ciutat – la Girona dinàmica –, monumental i històrica. Els temes són urbans i monuments – Catedral, Sant Feliu, La Devesa, Via Fèrria, Estació de Tren, Correus –, monocromàtics. També presenta situacions intimistes i detallades. En certa manera es pot considerar com una continuació de l'etapa mística[33]. Una característica comuna i al mateix temps original resideix en una boira subtil que envolta l'espai, que dista i s'allunya de la visió tradicional i coneguda de la ciutat.

Els propers anys segueixen les sèries **Monogràfiques de Personatges**. La primera, la sèrie monogràfica d'Homenatge a Antonio Machado, va ser una rotativa de tres anys, **1987-1990**. Va exposar-se a Sòria formant part de l'homenatge: "Los Machado y su Tiempo". Després a la Casa Elizalde, de Barcelona, amb la presentació escrita de Fernando Sánchez Dragó i la invitació de l'alcalde de Barcelona. Tot seguit es va presentar al Château Royal de Collioure (França) [34] i posteriorment al Comú d'Encamp (Principat d'Andorra)[35].

Francesc Miralles, *La Vanguardia*, es refereix a l'exposició a la Casa Elizalde i realça l'exaltació espiritual i lírica del color. Aquest crític afirma que[36]:

... Y otra parte, casi en su totalidad abstracta, que nos quiere adentrar en su vertiente espiritual y lírica (...) *donde se fijaba su aurea y energía y en donde el color adquiría exaltaciones líricas.*

[33] Carandell afirma: "*Aquesta sèrie blanca és una mica una continuació de la meva etapa mística, i es correspon a un estat d'ànim d'una certa pau, en la qual he abandonat temporalment els colors vius pel blanc i negre*".
[34] FÀBREGA, Jaume. "Pujol Carandell exposa a França la seva sèrie de pintures d'homenatge a Antonio Machado". *Punt Diari* (dimecres, 5 d'abril de 1989), pàg. 46. FALGÀS, Jordi. "Exposició de Lleixà a Basilea i de Pujol Carandell a Colliure". *Punt Diari* (dijous, 22 de juny de 1989), pàg. 51. Vegeu documentació a: ANNEX, classificació "Recull de premsa: diaris – premsa diària" sobre Carandell.
[35] "Cañete i Pujol Carandell exposen al Comú d'Encamp". *El Correu Andorra* (divendres, 18 de gener de 1981). "Pujol Carandell, Homenatge a Antonio Machado". A: Andorra Art. *El Correu Andorra* (divendres, 18 de gener de 1981). Vegeu documentació a: ANNEX, classificació "Recull de premsa: diaris – premsa diària" sobre Carandell.
[36] MIRALLES, Francesc. "Pujol Carandell". A: Guía de Exposiciones. *La Vanguardia* (dissabte, 18 de març de 1989), pàg. 42. Vegeu documentació a: ANNEX, classificació "Recull de premsa: diaris – premsa diària" sobre Carandell.

Durant tres anys seguits **1989, 1990 i 1991**, Carandell col·labora amb la creació del seu homenatge a la personalitat i obra de mossèn Cinto Verdaguer a Folgueroles[37] en les "Jornades Culturals de Divulgació i d'Acostament a l'obra de Mossèn Cinto Verdaguer" en l'aniversari del seu naixement. En aquestes jornades hi participen estudiosos, literats i personalitats il·lustres de la cultura catalana[38].

El dissabte 23 d'abril de **2005**, coincidint amb la Diada de Sant Jordi, a l'església de Bell-lloc, a Santa Cristina d'Aro, l'artista Carandell participa en l'homenatge a l'escriptora i poeta Elvira Gràcia i Tomàs organitzat per la Regidoria de Cultura de l'Ajuntament i en la presentació del llibre *Vitralls de Silenci* [39], del qual és autor de la corresponent portada i de les il·lustracions interiors [40].

El **1989**, realitza una **sèrie musical sobre Jazz**, que posteriorment tindrà la seva continuïtat.

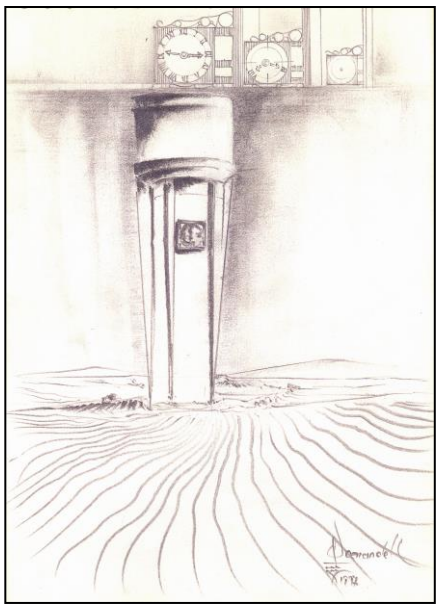
Les etapes que segueixen són d'important consideració pel seu desenvolupament precursor cap a la posterior representació de la música. En el "**Període Metafísic" (1991-1992)**[41] Carandell[42], conceptualment, en algunes d'aquestes obres emparenta directament amb De Chirico perquè, com ell, recerca l'essència, el racó més íntim, dels

[37] Vegeu documentació a: ANNEX, classificació "Recull de premsa: diaris – premsa diària" sobre Carandell.
[38] Assistència, entre altres, de: Sr. Juan Antoni Paloma, Sr. Josep Perenya, Sr. Josep Miracle, Rvd. Pare Maur Boix, mossén Joan Carreres i Péra. Referència i escrit de: Dr. Joan Domènech Argant de la Vila de Perpinyà. I, menció de l'Ajuntament de Folgueroles i el seu alcalde, Il. Sr. Miquel Masramon.
[39] GRÀCIA I TOMÀS, Elvira. (2005) *Vitralls de Silenci*. Barcelona Comte d'Aure. Vegeu documentació a: ANNEX, apartat "Il·lustracions de llibres i revistes / Cartells" sobre Carandell.
[40] GRÀCIA I TOMÀS, Elvira. (2005) *Vitralls de Silenci.* op., cit., Portada i pàg. 17, 41, 63, 71 i 79. Les il·lustracions interiors no consten a l'Annex.
[41] "Pujol Carandell exposa a Leonart de Barcelona". A: Cultura. *El Punt* (diumenge, 20 octubre 1991), pàg. 30. Vegeu documentació a: ANNEX, apartat "Recull de premsa: diaris – premsa diària" sobre Carandell. En aquesta exposició es presenta la sèrie: "Metafísica". Vegeu documentació a: ANNEX, classificació dels "Catàlegs d'exposicions individuals" de Carandell. Els anys 90 és el començament del que Carandell anomena "Període Metafísic" però veurem que hi ha una continuïtat en obres de la "Història de la Música".
[42] Carandell diu en una conversa: "La creació és sempre anar més enllà, és anar a l'essència, a l'interior del que es vol representar".

objectes i personatges reals que aparta de la seva funció en la vida diària per donar-los valor absolut. Però, en la sèrie **"Metafísica"**, Carandell s'endinsa cap al "diagrama del color" per arribar a pintar l'essència i l'interior perquè és d'allà d'on pensa que parteix tot.

Així, pintar el "diagrama del color", per a ell, vol dir aconseguir la profunditat amb un fons de color i línia blanca. Crear una atmosfera fascinadora, amb equilibri, una harmonia de color corresponent al fons. La línia blanca amb el seu traç ferm dibuixa les figures que constitueixen la composició i completen l'enigma del conjunt.

El Temps és una obra que pertany a la sèrie "Châteaux d'Eau" dins de la sèrie "Metafísica" i forma part d'una "trilogia" – grafit, llapis i tinta –, composta de tres dibuixos que signifiquen tres estats del mateix component. Segons paraules de l'artista: "*El monstre és a dins*", "*El monstre surt*" i "*El monstre s'enderroca i es trenca*". "*El temps era un espai neutre*". "*El temps quedava parat. El temps físic i el temps metafísic feien una simbiosi, s'ajuntaven, era un*"



Carandell
El Temps. 1997
Sèrie: "Châteaux d'Eau" de la sèrie: "Metafísica"
Llapis grafit sobre paper Marca Major
23 x 16 cm.

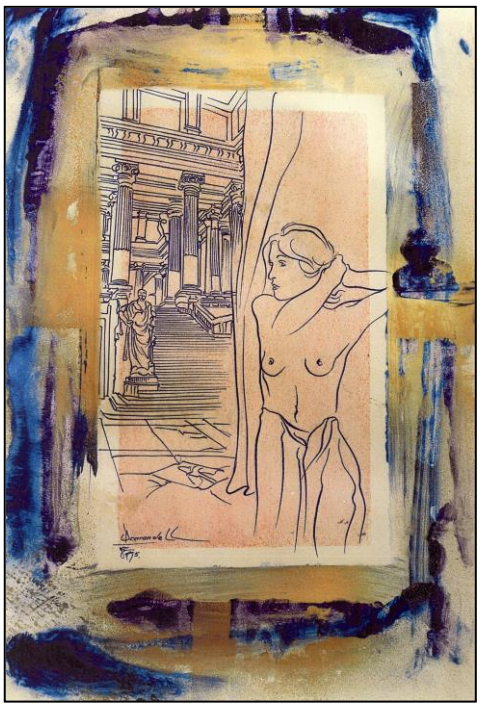
El Temps de la sèrie "Châteaux d'Eau" és una obra que evidencia reciprocitats amb la mateixa essència metafísica de la solitud que veiem en les obres de Giorgio de Chirico[43] – recordem, per exemple, les xemeneies i les torres vermelles. I, també, amb el concepte d'aturada del temps i la representació del rellotge.

[43] Vegeu: *El enigma de la llegada y la tarde* (1912), *La recompensa del adivino* (1913), *La gran torre* (1913), *La torre* (1913), *Estación Montparnasse* (1914), *La torre roja* (1913), *El enigma de la fatalidad* (1914), *La angustia de la partida* (1913-14), *La conquista del filósofo* (1914), *La ribera de Telasia* (1926). A: *De Chirico*, Great Modern Masters, Harry N. Abrams, INC, Pubishers, 1995. (Versió espanyola: *Giorgio De Chirico*, Barcelona, Ed. Polígrafa, 1995).

A *L'Uixer del Tribunal de 1a. Instància. Brussel·les*, Carandell incorpora a la iconografia de la composició pictòrica, i de manera molt personal, el món de l'arquitectura i les estàtues amb caràcter geomètric i perspectiva urbana – característica que es pot vincular amb les escenes de De Chirico.

Però cal fer una altra observació important perquè la idea de *l'ordenació d'una realitat tangible però inventada* és particular de Carandell i tindrà el seu desenvolupament i la seva continuïtat en la sèrie "Triomf de la Música sobre la Matèria", que data també de l'any 1995, i també evolucionarà en altres obres posteriors constituents de la col·lecció la "Història de la Música".

I, com veurem, un altre vincle interessant amb Carandell que cal considerar és el surrealisme de Paul Delvaux. Els personatges aïllats, abstrets, i el món oníric que contrasta homes vestits amb dones pràcticament nues.



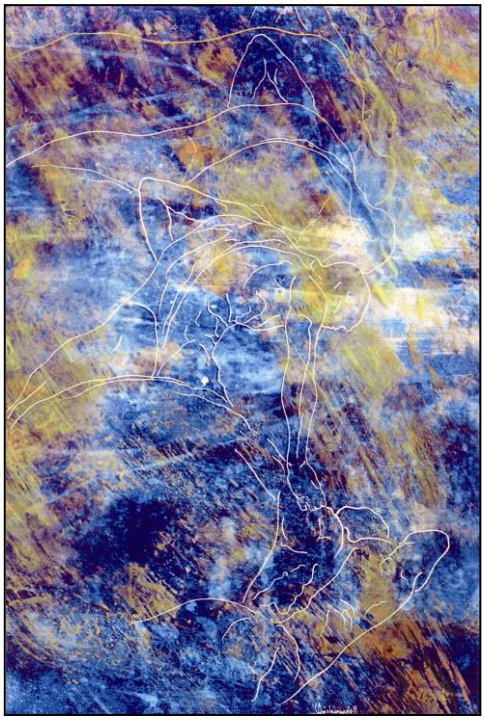
Carandell
L'Uixer del Tribunal de 1a. Instància. Brussel·les. 1995
Sèrie: "Metafísica"
Tècnica mixta sobre paper. 50 x 33 cm.

El Camí, obra molt interessant i amb gran força expressiva. Resumeix la idea bàsica de la sèrie "Metafísica": El camí particular de cada ésser humà. Perquè cada un de nosaltres seguim un camí determinat com a éssers individuals que som.



Carandell
El Camí[44]. 1991
Sèrie: "Metafísica"
Tècnica mixta sobre tela. 100 x 73 cm.

I, a *L'Ajuda*, Carandell representa les ajudes que rebem en el transcurs de la nostra trajectòria personal. Ambdues obres presenten pulcritud de traç de línia blanca, seguit, precís i enèrgic, de difícil execució tècnica sobre tela.

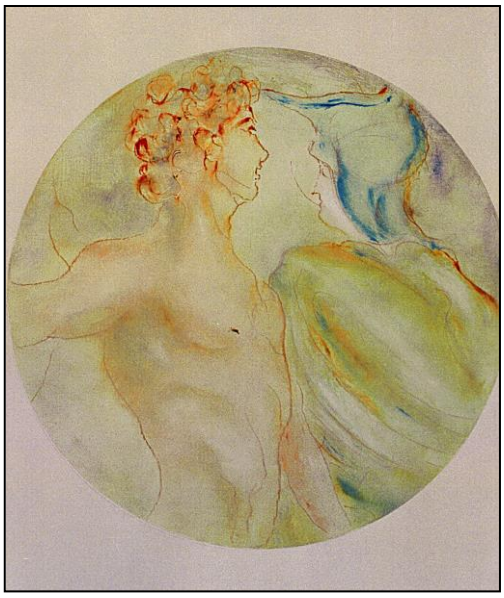


Carandell
L'Ajuda. 1990
Sèrie: "Metafisica"
Tècnica mixta sobre tela. 100 x 73 cm.

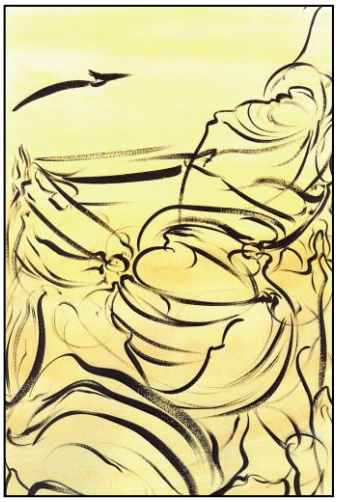
[44] La reproducció d'aquesta obra s'utilitza per il·lustrar el catàleg i el cartell de l'exposició a la Sala Leonart (Barcelona). Vegeu documentació a: ANNEX, classificació dels "Catàlegs d'exposicions individuals" sobre Carandell.

L'any **1992**, com a continuïtat del període metafísic i arran del desenvolupament de la seva obra creativa sorgeix el projecte de la **"Història de la Música**", extens i complex. Una de les fonts primordials de la seva creació artística ha estat sempre la vibració – la música –, perquè cada vibració es transmuta en un color i aquest en una forma. Així, l'artista a partir de la vibració musical plasma en la seva obra el color i la forma. El resultat és transcendent, és profund, és directe.

Per a Carandell és extremadament significativa la "Novena Simfonia" de Beethoven. Aquesta magistral obra del gran compositor ha significat una comunicació directa per a l'artista, i és l'origen de dibuixos, gouaches, olis ..."Llibre de Bibliòfil", "Quaderns" i, també, escriptura.



Carandell
El Querubí i l'Heroi. 2001
Col·lecció: "Història de la Música".
Sèrie: "Novena Simfonia de Beethoven"
Oli sobre tauler. 41 x 28 cm.





Carandell
Herois a la Victòria. 2003
Dibuix de la Novena – dos fragments –
Col·lecció: "Història de la Música".
Sèrie: "Novena Simfonia de Beethoven"
Gouache i acrílic sobre paper Marca Major. 65 x 50 cm.



Carandell
Herois a la Victòria. 2003.
Dibuix de la Novena – un fragment–
Col·lecció: "Història de la Música".
Sèrie: "Novena Simfonia de Beethoven"
Gouache sobre paper Gvarro. 70 x 53 cm.

Per altra part, cal dir que per a Carandell és un honor i un privilegi que l'il·lustre científic i acadèmic Dr. Alberto Dou i Mas de Xexás revisés i donés la seva aprovació científica al projecte artístic de: **"Novena Simfonia de Beethoven"**, **"Geometria Estel·lar"** i **"Beethoven i la Metafisica Estel·lar"** que constitueixen una part de la metafísica i que es corresponen amb el càlcul matemàtic.

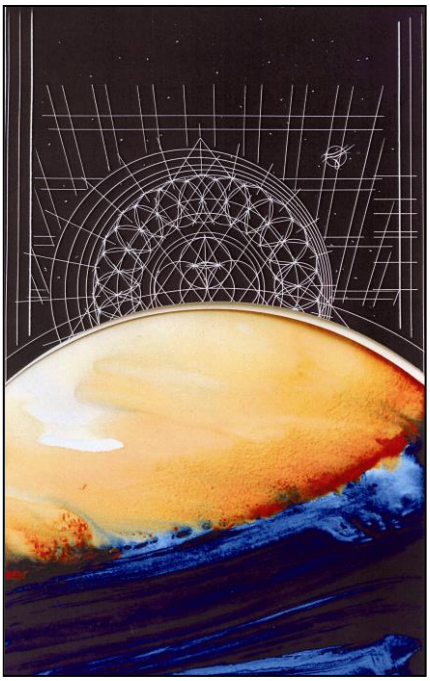
La "Geometria Estel·lar" i "Beethoven i la Metafisica Estel·lar" sorgeixen arran d'un element de la *Novena Simfonia* de Beethoven, concretament el 4t. moviment, coral, del text de Friedrich von Schiller. Carandell utilitza la traducció de Daniel Vega [45]:

¿Presientes al creador, oh mundo?
Búscalo por encima de la bóveda celeste,
por encima de las estrellas tiene que morar.

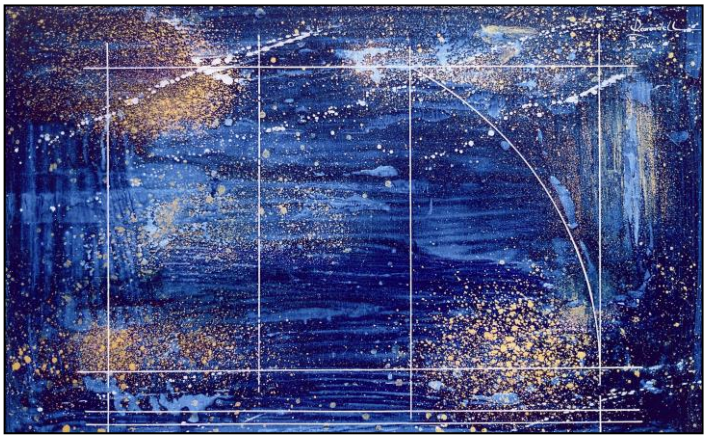
La música de la Novena i les paraules de von Schiller, "volta celeste", varen induir Carandell a la creació artística de les esmentades sèries i un cop començat aquest propòsit el va presentar al Dr. Dou per conèixer la seva opinió matemàtica.

[45] Del Text de Friedrich von Schiller referent al 4t. Moviment, coral, de la Novena Simfonia de Ludwig van Beethoven. Segons Carandell que ho va llegir d'una traducció de Daniel Vega, també va consultar la versió d'Hector Berlioz i una traducció directa de l'alemany.

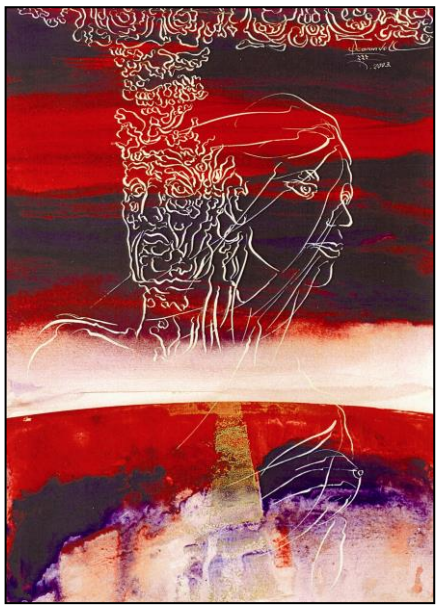
El Dr. Dou, en examinar el grup d'estudis, projeccions, perspectives, dibuixos geomètrics i originals acabats de l'autor va constatar [46] que el conjunt d'aquesta obra era demostrable científicament i matemàticament, per la qual cosa va donar la seva conformitat científica a l'artista.



Carandell
Cúpula Celeste. 2003
Sèrie: "Geometria Estel·lar 2. Novena Simfonia"
Col·lecció: "Història de la Música"
Tècnica mixta. 40 x 28 cm.



Carandell
El Rectángulo Medio Dorado. Relación π (núm. "pi"). 2004
Col·lecció: "Història de la Música".
Sèrie: "Geometria Estel·lar. Novena Simfonia"
Tècnica mixta. 55 x 35,5 cm.



Carandell
Dualitat. L'Espectre. 2002
Col·lecció: "Història de la Música".
Sèrie: "Geometria Estel·lar. Novena Simfonia"
Tècnica mixta. 33 x 25 cm.

[46] La constatació i aprovació va ser verbal en reunions concertades amb l'artista.

En la sèrie: **"Triomf de la Música sobre la Matèria"**, que data de l'any **1995**, l'artista pretén *l'ordenació d'una realitat tangible però inventada*. Particularitat i característica comuna de tota la sèrie rau en la intencionalitat de l'artista per representar iconogràficament la filosofia que la música sempre sobrepassa la matèria sigui quina sigui la seva manifestació i en conseqüència la vibració musical se situa en un nivell superior. Els elements que constitueixen les composicions de les obres de la sèrie "Triomf de la Música sobre la Matèria" mai es col·loquen per atzar, ni fortuïtament, sinó que cada un d'ells correspon a vivències personals de l'artista, formen part de la seva realitat viscuda, però els representa mitjançant la imaginació i la: La *realitat inventada*, és a dir, tal com Carandell manifesta: *real però inventat*.

Veiem diverses parts integrants: arquetips que són arquitectures – museu, teatre, casa... – fonts i estàtues, fidels a la realitat. Les figures – un músic, un instrument musical, una dona ... – realitat perceptible de la vida quotidiana, persones reals, amb la seva significació real, però situades en un context diferent de l'habitual encara que conservant el concepte del seu significat veritable.

La presència surrealista i metafísica contribueix al diàleg i a la comunicació entre els elements que componen la tela i també entre l'artista / obra / espectador. En tornarem a parlar a l'apartat corresponent.

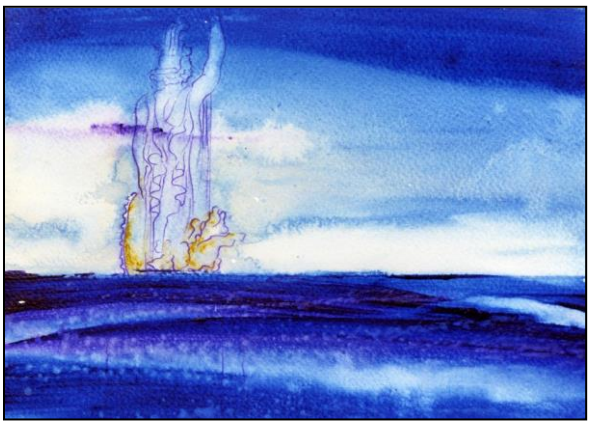
Cal fer un esment de la sèrie **"Mitologia en el Mar" (1997-1998)** que continua amb força expressiva i poètica, amb atmosfera metafísica. Hi agrega significat al·legòric d'àngels i mitologia clàssica. Són obres remarcables en les quals els canvis de color protagonitzen el que Carandell anomena la "reinvenció de la realitat". El nou cromatisme simbolitza i ressalta el significat intern d'emocions i sentiments – aigua, en blanc; muntanyes, en blaus, nils, violetes i daurats.

Es tracta de marines mitològiques excepcionalment innovadores i singulars pel color. Sense significació directa amb la representació musical ens interessen pel seu contingut mitològic i al·legòric. En la representació dels "herois" dels motius musicals i diverses composicions d'alguns autors – de Beethoven, *Also Sprach Zarathustra* de

Richard Strauss, *Tità* de Gustav Mahler... – veurem, sovint, la iconografia mitològica representada com a símbol i emblema de la grandiositat de la música i del tema.



Carandell
Constel·lació[47]. 1998
Sèrie "Mitologia en el Mar"
Tinta xinesa sobre paper, 42 x 29,7 cm.



Carandell
Arquetip de Tossa. 1998
Sèrie "Mitologia en el Mar"
Tècnica mixta: acrílic i tinta xinesa sobre paper Gvarro, 35 x 25,3 cm.

Glòria Bosch, directora del Museu D'Art de Girona, escriu la presentació "Un grapat d'imatges que s'escapen" al catàleg de l'exposició sobre la sèrie "Mitologia en el Mar". Aquesta autora afirma que[48]:

... La clau del seu treball cal buscar-la en el món de les emocions, però la vibració es transforma en color i després apareix la forma. El més important és trobar un equilibri sense tancar res – el doble fons, l'obra que pot continuar en el marc – i

[47] Vegeu documentació a: ANNEX, classificació dels "Catàlegs d'exposicions individuals" de Carandell.
[48] A: BOSCH, Glòria. "Un grapat d'imatges que s'escapen". Catàleg de l'exposició "Carandell Història de la Música / Mitologia en el Mar. Pintures", del 27 de novembre al 13 de desembre de 1998. Teatre Cirvianum. Torello. Vegeu documentació a: ANNEX, apartat "Catàlegs d'exposicions individuals" sobre Carandell.

comunicar alhora la dualitat dels conceptes. Des de fa vuit anys conviu amb un tema, la música, que li permet expressar aquesta actitud oberta on es destaca de la mateixa manera el món concret i allò més eteri, basant-se sempre en el significat dels colors.: el vermell (equivalent de l'home, la força física, la lluita...) i el lila (la transformació, el procés creatiu...).

Si amb la música extreu tota mena de relacions, un altre tema – el mar – li serveix per establir un altre lligam entre el cel i l'aigua, entre la part més volàtil de l'ésser humà i la seva descàrrega emocional. El mar no és tranquil i incorpora personatges mitològics, figures superposades, siluetes blanques que no existeixen, perquè ja han marxat del pla físic. I, com sempre, la funció del color – pocs colors, tres com a màxim –, aquest experimentar com si fossin sensacions, és allò que fa evident de integrar-ho tot des del centre de la tela, com si ull i ment dibuixessin una teranyina on creuar espais fins que la vibració desapareix per donar pas al color i el color esdevé un conjunt de formes simultànies, sòlides i lleugeres, que construeixen un nou espai ple de consonàncies i rimes.

Per tant, arribat aquest punt, la documentació recopilada testimonia la trajectòria artística de Carandell que es relata per les seves exposicions individuals, col·lectives i les seves participacions a diferents àmbits culturals. En el transcurs de la trajectòria professional, nombrosos reconeixements i premis nacionals i internacionals atorgats a l'artista avalen els seus mèrits[49] – entre els quals destacarem: Médaille d'Or Mérite et Dévouement Français, France [50]; Grand Médaille Herderkingsmedaille Pieter Paul Rubens, Bruxelles, Belgique [51]. Les obres de l'artista Carandell formen part del "Fons d'Art" de museus, fundacions i centres culturals (32 entitats). Així mateix, crítics d'art i altres personalitats destacades del món intel·lectual s'han referit a l'obra realitzant presentacions escrites, presentacions orals, escrits i reportatges a la premsa (diaris, setmanaris i revistes), presentacions i entrevistes a ràdio i televisió.

[49] Vegeu: Pàgina web de l'artista: www.carandelljcarandell.com.
[50] Medalla d'Or atorgada per: Serveis Excepcionals Reportats a la Col·lectivitat Humana (1997).
[51] Medalla Commemorativa "Pieter Paul Rubens" en reconeixement a la seva contribució, coneixements i prestacions al món de l'art. Es fa igualment esment de la seva fita en la iniciació i la integració de les diferents facetes de la seva obra que contribueixen al futur de l'art i de la cultura (Anvers 1997).

Sobre les exposicions col·lectives cal esmentar que Carandell, l'any 1993, va ser pioner en la formació del grup artístic avantguardista anomenat "7 Artistes Contemporanis"[52]. Els set artistes que formaven el grup eren els pintors: Carandell, Bastier, Devolder, Theunynck, Raigorodsky, Rodríguez Amat i l'escultor Peeters. Els artistes d'aquest grup seguien estils diferents, les seves obres no estaven relacionades i cada un d'ells s'expressava segons la seva personalitat. No és un grup amb una trajectòria artística comuna, no van realitzar manifestos, ni altres accions conjuntes. El punt de contacte entre ells era la qualitat artística i el grup es va formar per realitzar exposicions conjuntes[53].

I també cal referir alguns dels artistes que varen compartir en diferents anys exposicions col·lectives amb Carandell, com són:

1980. Pintors: Ramon Carrera i Savall (1925), Comadira (1942), Carles Delclaux (1951), Niebla (1945), Roca Costa (1947)... Escultors: Torres Monsó (1922), E. Xargay (1927)... Escultor i pintor: Domènec Fita (1927).

1983-84-85. Pintors: Josep Beulas, Montserrat Gudiol, A. Vila-Arrufat, J. Vila-Grau, F. Vilasís-Capalleja... Escultors: Frederic Marès, Josep Ma. Subirachs i Lluís Güell...

1984. Pintors: Roca Costa (1947), Niebla (1945), Comadira (1942)... Escultors: Torres Monsó (1922), E. Xargay (1927)... Escultor i pintor: D. Fita (1927).

1985. Pintors: Cuixart, Tharrats[54]... Escultora: Emilia Xargay... Pintor i escultor: D. Fita.

1985. Pintora: Assumció Raventós (1930) ...

1990. Pintors: Miquel Barceló, Xavier Carbonell (1942), Modest Cuixart, Floreal, Montserrat Gudiol, Daniel Lleixà, Roca Sans, Roca Costa... Escultora: Rosa Serra...

[52] Grup format exclusivament per realitzar exposicions conjuntes els anys 1995-96-97.

[53] Vegeu article de *Diari de Girona*: PLANAS, Ricard. " '7 artistes contemporanis' d'arreu del món inauguren una mostra a La Punxa", *Diari de Girona*, dimecres, 29 d'octubre de 1997, pag. 22. I en el subtítol escriu: *Els estils són diferents, però s'unifiquen en la qualitat i força de totes les obres.* Vegeu documentació a: ANNEX, classificació "Recull de premsa: diaris – premsa diària" sobre Carandell.

[54] Els pintors Modest Cuixart i Joan-Josep Tharrats van ser components del grup artístic avantguardista Dau al Set. Els altres membres del grup van ser: el poeta Joan Brossa – creador del nom del grup i de la revista (1948) –, el filòsof Arnau Puig, els pintors Joan Ponç i Antoni Tàpies i posteriorment s'hi va incorporar el polígraf Juan Eduardo Cirlot.

1993. Pintors: Félez i Marc Bastier[55]... Escultora: E. Xargay...

1994. Pintors[56]: Marc Bastier, Mariano de Souza, Roland Devolder, Félez, Quim Hereu, Claude Lambert, Evarist Vallès... Escultora: E. Xargay...

1994. Col·lectiva a Baik International Art a Frankfurt.

1996. Amb el pintor Shizuka Murayama –Arts-Sciencies –Lettres, París

1996. Amb el pintor Jacques Loir i altres. París

1997. Amb el pintor Remember Lainz i altres – The Florida Museum de Miami.

2010.Pintor: José Ravelo. Fotògrafs: Paul Hallenaut i Daniel Deixonne. Escultora: Corinne Mompo.

2011. Pintors: Modest Cuixart, Joan Ponç, Antoni Tàpies, J. Beulas, Quim Domene, Grau-Garriga, J. Guinovart, Koyama, Lluís Llongueras, Niebla, Antoni Pitxot, José Ravelo... Escultors: Josep Ma. Subirachs, Bonaventura Ansón, Lorenzo Quinn... Escultors i pintors: Domènec Fita i Robert Vandereycken.

Un cop glossada la figura i l'obra de Carandell, tot seguit, prosseguim amb l'estudi de la "Representació Pictòrica de la Música".

[55] El pintor Marc Bastier va ser component del grup artístic "7 Artistes Contemporànis".

[56] Els artistes Marc Bastier i Roland Devolder van ser components del grup artístic "7 Artistes Contemporànis".

3. Retrats psicològics de compositors. Sèrie: "Galeria d'Autors" de Carandell

A la selecció de retrats d'autors diversos que hem presentat a l'**Apèndix I** es poden veure tot tipus de modalitats: dibuixos, caricatures gravats, olis, litografies … També, les imatges dels compositors varien segons el moment i el pintor; per exemple, si ens fixem en el cas de Beethoven veiem com la miniatura de C. Horneman, *Beethoven*, podria correspondre més a la realitat que la idealització de Neugass, i el *Beethoven* d' August von Kloeber s'aproxima a la imatge innovadora i remarca la personalitat del compositor com altres representacions posteriors i com les del mateix Carandell. Veiem l'academicisme d'Ingres contraposat a l'expressivitat de Delacroix en representar a Paganini amb el seu violí. El rostre trist i angoixat de Chopin que fa Delacroix i la mirada profunda i llunyana del compositor en el retrat atribuït a Luigi Rubio. També veiem el realisme de Daumier i de Coubert quan retraten Berlioz. Successivament, fem un recorregut des del retrat que mostra el personatge disposat com si es fes una fotografia fins als compositors que es representen acompanyats del seu instrument musical com a part integrant de l'escena-retrat; i, també, veiem que s'incorpora l'element psicològic com és el cas dels retrats de Repin – entre d'altres – que aprofundeixen en el caràcter del músic.

El paradigma que estudiem de Carandell és innovador perquè proposa diversitat de situacions depenent de la personalitat del compositor i de la seva música. En alguns casos els retrats mostren el rostre del compositor captant quelcom del seu món interior; d'altres, com per exemple en el retrat de Tchaikovsky, les figures que simbolitzen la música es consoliden unes amb les altres i amb la fesomia del músic; i, en d'altres, els retrats estan integrats en la representació de la pròpia música del protagonista, la forma de la figura es fusiona entre línies geomètriques, – com és el cas de Beethoven o Mahler, o també a les al·legories de Pau Casals, per posar algun exemple –; en altres moments la integració es realitza amb l'instrument – com a l'al·legoria de Pau Casals, per exemple[57].

[57] Retrats que veurem en estudiar el cas concret de cada compositor.

Per tant, la proposta de Carandell pel que fa als retrats dels compositors és innovadora per la seva projecció psicològica del personatge i, alhora, per la integració de la iconografia musical i el color simbolitzats segons l'imaginari i les pautes de "geometria estel·lar" que suggereix l'artista Carandell.

A *Vibració Beethoven*[58] el món de sensibilitat interna i la música de Beethoven queda representat per l'atmosfera etèria i cromàtica del fons. L'escena abstracta, alhora, té la significació dels dos mons de Beethoven que són el de la seva creació, que veiem a la part on es concentra el rostre, i la del món físic que és la part inferior on l'artista suggereix la resta del cos. I,així, la línia blanca situa la silueta del compositor entre dos espais – l'eteri i el terrenal – separats per una franja horitzontal. D'aquesta iconografia de línia blanca sobre els intensos i transparents blaus i daurats, cal destacar l'aguda mirada de Beethoven que captiva a l'espectador i el convida a submergir-se en l'obra. La profunditat de la imatge s'aconsegueix per la línia blanca pintada sobre el potent fons cromàtic.



Cal advertir que Carandell ha utilitzat com a model l'oli de Joseph Karl Stieler (1781-1858), *Portrait of Ludvig van Beethoven* (1819-20), que retrata a Beethoven treballant en la seva *Missa Solemnis* – imatge que incloem en la nostra selecció de l'**Apèndix I.**

Possiblement, Carandell s'ha sentit atret per la expressió de la mirada. Recordem quan Ates Orga cita les paraules de Schindler, que atribueix a l'expressió del rostre el mirall de l'aferrissada lluita interna de Beethoven amb les idees musicals[59]:

... Beethoven permanecía ante nosotros con el rostro desfigurado, calculado para provocar miedo. Parecía como si hubiese estado en combate mortal contra toda una multitud de contrapuntos, sus enemigos de siempre.

[58] Aquesta obra va ser una de les pintures presentades a la Librairie Jean Touzot, el novembre del 2006, a París. Veure: Autors diversos. *ABF Beethoven. "Dossier: Des peintres inspirés par Beethoven"*, Núm. 10- 2n semestre 2008, ABF-Association Beethoven France et Francophonie, Ablis, Paris, France, setembre 2008, pàg. IV, il·lustracions a color.
[59] Vegeu: ORGA, Ates (2001), op., cit., pàg. 259.

Aquesta intensa expressió i aquesta psicologia és la que queda plasmada en l'obra de Carandell. La silueta de Beethoven presenta la simplificació quasi amb estètica de *còmic*, però, en aquest esquema del rostre es capta tota l'essència, el moviment i el vitalisme del compositor. I, com hem dit, la línia blanca ressalta l'esquematització de la figura i permet l'efecte de profunditat a la composició escènica.



Carandell
Vibració Beethoven. 2006
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica mixta. Mides 18 x 24 cm.

Per tant, aquesta versió de Carandell és una reinvenció innovadora del retrat de Beethoven on s'integra la música amb el compositor i, alhora, la forma abstracte amb la forma figurativa.

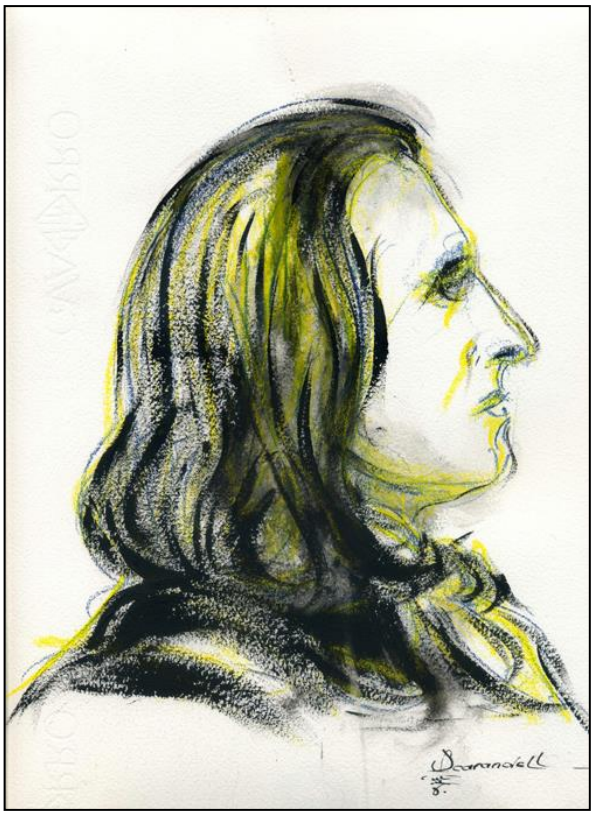
Carandell realitza una interessant sèrie de retrats psicològics dels compositors convertits en "Galeria d'Autors" dels músics des de Monteverdi als contemporanis. Són obres amb forta càrrega expressiva que manifesten la personalitat de cada un dels compositors. Entre d'altres hi ha els rostres de:

Claudio Monteverdi (1567-1643), c. 2004, tinta xinesa.
Jean Baptiste Lully (1632-1687), c. 2005, tinta xinesa.
Henry Purcell (1659-1695), c. 2005, tinta xinesa.
Johann Sebastian Bach (1685-1750), c. 2004, tinta xinesa, color.
Georg Friedrich Häendel (1685-1759), c. 2004, tinta xinesa.
Caffarelli (1710-1783), tinta xinesa.
Wolfang Amadeus Mozart (1756-1791), c. 2005, tinta xinesa, color.
Ludwig van Beethoven (1770-1827), c. 2005, grafit, tinta xinesa, color, oli, tècnica mixta.
Niccolò Paganini (1782-1840), tinta xinesa.
Giacomo Meyerbeer (1791-1864), c. 2005, tinta xinesa.
Gaetano Donizetti (1797-1848), c. 2005, tinta xinesa.
Héctor Bérlioz (1803-1869), c. 2005, tinta xinesa, color, tècnica mixta.
Frédéric Chopin (1810-1849), c. 2005, tinta xinesa, color, tècnica mixta.
Giuseppe Verdi (1813-1901), 2007, tinta xinesa, color, tècnica mixta.
Richard Wagner (1813-1883), c. 2005, tinta xinesa, color, tècnica mixta.
Adolphe Sax (1814-1894) (Al·legoria), c. 2005, tinta xinesa.
Pior Llich Tchaikovski (1840-1893) c. 2005, tinta xinesa.
Johannes Brahms (1835-1897), c. 2005, tinta xinesa, color, tècnica mixta.
Nicolai Andreievitch Rimski-Korsakov (1844-1908), c. 2005, tinta xinesa, color.
Isaac Albéniz (1860-1909), c. 2009, tinta xinesa, color.
Gustav Mahler (1860-1911), c. 2010-2011, tinta xinesa, color, tècnica mixta.
Claude Debussy (1862-1918), c. 2007, tinta xinesa, color, tècnica mixta.
Richard Strauss (1864-1949), c. 2005, tinta xinesa, color.
Pau Casals (1876-1973), c. 2005, tinta xinesa, color.

Hem seleccionat els retrats: *Franz Liszt* (2012), *Giusseppe Verdi* (2010), *Richard Wagner* (2005) – dos dibuixos –, *Johannes Brahms* (2010 i 2012), *Piotr Ilich Tchaikovsky* (2005), *Nicolai Rimski-Korsakov* (2007), *Isaac Albéniz* (2010), *Retrato de Isaac Albéniz, para la Suit Iberia* (2010), *Claude Debussy* (2012).

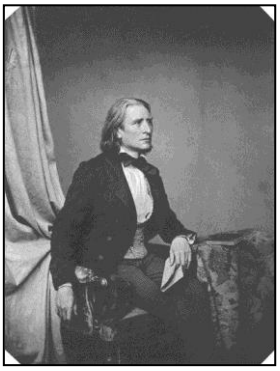
Les tècniques utilitzades en els retrats dels compositors a la "Galeria d'Autors" són diverses: acrílic i tinta xinesa sobre paper, tinta xinesa sobre paper, acrílic sobre paper, llapis grafit sobre paper, tintes sobre paper, i d'altres com l'oli sobre diferents suports; però, el denominador comú dels retrats de Carandell a propòsit dels músics i compositors resideix en la recerca del component psicològic i de la expressió més personal del personatge.

Seleccionem el perfil *Franz Liszt* que Carandell fa amb tècnica mixta d'acrílic i ceres sobre paper. El traç groc simbolitza la sensibilitat, la intel·ligència i la inspiració del compositor i, alhora, dóna lluminositat al retrat.



Carandell
Franz Liszt. 2012.
"Col·lecció Història de la Música"
Acrílic i ceres sobre paper
35 x 25 cm.

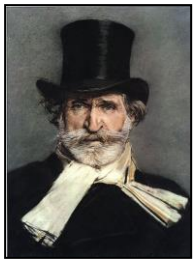
El model a partir del qual Carandell ha fet la seva versió del retrat de Liszt possiblement és aquesta fotografia[60].



Però, en la versió de Carandell el traç de color i la utilització de la tècnica mixta li dona originalitat i ressalta les qualitats esmentades del compositor.

A l'**Apèndix I**[61] veiem el *Retrat de Giuseppe Verdi* de Giovanni Boldini. Carandell parteix de la imatge realitzada per Boldini per la seva reinterpretació del retrat de Verdi.

Boldini presenta a Verdi distingit i seriós amb el característic barret de copa. En l'**Apèndix I** en parlem.



En aquesta versió de Carandell veiem una mirada totalment lliure pel que fa als complements formals de la vestimenta. Es tracta d'un elegant Verdi, però descrit amb semblant simpàtic, amb expressió de bona persona, amb un somriure al rostre i amb un bombí al cap.

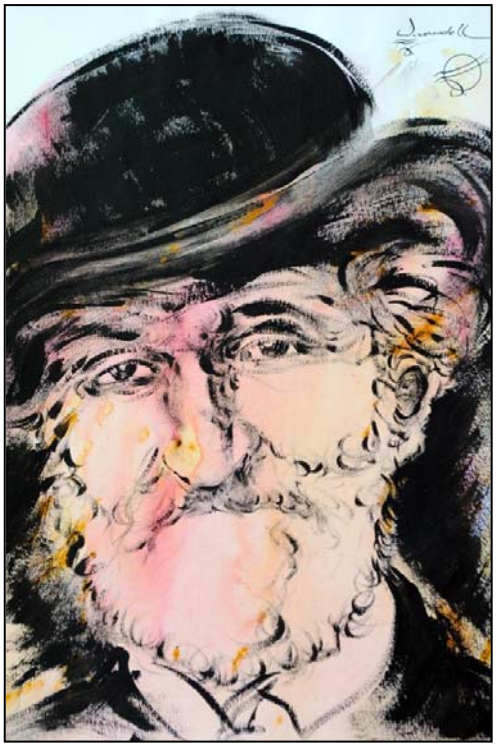
[60] A: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Franz_Liszt.jpg. (Consulta: 21/6/2013).
[61] Vegeu: Apèndix I, apartat 2.6.

Naturalment, mai s'ha vist a Verdi amb un bombí però és un element que Carandell col·loca per donar-li un caràcter més afable i diferent del que estem acostumats.

És una reinterpretació de Carandell en la que queda clar que el tipus de barret no és important, el que interessa és l'expressió de la mirada i la fisonomia del personatge. En aquest cas, el vestit quedaria en un pla secundari i per això es podria canviar.

Per altra part, recordem que alguns dels retrats que fa Carandell dels compositors només són un complement del que després serà la representació de les corresponents peces musicals, i per això són una presentació de l'expressió del músic.

Veiem que la combinació de la tècnica mixta, el gouache de color i el negre, li dóna un contrast equilibrat i lluminós.



Carandell
Giusseppe Verdi. 2010
"Col·lecció Història de la Música"
Gouache i acrílic sobre paper
51 x 42 cm.

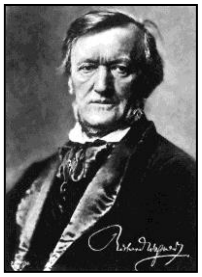
De *Richard Wagner* (2005) triem dos excel·lents dibuixos.

Contrastem ambdues representacions per observar en cada una d'elles un element iconogràfic característic del personatge; en una, el capell a mode de boina que habitualment usava el músic i, en l'altra, la llaçada de coll – característiques que hem vist a l'**Apèndix I** en la versió de Harry Everett, *Townsed, Richard Wagner component* i en la de l'artista desconegut, *Richard Wagner at home inthe villa Wahnfried*[62].

A la interpretació de Carandell cal destacar el traç intens de la línia negra que manifesta en la seva forma l'energia vital del compositor. La força figurativa de la línia evidencia la vivacitat i agitació de la forta personalitat de Wagner.

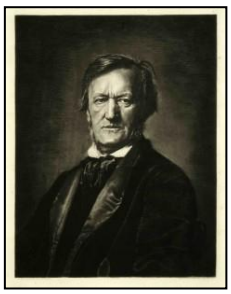


Hi ha dues fotografies[63] de Wagner que evidencien la base de la que parteix Carandell per elaborar la relectura de la imatge que veiem en els estudis de Carandell que presentem.



Fotògraf: Franz Hanfstaengl
(Munich, desembre de 1871)

Lourdes Jiménez[64] esmenta el retrat que Wagner va encarregar al pintor i amic Rogelio de Egusquiza. L'encàrrec va ser un gravat que Egusquiza va realitzar amb la tècnica de l'aiguafort a partir de la fotografia que Wagner li va facilitar del fotògraf Franz Hanfstaengl i que es convertiria en una coneguda i emblemàtica imatge del compositor.



Rogelio de Egusquiza (1845-1915)
Retrat de Richard Wagner (1883)
Gravat – aiguafort.

[62] Vegeu: Apèndix I, apartat 2.6.
[63] Wagner amb el capell a: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Richardwagner1.jpg.
La fotografia de Wagner amb la signatura a la part inferior dreta es del fotògraf Franz Hanfstaengl a: http://unsiglollamaalapuerta.com/2013/05/23/richar-wagner-y-las-ganas-de-invadir-polonia/.
(Consulta: 21/6/2013).
[64] JIMÈNEZ, Lourdes, "Retrato de Richard Wagner de Rogelio de Egusquiza"
http://www.bicentenariwagner.cat/es/retrat-de-richard-wagner-de-rogelio-de-egusquiza/
(Consulta 27/8/2013). Segons aquesta autora, a Espanya es conserven tres exemplars del gravat: Museu de Belles Arts de Santander, Sala Goya de la Biblioteca Nacional de Madrid i Unitat Gràfica de la Biblioteca de Catalunya, Barcelona, amb dedicatòria autògrafa d'Egusquiza al compositor Felip Pedrell.

A la versió de Carandell s'evidencia que l'artista abstrau de les imatges fotogràfiques el psicologisme essencial del rostre de Wagner, que el sintetitza, i el presenta mitjançant el traç de línia negre. Carandell, que coneix i domina a la perfecció la tècnica del dibuix a la tinta xinesa, aconsegueix ressaltar amb el cal·ligrafisme de les línies els trets expressius de Wagner. Cal esmentar que les interaccions de la línia corva configuren el moviment expressiu al dibuix.

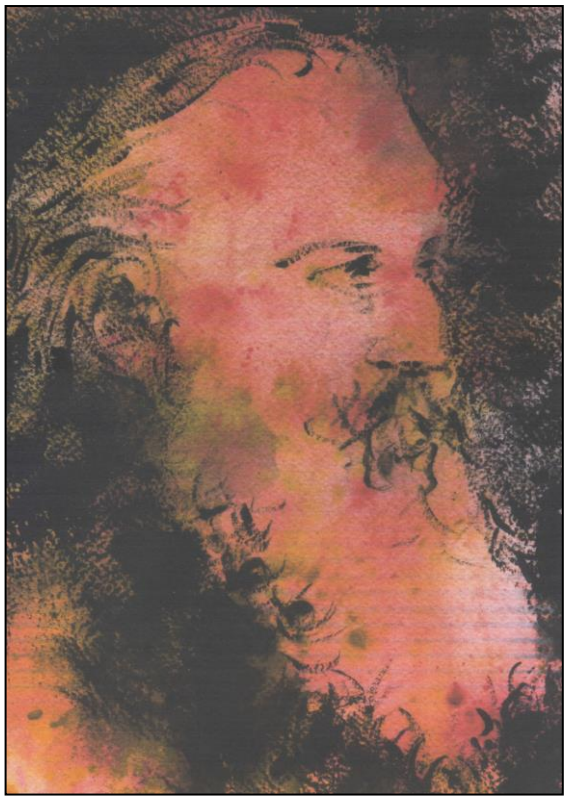
Aquest cal·ligrafisme de traç de línia tant personal de Carandell té el seu propi protagonisme i és una característica que veiem sovint a les obres. I és aquest virtuosisme cal·ligràfic del dibuix i la particular manera de relacionar la línia recta amb la línea corba el que confereix el dinamisme i el moviment als elements compositius.



Galeria d'autors. Richard Wagner. Carandell.

Hem triat dos retrats que Carandell fa de Johannes Brahms. Ens interessa l'originalitat de Carandell en representar els trets més destacables del compositor captant-los de manera sintetitzada des d'un punt de vista psicològic i de la seva personalitat de noblesa i austeritat. Aquest tipus d'imatge del compositor madur la veiem en altres representacions d'altres autors i són les que predominen[65], però Carandell ressalta els trets característics del ferm rostre de Brahms amb senzillesa i esquematisme.

Carandell dibuixa Brahms de perfil, en estat madur i quan el seu físic deixa la delicada aparença jovenívola per convertir-se en l'aspecte de robustesa i solidesa. Carandell retrata el compositor amb semblant seriós que mostra dues de les seves característiques personals i destacables: l' abundant barba i la mirada intel·ligent, amb aparença profètica o de dignitat grecoromana.



Carandell
Johannes Brahms 2010
"Col·lecció Història de la Música"
Acrílic sobre paper. 21 x 15 cm.

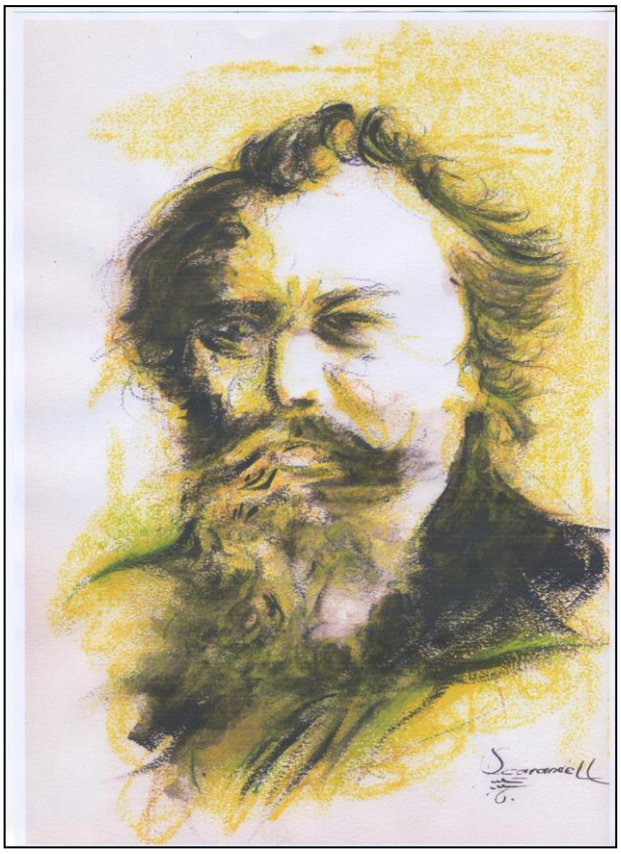
Cal remarcar la vivacitat del color que aconsegueix, alhora, donar profunditat a l'obra. Veiem com el color adquireix un efecte volumètric que fa emergir el rostre com si la imatge naixés en mig del fons negre.

Aquest perfil que fa Carandell s'inspira en aquesta fotografia de Brahms[66]. Però, Carandell, que s'interessa pels perfils, el retrata més de perfil.

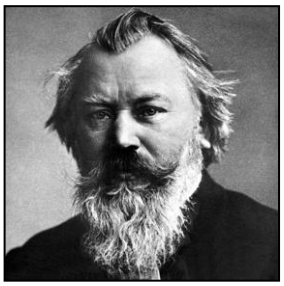


[65] Vegeu: Apèndix I, apartat 2.6.
[66] A: http://harrisburgsymphonyblog.blogspot.com.es/2010/04/brahms-lullaby-his-2nd-symphony.html. (Consulta: 21/6/2013).

En la següent obra, Carandell retrata a Brahms en una atmosfera lluminosa que destaca el caràcter dinàmic dels cabells i de la barba. És interessant el contrast entre llum i ombra on justament l'ombra és un brillant color groc. A l'estructura interna d'aquesta obra s'evidencia una enèrgica força expressiva.



Carandell
Johannes Brahms 2012
"Col·lecció Història de la Música"
Acrílic i ceres sobre paper.
50 x 35 cm.

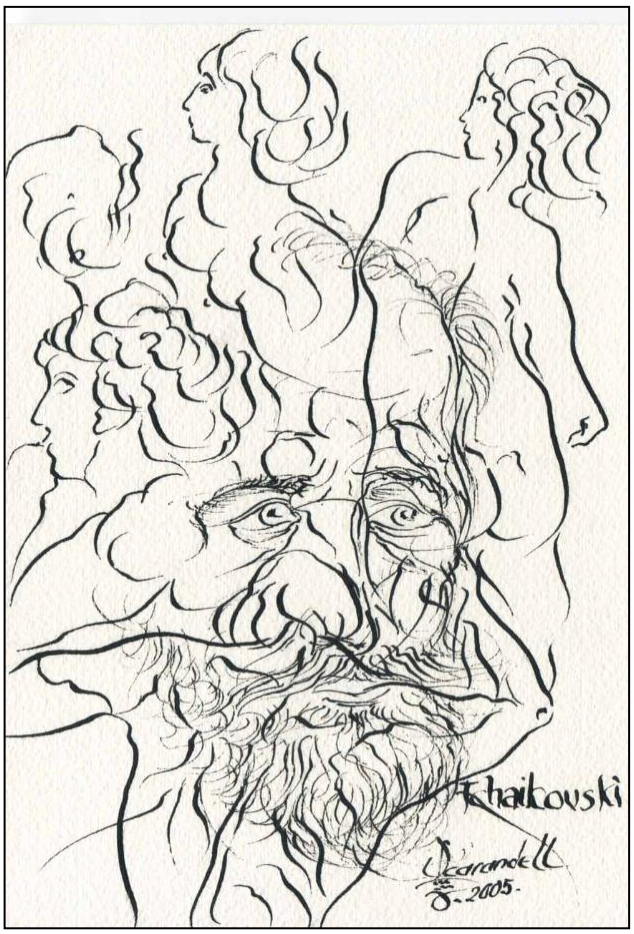


La fotografia original que serveix d'inspiració a Carandell és la que es troba a la col·lecció Tully Potter[67].

A la versió de Carandell ressalta la lluminositat – ceres de color groc i verd – i el moviment – el traç enèrgic de línia negre – perquè són les característiques que també impregnen la música del compositor.

[67]Fotografia de Brahms de la col·lecció Tully Potter.
A: http://www.gramophone.co.uk/features/focus/johannes-brahms-1833-97.
(Consulta: 21/6/2013).

El retrat de Txaikovsky que fa Carandell és una visió del compositor madur en estat de concentració, envoltat de musses que es mouen al seu voltant; hi ha molt de moviment, agitació; mirada penetrant reflexiva i alhora trista del personatge; moment compositiu del músic amb la música que dansa i l'envolta, l'impregna. Per tant, s'integra música i músic en una composició plàstica on el dibuix interacciona tots els elements.



Carandell
Piotr Ilich Tchaikovsky. 2005
"Col·lecció Història de la Música"
Tinta xinesa sobre paper Arches
21 x 15 cm.

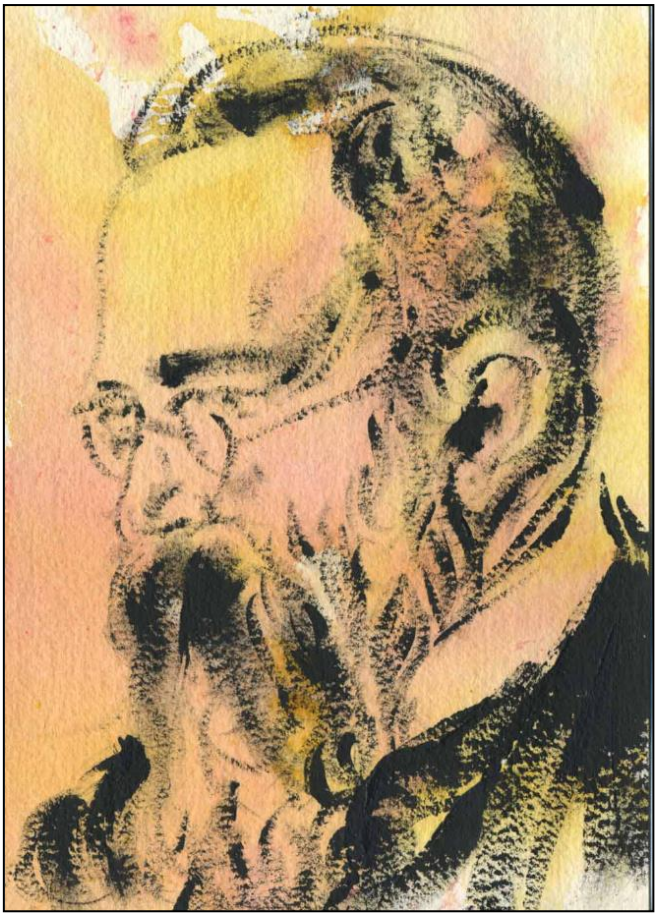


Carandell parteix de la fotografia de Txaikovsky[68] que és la base per elaborar la seva composició del retrat de Carandell.

Podem comprovar com el traç virtuós i poètic del cal·ligrafisme de Carandell fa una síntesi del rostre del compositor i l'enllaça amb la representació de la seva música simbolitzada per uns personatges que són les muses que inspiren al músic.

[68] A: http://ca.wikipedia.org/wiki/Piotr_Ilitx_Txaikovski. (Consulta: 21/6/2013).

L'obra *Nicolai Rimski-Korsakov* de Carandell. De línia figurativa en tinta negra que dóna solidesa al personatge de mirada serena i que contrasta amb el fons de color suau i translúcid que representa el món musical del compositor. Elements distintius del compositor són les ulleres i la copiosa barba insinuats amb traç ferm.



Carandell
Nicolai Rimski-Korsakov. 2007
"Col·lecció Història de la Música"
Acrílic sobre paper Arches. 21 x 15 cm.

Aquests elements determinants i personals del compositor també els veiem en la versió d'Ilya Repin, *Portrait of the composer Nikolay Rymsky-Korsakov*[69].



Ilya Repin (1844-1930)
Portrait of the composer Nikolay Rymsky-Korsakov[70]
1893. Oli sobre tela
Russian Musseum. St. Petersburg. Rússia

Carandell s'inspira en el retrat realista de Valentin Seróv del 1898. Seróv retrata a Rymsky-Korsakov assegut i en l'acció de treballar en les partitures, en una estada on s'apilen altres partitures sobre la taula i sobre el moble del fons.

Valentin Serov
Portrait of Nikolai Andreyevich Rymsky-Korsakov[71]
1898. oli sobre tela. 94 x 111 cm.
Tretyakov Gallery. Moscou. Rússia



Per tant, Carandell abstreu l'expressió del compositor que resumeix i trasllada al seu dibuix.

[69] Vegeu: Apèndix I, apartat 2.6.
[70] A: http://es.wikipedia.org/wiki/Ili%C3%A1_Repin. (Consulta: 22/12/2009).
I a: www.repingallery.com. (Consulta: 22/12/2009).
[71] A: www.wikipaintings.org/en/valentin-serov/portrait-of-nikolai-andreyevich-rimsky-korsakov-1898. (Consulta: 21/6/2013).

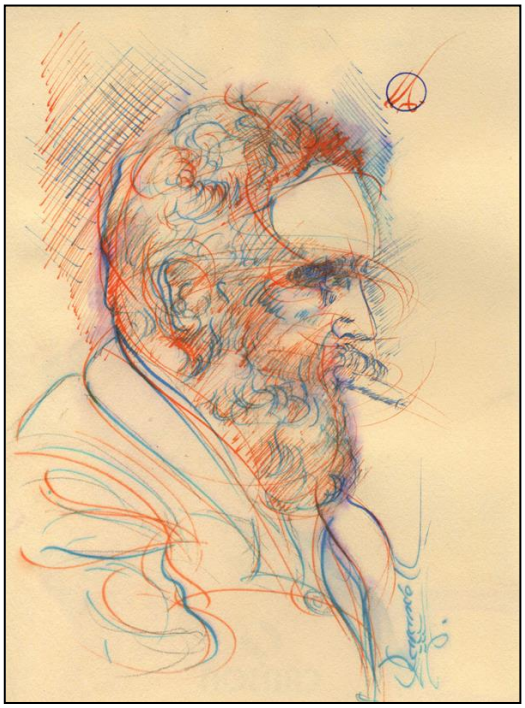
Hem triat dos retrats d'Isaac Albéniz. Perfil de la personalitat inquieta i aventurera del personatge representada amb el cigar a la boca i abundosa barba. Sabem que la seva personalitat activa està condicionada al fet de ser un *nen prodigi* i perquè la seva infància està lligada a freqüents canvis de residència degut a la feina del seu pare[72]. Més tard, la vida d'Albéniz es caracteritza pels seus arriscats i allunyats viatges a Amèrica i per l'energia de creació que també el fa moure per Europa.

Cal ressaltar a *Retrato de Isaac Albéniz, para la Suit Iberia*, les línies en espiral que envolten el rostre i les ombres en color que denoten agitació i moviment, i que suggereixen vitalitat i vibració. Aquestes línies en espiral i el tractament de les ombres constitueixen una reinvenció innovadora de Carandell respecte a les altres versions conegudes de la icona retratada del compositor fetes per altres artistes[73].



Carandell
Retrato de Isaac Albéniz, para la Suit Iberia
2010
"Col·lecció Història de la Música"
Tintes sobre paper Canson. 21 x 15 cm.

Carandell
Isaac Albéniz. 2010
"Col·lecció Història de la Música"
Llapis grafit sobre paper Canson.
21 x 15 cm.



[72] El pare d'Isaac Albéniz era funcionari de duanes de l'Estat i canviava sovint de destinació.
[73] A l'Apèndix I, apartat 2.7, hem vist el cas de Darío de Regollos que retrata a Isaac Albéniz al piano.

Recordem que a l'**Apèndix I** parlem de la versió de Dario de Regollos que retrata a Isaac Albéniz al piano.

Darío de Regollos (1857-1913)
Isaac Albéniz[74]
Llapis sobre paper. 13 x 18,2 cm.
Museu de la Música. Barcelona



Per altra part, cal dir que la versió de Carandell es basa en la fotografia original[75] en la que es veu el compositor tocant el piano i amb el puro a la boca.

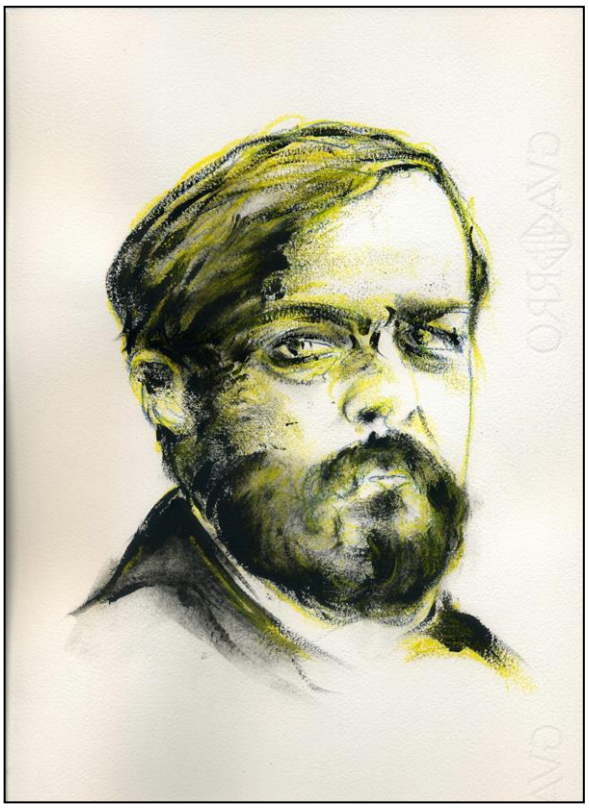


Però Carandell fa la seva reinvenció observant el rostre del compositor.

Per tant, en la síntesis que proposa Carandell en el retrat d'Isaac Albéniz veiem una relació directa del compositor amb la seva vida activa i, també, amb la música perquè, com hem dit, les suaus línies en espiral que rodegen el cos del compositor són suggeridores del moviment i, alhora, representen la vibració musical.

[74] Les imatges de: *Isaac Albéniz*, *Enric Granados al piano* i *Retrat de Joaquim Malats* han estat facilitades per l'Espai de Documentació i Recerca del Museu de la Música-L'Auditori de Barcelona.
[75] A: http://www.lastfm.es/music/Isaac+Alb%C3%A9niz. (Consulta: 21/6/2013).
És un fragment de la fotografia de l'any 1905, de la col·lecció R. Moya, que veiem a: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alb%C3%A9niz_with_his_daughter_Laura.jpg.
(Consulta: 21/6/2013).

Al retrat *Claude Debussy* cal observar la duresa de les faccions, de traç gruixut en negre, en contrast amb les ombres de color groc que il·luminen el rostre i simbolitzen l'extremada sensibilitat i imaginació musical del personatge i, alhora, el seu gran anhel de llibertat expressiva musical. Carandell plasma la seva mirada psicològica i personal del personatge amb línies de caràcter dinàmic en l'expressió iconogràfica.



Carandell
Claude Debussy. 2012
"Col·lecció Història de la Música"
Ceres i acrílic sobre paper. 25 x 35 cm.

En aquest cas, Carandell s'ha basat en aquesta fotografia de Claude Debussy realitzada per Félix Nadar (1820-1910)[76].



[76] A: http://www.bridgemanart.com/fr/news-and-features/bridgeman-news/2010/mars/Felix%20Nadar%20portraitiste%20avant%20tout (Consulta: 27/8/2013).

A l'**Apèndix I** hem triat la versió impressionista de Jacques-Emile Blanche que representa a Debussy amb el cap lleugerament inclinat i amb una expressió subtilment alegre.

Jacques-Emile Blanche [77] (1861-1942)
Retrat de Claude Debussy
1903. Oli
Musée Municipal
Saint-Germain-en-Laye. França



Per tant, la lectura que Carandell fa de la fisonomia del compositor és diferent perquè s'expressa des d'un punt de vista de síntesi.

Tots els compositors dels qui Carandell ha escoltat atentament la seva música – que ha inspirat la "Col·lecció Història de la Música" – apareixen en els retrats de la "Galeria d'Autors" o són la "carta de presentació" de les següents obres pictòriques i gràfiques que constituiran la visió de Carandell de la pròpia música de cada un d'ells.

Com hem vist, Carandell fa la seva versió del personatge i sintetitza en línia i color l'expressió que considera més característica del músic.

[77] Jacques-Emile Blanche (1861-1942). Pintor, novel·lista, crític d'art i amic dels impressionistes. Vegeu: SÉRULLAZ, Maurice, i altres autors (1981), op., cit., pàg. 21 i 214.

4. Escenes amb ambient musical. Col·lecció "Història de la Música"

- **Instruments i escenes musicades. Sèrie "Saxòfon – Jazz", Sèrie del "Període Grecoromà" de la "Història de la Música", Sèrie "Música i Gòtic", Sèries d'instruments – violins, piano...**

A l'**Apèndix I** presentem una selecció de representacions iconogràfiques d'instruments musicals com les natures mortes d'artistes diversos, la "Composició amb instrument musical" de Tàpies, els instruments figurats per Zobel, els instruments compostos des del punt de vista cubista. Però aquests artistes tracten la temàtica de manera puntual i, alhora, sense relació concreta a un període musical que es vol representar.

Carandell representa **instruments** seguint el criteri de la seva funció específica en la història de la música. La seva intenció és plasmar l'instrument com a component remarcable i ordenat en l'època dins de la història de la música. Per això, s'allunya de les composicions amb instruments musicals habituals d'altres autors que hem vist en el recull esmentat.

Així, la vibració de la música es transforma, en el Període Gòtic que és un període de la obra de Carandell, en els colors dels vitralls i l'estilització de l'arquitectura. Carandell relaciona els elements i en fa la seva visió particular. En la sèrie "Música i Gòtic" veiem representats instruments musicals en el centre de vitralls. Escenografia musical / vitrall gòtic.



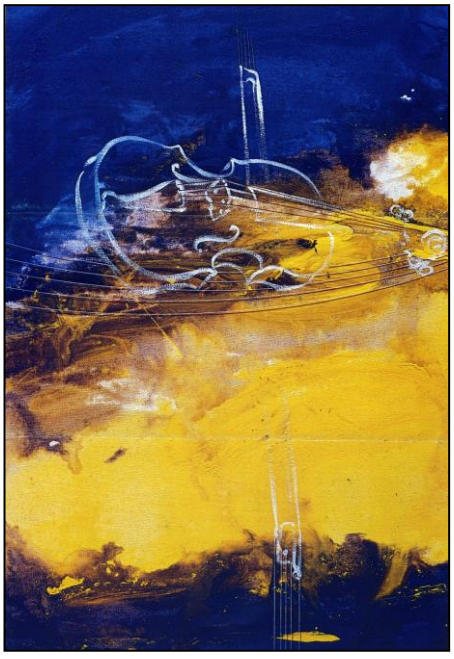
Carandell
Instrument viola tres cordes. 1993
"Col·lecció Història de la Música". Sèrie "Música i Gòtic". Període edat mitjana
Acrílic sobre paper Gvarro encolat, 50 x 32,5 cm.

Per tant, els instruments a mode individual són representats a partir de la "idea del període". I el concepte de pintar instruments només es relaciona amb el període que Carandell treballa sobre la "Història de la Música" – no es tracta de fer únicament una composició d'instrument, la intenció es plasmar l'instrument com a medi per transmetre la vibració musical i relacionat amb el moment que varen aparèixer en la historiografia.

Així, corresponen a Grècia: lira, aulos, xilophon; Roma: tuba, variants d'aulos, tympason, pandereta; edat mitjana: viola, arpa, saltiri, trompa, flautes, gaites, oboè, cornomusa; Renaixement: llaüt, guitarra, viola de mà, clavecí – els més remarcables –, també, virginal i viola de gamba; Barroc: violí, clavecí – instruments destacats – contrabaix i fagot; Classicisme: clarinet, oboè, pianoforte; Romanticisme: piano, saxòfon, violoncel.

Violins immersors en atmosfera abstracta, etèria, sublimen la música.

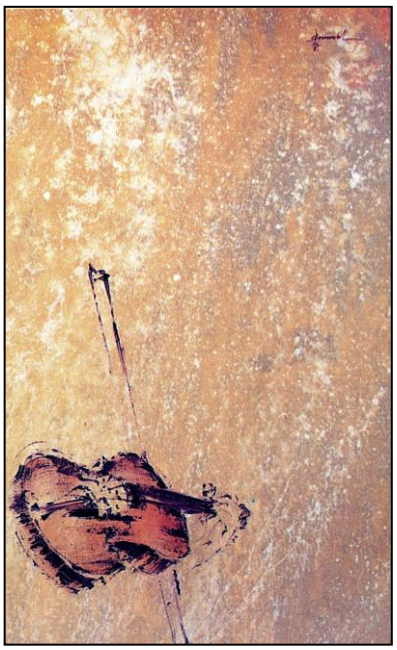
Cal esmentar que aquesta disposició subtil de l'instrument en el fons abstracte és una particularitat destacable de Carandell i és una característica diferent de les representacions d'altres autors. Per tant, des del punt de vista formal i compositiu cal remarcar el contrast amb el fons, el cromatisme, la relació de la figuració amb el món abstracte i la simbiosi entre la part figurativa i la dimensió abstracte en una unitat compositiva harmònica i equilibrada.



Carandell
Violí[78]. 1992
"Col·lecció Història de la Música"

[78] Cartell i Catàleg de l'Exposició al Castell de Benedormiens. Vegeu documentació a: ANNEX, classificació dels "Catàlegs d'exposicions individuals" sobre Carandell.

Els violins que hem seleccionat corresponen als inicis del projecte de la "Història de la Música" de Carandell – que va començar l'any 1992 – i en concret s'inscriurien el Període del Barroc musical.



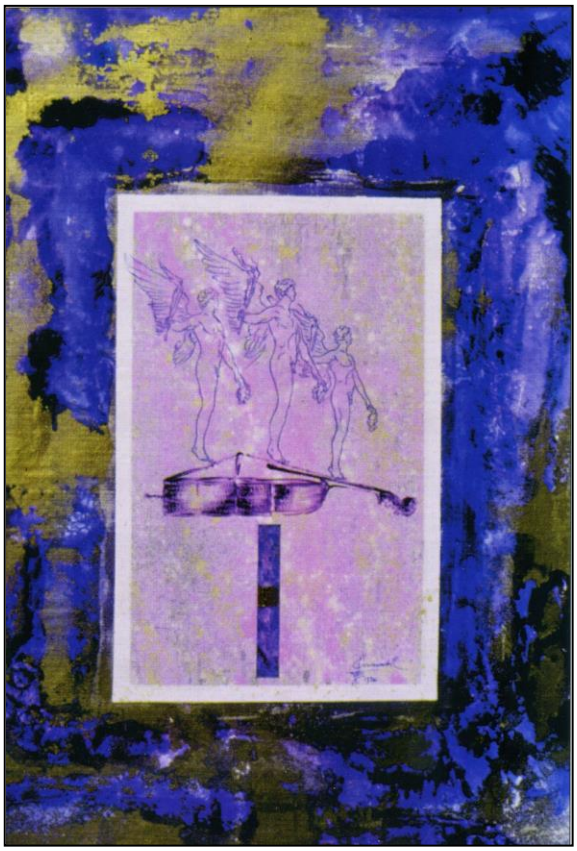
Carandell
Violí. 1994
"Col·lecció Història de la Música"
Mixta sobre tauler, 50 x 33 cm.

Formes insinuades en l'abstracció, color amb musicalitat i lluminositat pròpies, pinzellada enèrgica.



Carandell
Piano. 1995-1996
"Col·lecció Història de la Música"
Acrílic sobre paper Marca Major.
65 x 50 cm.

L'Equilibri de la Música és una obra interessant. L'instrument, en aquest cas el contrabaix – mitjà que materialitzarà el so –, queda en equilibri sobre una columna vertical amb la vibració musical representada pels àngels. Representació figurativa en un fons eteri enquadrada en el centre d'un marc abstracte. Figuració i abstracció en perfecte harmonia de color.



Carandell
L'Equilibri de la Música[79] .1996
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica mixta: acrílic i oli sobre tela encolada
61 x 50 cm.

En aquestes obres veiem la característica esmentada per Glòria Bosch a l'escrit "Un grapat d'imatges que s'escapen" quan, sobre l'obra de Carandell, afirma[80]:

.. La clau del seu treball cal buscar-la en el món de les emocions, però vibració es transforma en color i després apareix la forma. El més important és trobar un equilibri sense tancar res – el doble fons, l'obra que pot continuar en el marc – i comunicar alhora la dualitat dels conceptes ...

[79] Catàleg exposició *Carandell au Chateau Royal de Collioure*, Perpignan, du 13 août au 7 septembre 1997. Vegeu documentació a: ANNEX, classificació dels "Catàlegs d'exposicions individuals" sobre Carandell.
[80] A: BOSCH, Glòria. "Un grapat d'imatges que s'escapen". Catàleg de l'exposició "Carandell Història de la Música / Mitologia en el Mar. Pintures", del 27 de novembre al 13 de desembre de 1998. Teatre Cirvianum. Torello. Vegeu documentació a: ANNEX, apartat "Catàlegs d'exposicions individuals" sobre Carandell.

Per altra part, les escenes amb ambient musical que veiem en l'**Apèndix I** són de Schubertiades; reunions socials i intel·lectuals en què la música hi és present; de concerts privats realitzats en els més luxosos salons que testimonien la vida social del moment; de personalitats amants de la música, o bé que pel seu estatus social, es fan retratar com a solistes tocant un instrument – habitualment el piano –; i de la figura de la ballarina que s'incorpora més tard. També, escenes de classes de música.

A les escenes musicades de Carandell s'observa la mateixa constant, és a dir, la relació amb el període corresponent a la "Historia de la Música". Però, en aquest cas i en certa manera, podem dir que Carandell sí que s'inscriu en la tendència que s'observa en la representació de la música en la pintura perquè Carandell descriu escenes musicals amb elements iconogràfics i instruments musicals amb la qual cosa la presència de la música també queda evidenciada en les imatges de figuració musical.

Selecció d' **escenes musicades** de la "Història de la Música":

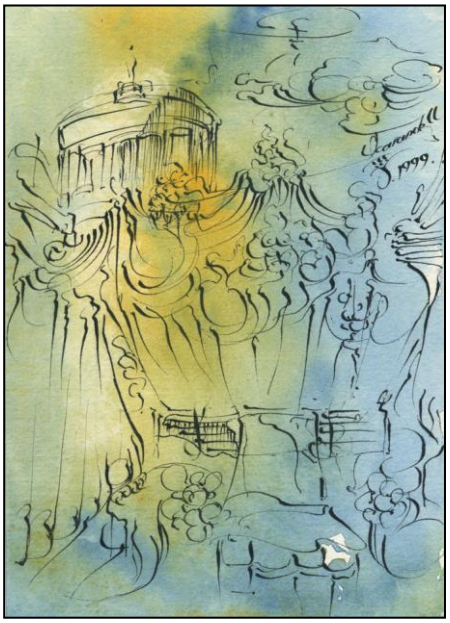


Carandell
Escena de música instrumental a l' edat mitjana[81]
– Instrument viola d'arc, viola de braç –
"Col·lecció Història de la Música"
Tinta xinesa. 21 x 15,5 cm.

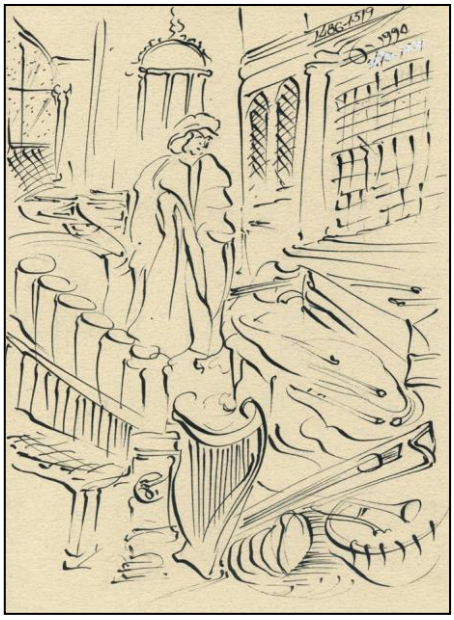
[81] En el registre DVD de Carandell, *Història de la Música*.

Cal ressaltar que en aquestes escenografies Carandell estableix una correspondència entre les arts.

A la composició escènica, els elements iconogràfics arquitectònics o escultòrics s'integren amb els instruments musicals i amb les figures com és el cas del dibuix *Escena de música instrumental a l' edat mitjana. –Instrument viola d'arc, viola de braç*. O bé, de l'obra *Escena de música de l'edat mitjana*. O, també, d'*Escena de música. Edat del Renaixement. Instruments musicals*.



Carandell
Escena de música de l' edat mitjana[82]. 1999
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica mixta i tinta xinesa
21 x 15 cm.
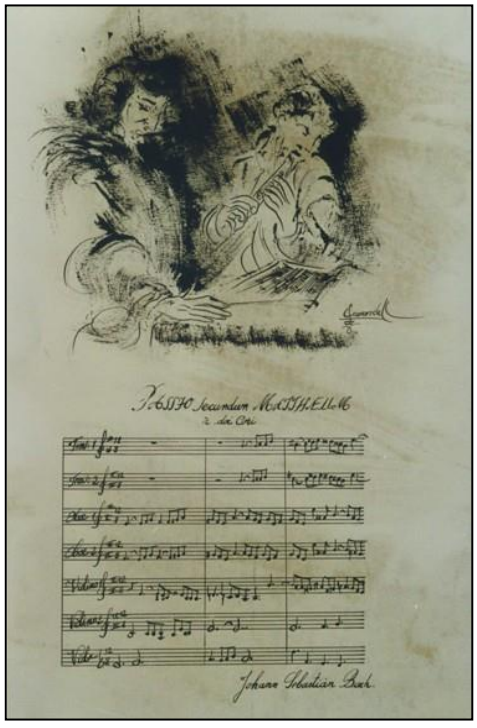


Carandell
Escena de música. Edat del Renaixement. Instruments musicals[83]. 1990
"Col·lecció Història de la Música"
Tinta xinesa. 21 x 15 cm.

[82] En el registre DVD de Carandell, *Història de la Música*.
[83] En el registre DVD de Carandell, *Història de la Música*.

També apareixen al·lusions pictòriques com a *Escena musical del classicisme amb pianoforte – el fons fragment de la Capella Sixtina de Michelangelo* a l'estudi dibuixat en tinta xinesa sobre paper. O directament el suggeriment és musical i representa una secció de partitura com en el cas de l'obra *Període Barroque. Johann Sebastian Bach*. Aquesta partitura és una transcripció a tinta xinesa d' una partitura manuscrita de la *Passio secundum Mattheum, a dei cori*, de Johann Sebastian Bach[84]. El dibuix de la part superior està realitzat en acrílic.

Per altra part, Carandell inspirat en la *Tocata i fuga en re menor* de Bach ha realitzat: vint-i-set obres, l'audiovisual "S. Bach Johann Carandell" [85]. i el quadern *EN CONVERSA: "Carandell & Johann S. Bach"* que pertany a la "Història de la Música" i és el volum núm. 4.



Carandell
Període Barroque. Johann Sebastian Bach
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica mixta. 50 x 33 cm.

[84] *Passió segons Sant Mateu, a dos cors*, de Johann Sebastian Bach. Actualment i segons la consulta feta al catàleg de la real biblioteca, hi ha una partitura de la *Passio Domini nostri Iesu Christi secundum Mattheum, re menor* al Monestir de les Descalzas. A: http://realbiblioteca.patrimonionacional.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=178999 (Consulta: 21/7/2013).

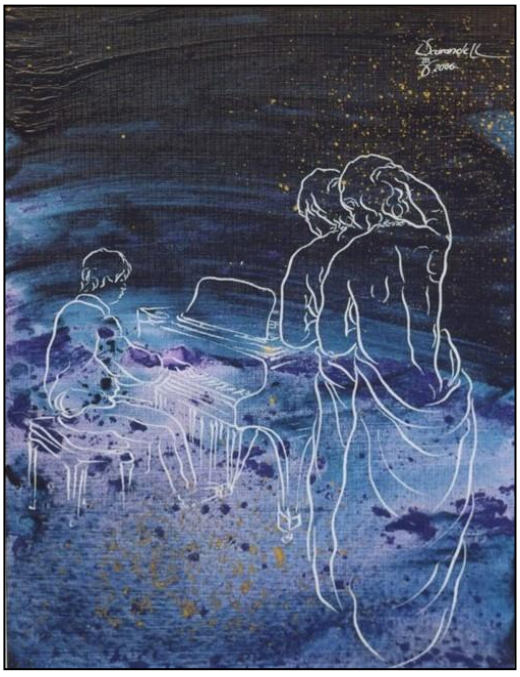
[85] L'audiovisual "S. Bach Johann Carandell" s'ha presentat a la Jornada Bach "Bach sense pressa. Redescobrint Johann Sebastian Bach" amb la participació de Joan Vives, professor d'Història de la música i divulgador musical de Catalunya Música, el 20 de juliol del 2013 a Cabanelles (Alt Empordà).



Carandell
Escena musical del classicisme amb pianoforte – el fons fragment de la Capella Sixtina de Michelangelo[86]. 1990
"Col·lecció Història de la Música"
Tinta xinesa negre sobre paper Arches
21 x 15 cm.

Altres **escenes musicades** gaudeixen d'atmosferes surrealistes i metafísiques. La línia blanca sobre el fons abstracte de color intens i, alhora, diàfan configura la característica essencial i musical. A l'obra *Melodia a l'Arc de Triomf de París* hi destaquem la iconografia del component arquitectònic en diàleg figuratiu amb el violinista del primer pla.

Hem seleccionat:



Carandell
Escena sideral musical. 2006
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica mixta: acrílic i gouache sobre paper. 35 x 25,3 cm.

[86] En el registre DVD de Carandell, *Història de la Música*.

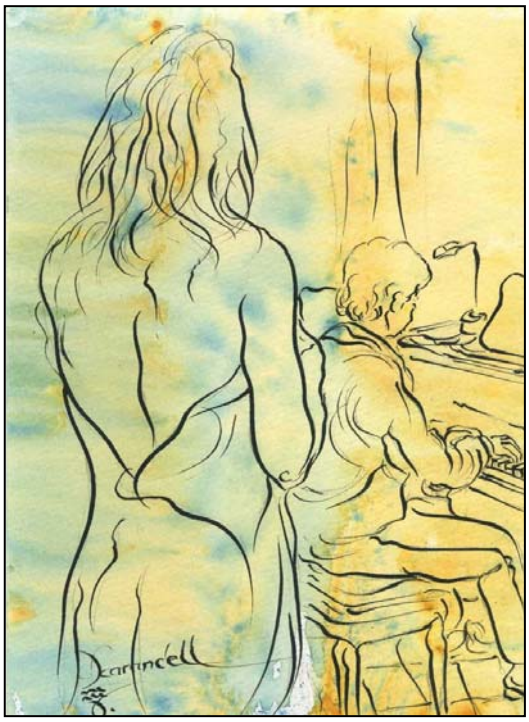
Cal observar en ambdues escenes i també en les següents una clara relació amb la sèrie el "Triomf de la Música sobre la Matèria" del mateix autor.



Carandell
Melodia a l'Arc de Triomf de París. 1998
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica mixta: acrílic i gouache sobre paper

També escenes que Carandell representa amb motiu dels *Nocturns* i del *Concert per a piano núm. 1* de Chopin també podem considerar-les escenes musicades, escenes de la "Història de la Música" en què la simbologia musical s'ofereix amb to simbòlic.

Carandell
Nocturnos de Chopin. 2010
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica mixta sobre paper Canson
21 x 15 cm.



Carandell
Concert per a piano núm. 1 de Chopin
2009
"Col·lecció Història de la Música"
Tinta xinesa sobre paper
35 x 50 cm.



Street of London és un estudi–dibuix d'un carrer de Londres per a la Sèrie "Triomf de la Música sobre la matèria".

Carandell
Street of London
"Col·lecció Història de la Música"
Tinta xinesa sobre paper. 50 x 32,5 cm.

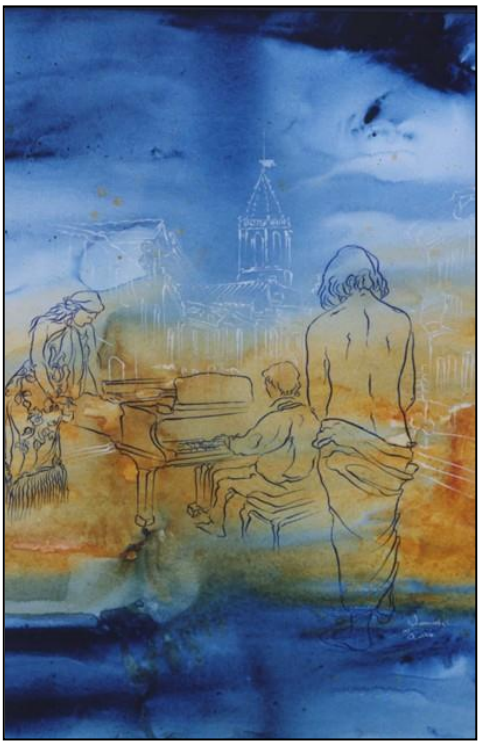




Carandell
Davant la Royal Academy. London. 1995
Col·lecció: "Història de la Música"
Sèrie: "Triomf de la Música sobre la Matèria"
Tècnica mixta: acrílic i oli sobre paper Marca Major
32,5 x 50 cm.

A l'*Escena musical al carrer de Fornells* veiem moltes referències metafísiques de la Sèrie "Triomf de la Música sobre la Matèria" perquè aquesta obra s'inscriu en la mateixa línia iconogràfica.

Carandell
Escena musical al carrer de Fornells –metafísic –
Col·lecció: "Història de la Música"
Tècnica mixta: acrílic i tinta xinesa blava
65 x 50 cm.



Quines són aquestes referències metafísiques? Com hem esmentat abans, la idea de Carandell de plasmar *l'ordenació d'una realitat tangible però inventada* s'inicia amb la sèrie "Metafísica" – recordem l'exemple de l'obra *L'Uixer del Tribunal de 1a. Instància. Brussel·les* (1995) –, té la seva continuïtat en la sèrie "Triomf de la Música sobre la Matèria" i també en algunes de les obres de la "Història de la Música" que hem vist i que tractem més endavant.

I establim correspondències amb l'obra de Giorgio de Chirico pel sentit metafísic de la representació de la solitud.

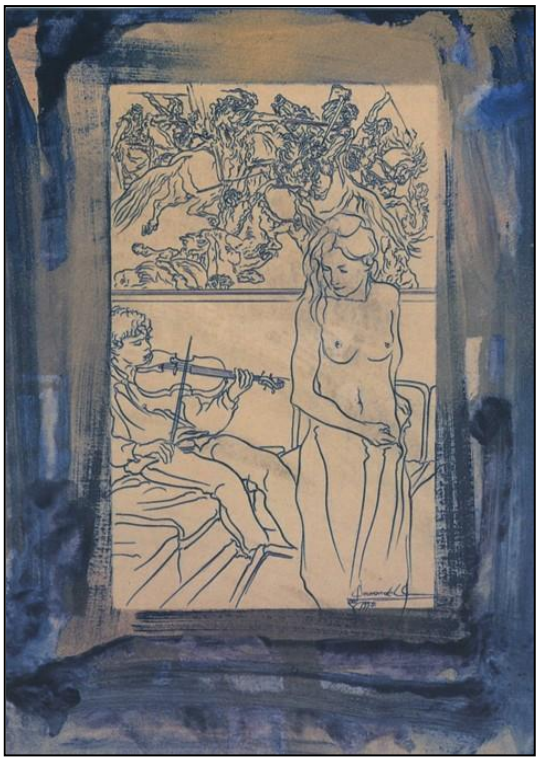
A la iconografia de Carandell veiem la figura d'un músic que es repeteix a les diferents obres. En el cas de *Davant la Royal Academy. London* (1995) i de *Encuentros con la realidad* (1993) és un violinista i en *Escena musical al carrer de Fornells – metafísic* – és un pianista. En els tres casos, el músic és un personatge solitari concentrat en la seva interpretació musical, és la icona representativa de la música i, per tant, de la part subtil. La figura femenina, també solitària, és la simbologia que suggereix la part física. Hi ha altres elements compositius que al·ludeixen diferents manifestacions artístiques com és el cas de l'arquitectura – Royal Academy de Londres o l'església de Fornells – i de la pintura – el quadre representat a *Encuentros con la realidad.*

Un altre factor a considerar són els elements iconogràfics característics de Londres i que Carandell els inclou com si el temps s'hagués aturat, com un suggeriment a la reflexió sobre la intemporalitat. A l'obra *Davant la Royal Academy. London* veiem dues figures que ens transporten al segle XIX com són el *gentleman* amb barret de copa i un conductor de cotxe de cavalls assegut en una particular cadira i, per contra, també hi veiem el peculiar i contemporani autobús de dos pisos.

Per tant, aquests components donen caràcter metafísic a les obres.

Cal considerar l'espai abstracte on se situa l'escena que és un altre component que contribueix a la dimensió metafísica. Perquè si es troba en el fons de la composició com és el cas de l' *Escena musical al carrer de Fornells –metafísic* – manifesta l'aspecte eteri i si es troba en les franges verticals o emmarca el dibuix, com són els altres dos casos, correspon a la síntesi del color de l'obra.

Carandell
Encuentros con la realidad[87]. 1993
Sèrie: "Triomf de la Música sobre la Matèria"
Col·lecció: "Història de la Música"
Tècnica mixta: acrílic i tinta xinesa blava sobre paper. 50 x 32,5 cm.



També hem esmentat abans que considerem uns vincles amb el surrealisme i el món oníric de Paul Delvaux. Això és perquè Carandell ordena les figures amb situació aïllada, són personatges que en aquest cas són músics abstrets en la seva interpretació i que contrasten amb les figures femenines nues o quasi nues. La disposició de les figures en les escenes compositives i la solitud és el que relacionem amb Delvaux que representa personatges llegint el diari, polítics o científics que contrasten amb les dones nues que passegen.

[87] Vegeu: RÀFOLS, *Diccionario Ràfols de Artistas de Catalunya y Baleares. Compendio siglo XX*, tomo I, Barcelona, Art Network S.L., 1998, làmina núm. 212, pàg. 511. Amb el nom complet: Joan Pujol Carandell. I, en l'edició de 1995, vol III, pàg. 511. Cal subratllar que al Diccionari Ràfols el títol de l'obra apareix incompleta i sense esmentar la sèrie i que l'obra es veu també incompleta sense l'element abstracte.

També cal esmentar la tècnica mixta utilitzada en aquestes obres. S'utilitza acrílic per realitzar les formes abstractes i les formes figuratives estan dibuixades en oli o en tinta xinesa blava, segons el cas.

Per tant, el gest iconogràfic interpretatiu de Carandell integra abstracció i figuració en la mateixa unitat estilística. La idea metafísica en la composició dels personatges dibuixa figures i grups figuratius de psicologia nostàlgica, disposats de manera surrealista en escenes on la música té el protagonisme principal.

Els elements visuals es creen en una atmosfera enigmàtica i simbòlica que s'obra a la imaginació de l'espectador transmetent-li interrogants i proposant-li expectatives. La distribució de les imatges i la disposició solitària de les figures, com hem esmentat abans, té cert paral·lelisme amb les composicions metafísiques de Giorgio de Chirico i amb les escenes surrealistes de Paul Delvaux.

Com diu E. H. Gombrich en el seu llibre *Arte e ilusión. Estudio de la psicología de la representación pictórica*[88]:

... Tiene que haber no sólo un emisor, sino también un receptor adecuadamente afinado. En nuestra reacción a la expresión, no menos que en nuestra lectura de la representación, tienen que entrar en juego nuestras expectativas de posibilidades y probabilidades....

[88] GOMBRICH, E. H., *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 2002, p. 316.

- **Jazz: escenes, autors, figura-instrument**

Escena de Jazz, obra que pertany a la sèrie sobre jazz. Començada amb estudis i dibuixos el 1989 i finalitzada amb l'obra a color el 2008. Obra que segons el mateix Carandell s'inclouria també en la sèrie "Triomf de la Música sobre la Matèria" pel concepte metafísic de la victòria de la música, de la vibració i de l'art. En aquest cas el músic compon amb el saxòfon. Abstracció i figuració conformen una simbiosi i es fusionen en enèrgic i vital cromatisme de vermell, lila i daurat, inherent a la vivacitat del jazz. Línia blanca aplicada segons la idea metafísica de Carandell sobre la recerca de l'essència dels elements i amb la finalitat d'aconseguir la profunditat interna. La tècnica mixta realitzada sobre tauler – en acrílic per les formes abstractes i en gouache pel dibuix de la línia blanca – aconsegueix una interessant harmonia de les formes.



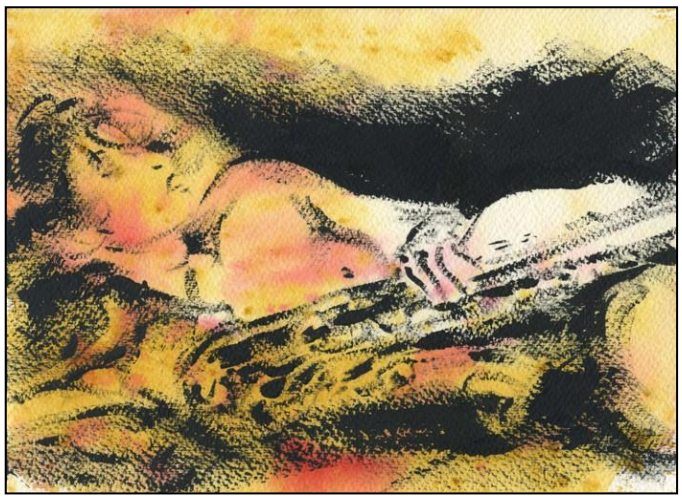
Carandell
Escena de Jazz. 2008
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica mixta: acrílic i gouache sobre tauler
35 x 27 cm.

També de 1989, i una de les primeres obres de la sèrie dedicada al món del jazz, és la següent obra *Music de Jazz. Coleman Hawkins* que Carandell realitza en acrílic negre sobre paper. És una obra molt interessant. La figura del saxofonista neix i s'integra en la composició a partir de les formes abstractes i expressionistes negres. Obra en blanc i negre de gran força expressiva on la figuració i l'abstracció s'uneixen per a suggerir l'element musical. Les ombres negres donen la profunditat a la figura, la línia de la silueta està marcada i l'expressivitat del conjunt és excel·lent.



Carandell
Music de Jazz. Coleman Hawkins
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica: acrílic sobre paper Arches
50 x 65 cm.

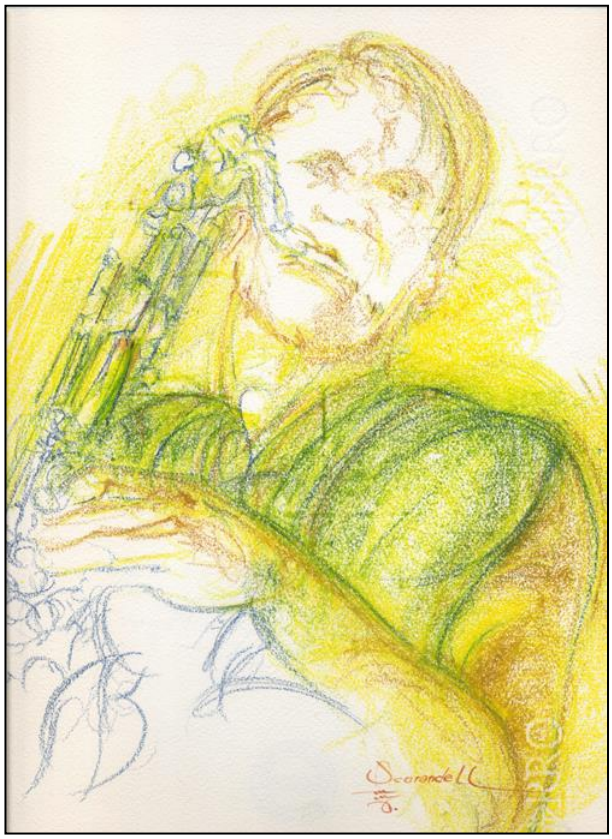
Pasión y Jazz, obra en color de 2010, és també molt expressiva i, en aquest cas, alhora, de forta càrrega sensual i suggeridora. S'evidencia un domini de la tècnica en acrílic de tal manera que el color adquireix volum.



Carandell
Pasión y Jazz. 2010
"Col·lecció Història de la Música"
Acrílic sobre paper Arches
21 x15 cm.

Una de les últimes creacions de Carandell referides a la música de jazz és *Escena de Jazz* (2012). En aquesta obra de color molt lluminós, s'evidencia en la iconografia de la línia i de l'ombra groga el caràcter dinàmic del moviment.

És una obra realitzada en ceres en la que la base per a la figura és el siena i la base per a l'instrument és el blau. El groc caracteritza el fons i les ombres per simbolitzar la intel·ligència, la passió i la creació de la música de jazz.



Carandell
Escena de Jazz. 2012
"Col·lecció Història de la Música"
Ceres sobre paper Gvarro. 35 x 25 cm.

Carandell encara avui treballa en la sèrie "Saxòfon – Jazz". El jazz és una música passional i Carandell treballa en la direcció de relacionar el color amb la música de jazz, de com el color actua sobre la passió i la creació.

- **Col·lecció "Història de la Música". Relació amb sèries metafísiques:**
  - ***"Període Metafísic" (comença 1991-1992)***
  - ***"Conversaciones con la obra" (1995-1996)***
  - ***"Triomf de la Música sobre la Matèria" (1995)***
  - ***"El piano de Beethoven" (1998-1999)***

El ***"Període Metafísic"*** s'inicia el 1991 quan Carandell es proposa endinsar-se cap al que ell anomena "diagrama del color".

Com s'ha explicat anteriorment al capítol "Trajectòria artística de Carandell", el "diagrama del color" és per a Carandell aquella expressió més primària i essencial, el racó més íntim dels objectes i de les figures reals que ell apartarà de la seva funció ordinària per presentar-los a mode de "valor absolut".

La seva iconografia, en aquest inici, quedarà constituïda per la línia blanca pintada i equilibrada sobre l'harmonia d'un fons de color, la qual cosa li permet crear l'atmosfera adient i amb profunditat on l'espectador queda immers. Aquesta recerca essencial i interior és la que Carandell vol plasmar a la pintura i de la qual l'espectador pot participar en funció de la seva pròpia sensibilitat.

Però la sèrie d'obres del ***"Període Metafísic"*** [89] en realitat és un inici que es convertirà en una constant a la seva obra i que s'anirà desenvolupant al llarg de les altres sèries posteriors com són: ***"Conversaciones con la obra"*** (1995-1996); ***"Triomf de la Música sobre la Matèria"*** (1995); ***"El piano de Beethoven"*** (1998-1999); i, culminarà en la **Col·lecció "Història de la Música"** (del 1989 fins avui).

[89] "Pujol Carandell exposa a Leonart de Barcelona". A: Cultura. *El Punt* (diumenge, 20 octubre 1991), pàg. 30. Vegeu documentació a: ANNEX, classificació "Recull de premsa: diaris – premsa diària" sobre Carandell. En aquesta exposició es presenta la sèrie: "Metafísica". Vegeu documentació a: ANNEX, classificació dels "Catàlegs d'exposicions individuals" sobre Carandell.

En la sèrie **"Triomf de la Música sobre la Matèria" (1995)** *l'ordenació d'una realitat tangible però inventada* es desenvolupa donant prioritat superior a la música. La sèrie es realitza a partir d'emplaçaments a les ciutats: Londres, París, Brussel·les i Oostende (Bèlgica).

Aquesta sèrie representa *realitats reals, però inventades* d'elements figuratius i abstractes encertadament equilibrats i com a parts integrants de la mateixa escena. Es confronten gràficament dos mons. Un món és el suggerit per la naturalesa volàtil de la música i l'altre, de naturalesa material. Són escenes musicals on veiem el músic abstret tocant el seu instrument – piano, violí, contrabaix, flauta, clarinet, saxòfon... – sense que l'afecti la provocació de l'espectacle de l'entorn, representació simbòlica del fonament corpori, de la matèria. És la representació de l'instant en què per al músic només existeix la vibració musical i per això el discurs de la música és el més important i, amb la qual cosa, les insinuacions físiques externes no tenen cap interès per a ell. Cal subratllar com a component primordial en les composicions de la sèrie la integració d'arquetips arquitectònics – en algun cas, pictòrics – que presideixen el fons de l'escena, amb la qual cosa l'art hi està majestuosament present.

Com hem esmentat, considerem en aquesta sèrie uns vincles amb l'obra de Giorgio de Chirico pel sentit metafísic de la representació de la solitud. I correspondències amb el surrealisme de Paul Delvaux per la disposició de les figures en l'escena compositiva.

De la sèrie, seleccionem les obres següents: ***Royal Academy London*** (1995) Paisatge urbà. Al fons la presència de la Royal Academy de Londres, arquitectura emblemàtica de la ciutat, fa al·lusió a l'art arquitectònic. En el primer pla, el pianista toca el seu instrument sense immutar-se per la presència de la dona. Una realitat imaginada a partir d'elements reals componen el conjunt. La intenció essencial de l'obra rau en el músic que compon al piano sense partitura i sublima la música fins al punt de prescindir de la matèria simbolitzada per la dona de la dreta. Tot els elements susciten moviment: les figures, la lleu ondulació de la bandera de l'edifici, un cotxe que circula.

Dues franges verticals abstractes de blaus, liles i daurats emmarquen l'escena surrealista-musical dibuixada en blau i alhora són la continuïtat de l'obra. Les formes abstractes estan realitzades en acrílic i sintetitzen el color de l'obra i les formes figuratives estan dibuixades en oli.



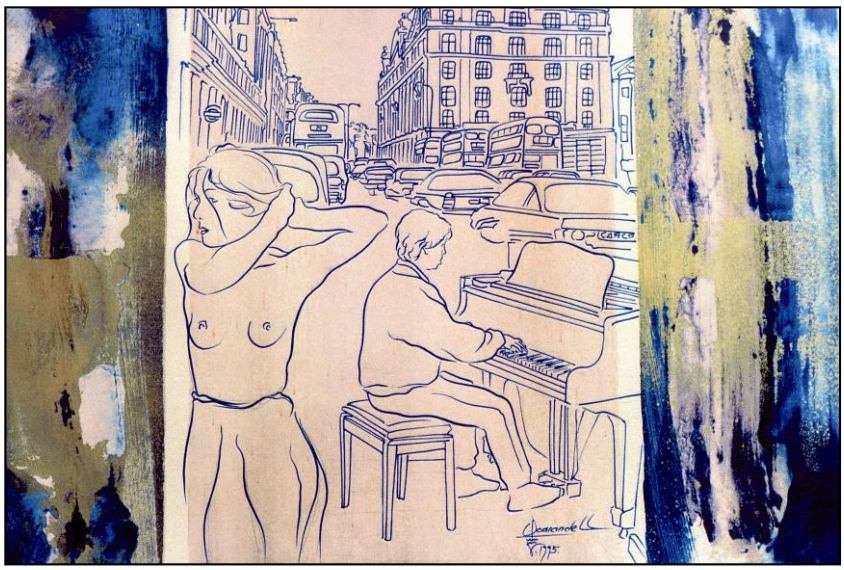
Carandell
Royal Academy. London. 1995
Sèrie: "Triomf de la Música sobre la Matèria"
Col·lecció: "Història de la Música"
Tècnica mixta: acrílic i oli sobre paper Marca Major. 50 x 33 cm.

A ***Royal Academy. London II*** (1995) veiem la continuació de l'escena anterior. Al fons la presència de la Royal Academy de Londres des d'una altra perspectiva i dos autobusos al carrer, ambdós elements són iconografia significativa de la ciutat. A la dreta el piano. En un primer pla el músic toca el seu instrument de vent sense afectar-se per la provocació de la dona de l'esquerra. Les franges abstractes de blaus, liles i daurats emmarquen pels quatre costats l'escena surrealista-musical de línia blava i alhora són la continuïtat de l'obra. Les formes figuratives dibuixades en tinta xinesa blava contrasten amb les formes abstractes realitzades en acrílic i formen una unitat compositiva.



Carandell
Royal Academy. London II. 1995
Sèrie: "Triomf de la Música sobre la Matèria"
Col·lecció: "Història de la Música"
Tècnica mixta sobre cartró encolat. 50 x 33 cm.

The Ritz. London (1995) ens situa en un altre emplaçament real. Activitat frenètica del cèntric carrer transitat per cotxes i autobusos londinencs. Ambigüitat a la silueta de l'esquerra que convida a l'espectador a exercitar la seva imaginació. Ens mira sense mirar i s'arregla el cabell de manera implícita, permet l'inici de la lectura iconogràfica de la composició alhora que sembla marxar de l'escena davant la indiferència del músic. El compositor toca el piano en mig del sorollós carrer sense influenciar-se per les distraccions externes, la seva vibració interior – la vibració musical – ultrapassa tots els sorolls mundans. Al fons, a la dreta, el Ritz. Dues franges verticals abstractes de blaus, liles i daurats – realitzades en acrílic i que sintetitzen el color de l'obra – limiten a dreta i esquerra les formes figuratives de línia blava – en tinta xinesa.



Carandell
The Ritz. London. 1995
Sèrie: "Triomf de la Música sobre la Matèria"
Col·lecció: "Història de la Música"
Tècnica mixta sobre cartró encolat. 50 x 33 cm.

L'obra ***Moulin Rouge*** (2006) *París* evoca la música d'espectacle vacu a mode de paradoxa simbòlica entre la diversió esbojarrada a l'interior del mític Moulin Rouge i la seriositat elevada de la composició musical. Confronta frivolitat d'exhibició pressuposada a l'interior de l'emblemàtic edifici amb la discreció del compositor que s'inspira davant del piano, en plena nit i al mig del carrer. Al fons la façana del Moulin Rouge, les dues estàtues altives i presumides de l'esquerra – símbol de vanitat i presumpció – i la dona de la dreta – simbologia tangible i terrenal –completen la iconografia de l'escena nocturna, musical i metafísica. Confrontació de dues realitats la tangible, palpable, i aquella intangible de la música. En aquest cas, la tècnica mixta utilitzada és acrílic en el fons i el dibuix s'ha realitzat en gouache blanc i vermell.



Carandell
Moulin Rouge. París. 2006
Sèrie: "Triomf de la Música sobre la Matèria"
Col·lecció: "Història de la Música"
Tècnica mixta sobre cartró encolat. 35 x 27 cm.

A la mateixa sèrie pertany l'obra ***Brüssel*** (1995). Una mena de cortina divideix el paisatge urbà en dues parts verticals. Al pla de la dreta, el cos nu, imatge representativa de tot allò físic. El pla de l'esquerra descripció iconogràfica relacionada

amb el món sensible de l'art: l'edifici arquitectònic i el músic que compon amb el clarinet. Distribució vertical d'elements reals confrontats per crear una *realitat inventada* en la qual coexisteixen els dos móns. La línia figurativa blava queda emmarcada en les franges abstractes de carmins, liles i daurats que limiten els extrems i alhora són la continuïtat de l'obra. Les formes abstractes estan realitzades en acrílic i les formes figuratives estan dibuixades en tinta xinesa blava.



Carandell
Brüssel. 1995
Sèrie: "Triomf de la Música sobre la Matèria"
Col·lecció: "Història de la Música"
Tècnica mixta sobre cartró encolat
50 x 33 cm.

En la sèrie "Triomf de la Música sobre la Matèria" també s'evidencia la característica esmentada per Glòria Bosch quan diu[90]:

... La clau del seu treball cal buscar-la en el món de les emocions, però vibració es transforma en color i després apareix la forma. El més important és trobar un equilibri sense tancar res – el doble fons, l'obra que pot continuar en el marc – i comunicar alhora la dualitat dels conceptes.

(...)

[90] A: BOSCH, Glòria. "Un grapat d'imatges que s'escapen". Catàleg de l'exposició "Carandell Història de la Música / Mitologia en el Mar. Pintures", del 27 de novembre al 13 de desembre de 1998. Teatre Cirvianum. Torello. Vegeu documentació a: ANNEX, apartat "Catàlegs d'exposicions individuals" sobre Carandell.

I, com sempre, la funció del color – pocs colors, tres com a màxim –, aquest experimentar com si fossin sensacions, és allò que fa evident de integrar-ho tot des del centre de la tela, com si ull i ment dibuixessin una teranyina on creuar espais fins que la vibració desapareix per donar pas al color i el color esdevé un conjunt de formes simultànies, sòlides i lleugeres, que construeixen un nou espai ple de consonàncies i rimes.

Carandell parla de *realitat inventada* perquè el que es representa és real però fora del seu context habitual. El món real reflectit en composicions inventades. Configuracions vives que cerquen sempre el moviment. Personatges reals que pel seu significat conceptual o el seu simbolisme es col·loquen en un escenari imaginari però conservant la seva essència. Sorgeix una creació plàstica plena de sentiment. L'artista creador transforma aquella original realitat coneguda, o tanmateix quotidiana, en una altra realitat tangible; en un món perceptible on està present la sensibilitat d'allò invisible, amb una forta càrrega poètica i simbòlica que provoca un discurs metafísic entre el pla anímic i el pla material, la llum i la foscor. Surrealisme i metafísica es donen la mà per incitar el diàleg entre els elements integrants de la tela i entre l'artista / obra / espectador.

En la contextualització històrica d'aquests anys veiem altres pintors surrealistes que també juguen amb la realitat. El grup Dau al Set comparteix certa inclinació surrealista que segueix els models de Miró i Klee. El món intel·lectual català de la postguerra – després de a Guerra Civil espanyola – es manifesta en la revista Dau al Set que es funda el 1948 i es caracteritza per adoptar el surrealisme en obres de caràcter màgic que evolucionen cap a la no figuració. Els membres del grup van ser: el poeta Joan Brossa – creador del nom del grup i de la revista –, el filòsof Arnau Puig, els pintors: Joan-Josep Tharrats, Modest Cuixart, Joan Ponç i Antoni Tàpies i posteriorment s'hi va incorporar el polígraf Juan Eduardo Cirlot.

Tharrats (1918-2001), en aquesta època de Dau al Set segueix una abstracció lineal d'influència surrealista que evoluciona a un informalisme de color abundant i

grafia lliure. Cuixart (1925-2007) que en aquells moments comença com expressionista i continua com a surrealista per canviar d'estil quan viatja a l'estranger i incorpora a les composicions pictòriques noves tècniques i materials com plàstic, draps, cordes, metalls, sorra i collage amb la qual cosa s'apropa al por art nord-americà. L'obra de Tàpies (1923-2012), en aquella època del grup, és menys matèrica i és de temàtica relacionada amb el món del somni. Realitza visions oníriques i autoretrats, apareixen alguns símbols com les creus o les parts del cos que seran constants de la seva obra informalista i abstracta posterior que donarà prioritat a la matèria davant la forma i el treball de la matèria serà la seva expressió artística primordial[91].

Carandell, com hem esmentat, ha compartit exposicions col·lectives amb Cuixart i Tharrats l'any 1985. També amb Cuixart l'any 1990. I el 2011 ha participat en una col·lectiva amb Cuixart, Joan Ponç i Antoni Tàpies, tots membres del grup avantguardista Dau al Set. També, recordar que el filòsof Arnau Puig és un dels crítics d'art que ha escrit sobre l'obra de Carandell.

Per altra part, hi ha un grup anomenat l'Equip Crònica o Cròniques de la realitat[92] que surgeix a mitjans del segle XX – neix a Valencia el 1964 –. La proposta teòrica és de Tomás Llorens a finals del franquisme i al començament de la transició democràtica. El grup el formen: Juan Antonio Toledo – que l'abandona aviat –, Manuel Valdés i Rafael Solbes. La manera de treballar d'aquest grup és en equip, pintaven conjuntament l'obra amb intenció de denunciar la realitat del moment i transmetre un missatge polític i social. A partir del 1970 el grup experimenta amb les tècniques del pop art i utilitza imatges dels medis de comunicació de masses.

Aquest grup no té cap vinculació amb Carandell però el citem perquè és contemporani i treballa una altra manera de veure la realitat.

[91] Vegeu: CIRLOT, Lourdes, *El grupo "Dau al Set"*, Cuadernos Arte, Madrid, Ed. Cátedra, 1986.
[92] En castellà s'anomena: Equipo Crónica. Vegeu: AUTORS DIVERSOS, *Equipo Crónica. Obra sobre papel 1965-1981. Crónicas de papel*, Institut Valencià d'Art Modern, 7 febrero/26 marzo 2006, IVAM (Institut Valencià d'Art Moder), Generalitat Valenciana Conselleria de Cultura, Educació i Esport, Valencia, 2006.

El món emmirallat en composicions inventades de Carandell també l'observem en la sèrie **"Conversaciones con la obra" (1995-1996)**; alhora, les obres de la sèrie conviden l'espectador a participar en l'esdeveniment i diàleg representat de tal manera que es crea una interessant interacció entre intencionalitat de l'artista, obra i espectador. Obres d'aquesta sèrie, entre d'altres, són: *Conversación con Las Meninas de Velázquez* – representació de l'espectador que contempla i conversa amb l'obra *Las Meninas* de Velázquez –, *Conversación con La coronación de Josefina*, *Conversación con Las tres Gracias de Rubens*, *Conversación con Escultura de Bellas Artes de Bruselas*, *Conversación con el Teatro de la Ópera de París* (llapis grafit, 1997) – representació del carrer del Teatre de l'Òpera de París; al·lusió al mot "teatre" amb tota l'amplitud del terme; és a dir, a l'edifici com arquitectura, al teatre que s'hi representa i al teatre de la vida...

El Gran Teatro (acrílic i tinta xinesa, 1995) – és una obra purament metafísica. Manifestació teatral on les franges abstractes laterals que sintetitzen el color de l'obra i simbolitzen el teló obert i l'escena imaginària es desenvolupa en dos escenaris de la vida inventats però alhora reals i nostàlgics, emplaçaments separats per una cortina vertical. Representació iconogràfica que evidencia dues realitats transformades de manera fictícia i desplaçades al temps passat.

A l'esquerra, Carandell suggereix la conversa entre dos carismàtics personatges – un capellà i un professor de música, són dues persones que va conèixer l'artista – a propòsit d'una obra real del mateix Carandell dels anys vuitanta. L'autor retrocedeix en el temps i fa una rèplica d'una obra seva – *Estudio para un gran cuadro barroco*[93]. L'elegant professor de música, molt atent, dialoga amb l'obra i amb la personalitat de l'esquerre, comenta i opina – per l'acció de la mà.

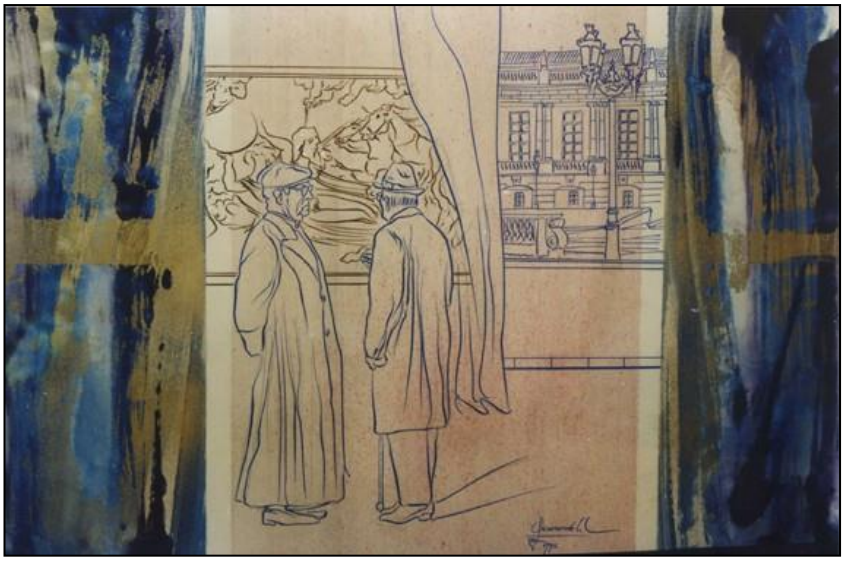
[93] A l'obra *Estudio para un gran cuadro barroco*, Carandell, representa tres figures femenines, una d'elles sosté una esfera, una figura masculina i tres àngels a la part superior, els cavalls són símbol de moviment. Obra exposada amb motiu de l'Exposició Retrospectiva a les Sales Fidel Aguilar i Vinardell i Roig de Girona i publicada en el *Diari de Girona. Los Sitios*, "Pujol Carandell, vint anys d'obra en una retrospectiva", sábado 14 de noviembre de 1987, pàg. 39. Vegeu documentació a: ANNEX, classificació "Recull de premsa: diaris – premsa diària" sobre Carandell. I: ANNEX, classificació dels "Catàlegs d'exposicions individuals" sobre Carandell.



Pujol Carandell, vint anys d'obra en una retrospectiva.- Ahir s'inaugurà a les sales Fidel Aguilar i Vinardell i Roig de la Rambla gironina una interessant retrospectiva que aplega vint anys de l'obra de Joan Pujol i Carandell. Aquest és un cas excepcional, atesa la joventut de l'artista, el qual, segons declarà, pinta dels dels cinc anys. A la mostra es pot veure l'evolució d'aquest pintor, que va començar per una època de formació, seguida per una d'art abstracte, una ruptura cap a l'expressionisme, la que ell mateix anomena «mística», el seu interès pel paisatge urbà i l'actual, que Jaume Fàbrega qualifica de «arquitectònica». (Foto DANI DUCH).

A la dreta, a través del gran vidre d'una finestra, també experimentem un retrocés en el temps i viatgem al neoclassicisme mitjançant l'arquitectura del carrer – edificis, fanal..., d'emplaçament a Olot, aquest indret és un lloc real que tria l'artista perquè solia anar a aquesta ciutat.

Dues realitats transportades a una "realitat inventada" que constitueix l'obra, que, alhora, nosaltres espectadors actuals del conjunt, visualitzem en el present per completar el diàleg, la conversa, amb la intemporalitat de l' art.



Carandell
El Gran Teatro. 1995
Sèrie "Conversaciones con la obra"
Tècnica mixta: acrílic i tinta xinesa sobre cartró encolat
50 x 33 cm.

Les franges abstractes de color contribueixen a la concepció metafísica de l'obra igual que hem vist en les obres de la sèrie "Triomf de la Música sobre la Matèria" i que observem, també, a la següent obra *Conversación con el Moulin Rouge*. Les formes figuratives dibuixades en tinta xinesa es relacionen però són elements distants i solitaris característica que veiem en les composicions iconogràfiques d'aquestes sèries que manifesten el surrealisme de Carandell.

A ***Conversación con el Moulin Rouge***, hi ha interrelació doble d'espectador i obra. La rèplica de "En el saló de la rue des Molins" de Toulousse Lautrec permet duplicar la comunicació entre espectador, artista i obra. Perquè hi ha un personatge que visualitza l'obra de Toulousse Lautrec i pertany a una realitat i, alhora, forma part de la realitat inventada de Carandell per constituir la iconografia de la nova obra metafísica que s'estructura entre dues franges abstractes de color pintades en acrílic i oli.



Carandell
Conversación con el Moulin Rouge. 1995-96
Sèrie "Conversaciones con la obra"
Tècnica mixta: acrílic i oli sobre tela, 81 x 65 cm.

Parlem d'antecedents perquè a l'obra de Carandell s'evidencia una continuïtat, l'obra evoluciona vers la unitat creativa i tècnica que adquirirà en les sèries dedicades a la **"Novena Simfonia de Beethoven"** (2000-2001), **"Geometria Estel·lar I"** (2000-2003) i **"Geometria Estel·lar 2"** (2002-2003), per perllongar-se en el seu desenvolupament posterior de les composicions musicals dels autors romàntics i contemporanis.

❖ "El piano de Beethoven" (1998-1999)

"El piano de Beethoven" (1998-1999) és una sèrie de la "Història de la Música" en la que Carandell tracta la iconografia del piano des de diferents perspectives i la simbologia del teclat projecta la música a l'infinit.

El caràcter de fluïdesa i abstracció de la música forma part de la naturalesa de la mateixa música i el seu contingut musical determina la forma. Així, com diu Copland: "La forma de tota autèntica peça de música és única"[94].

El procés creador de la música pel compositor, igual que per l'artista – el pintor que ens ocupa, Carandell – és una funció natural, és allò pel que creu que va néixer, evidentment amb ofici i tècnica, sensibilitat artística i imaginació. Es coneix que Beethoven simbolitza el tipus de compositor[95] que parteix d'una idea musical – els seus quaderns d'apunts– que treballa i perfecciona al màxim. Aquesta característica de constància i perfecció també és pròpia de Carandell – els seus esbossos, estudis i dibuixos en són fidel testimoni.

Segons Copland, el compositor utilitza un model formal de manera particular i personal conforme al seu propi pensament per originar la música artística i la creació de la denominada entre els músics la "*gran línia*"[96] donarà a la forma una direcció única i forçosa de coherència i unitat d'acord amb les idees musicals inicials del compositor. Així, el caràcter específic del material temàtic de partida determinarà les modificacions del model formal – segons la combinatòria (matemàtica) de principis estructurals de

[94] Vegeu: COPLAND, Aaron, *Cómo escuchar música*, México, Fondo de Cultura Económica, Breviarios: 101, 2000. (Títol original: *What to Listen for in Music*, México, FCE, 1994). (Traducció: Jesús Bal y Gay. Introducció: William Schuman), pàg. 115.

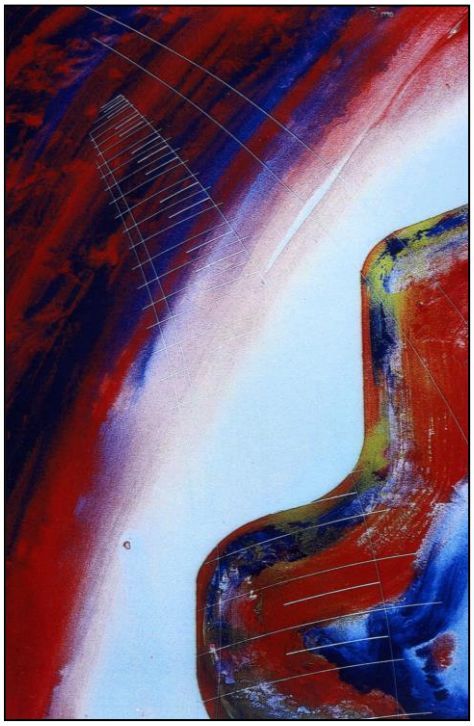
[95] Aaron Copland distingeix quatre tipus de compositor: primer, col·leccionaria idees musicals anotades que elaboraria i perfeccionaria – Beethoven –; segon, compositor espontani, diu: "sencillamente la música brota de ellos" – Schubert –; tercer, el tradicionalista que parteix d'un patró perfectament establert i sobre ell fa la seva creació personal – Palestrina, Bach –; quart, compositor amb actitud experimental sobre l'aportació de noves harmonies, sonoritats i principis formals – Mussorgsky, Berlioz, Debussy –; i, actualment, compositors amb formació científica produint música electrònica. A: COPLAND, Aaron (2000), op., cit., pàg. 42-43.

[96] Vegeu: COPLAND, Aaron (2000), op., cit., pàg. 117-118.

repetició, no repetició, les denominades formes "lliures", les formes de variació... – i la composició del clímax de la peça musical.

La naturalesa abstracta de la música i la idea del procés de creació musical ens ajuden a interpretar el ***Piano de Beethoven*** de Carandell. Veiem una representació iconogràfica de força i subtilesa. El piano, instrument físic utilitzat per Beethoven, presenta vermells, blaus, daurats i línia blanca. Simbòlicament, la força de la música de Beethoven eleva el teclat, vola, s'alça vaporosament entre el color intens de vermell i blau, en un espai abstracte i eteri sublimant la vitalitat i la potència de la música. Original i innovadora iconografia del teclat que es desplaça, s'enlaira en mig de l'harmonia de color, equilibri entre figuració i abstracció. Piano que sembla simbolitzar i sintetitzar en imatge la frase de Harold C. Schonberg i altres autors sobre Beethoven[97]:

Beethoven fue el más enérgico pianista de su tiempo, y quizá el improvisador más grande que haya existido nunca



Carandell
Piano de Beethoven. 1998
Sèrie: "Piano de Beethoven"
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica mixta: acrílic i gouache sobre paper
65 x 51 cm.

El *Piano de Beethoven* ens fa pensar en les paraules de José Antonio Lacarcel quan en el *Diario Patria* es referia a l'autenticitat de l'art de Carandell[98]:

Su arte va surgiendo ante los ojos del espectador con toda la frescura y hondura de su propia autenticidad. Por encima de cualquier otra consideración.

[97] SCHONBERG, Harold C., *Los grandes compositores*, Barcelona, Ediciones Robinbook S. L., Manontroppo, 2007. (Títol original: *The Lives of Great Composers*). (Traducció: Aníbal Leal). pàg. 136.
[98] A: LACARCEL, José Antonio. "Pujol Carandell inauguró ayer en la sala 'Al Andalus', *Patria. Diario de Granada* (dissabte, 11 desembre 1892), pàg. 11. Vegeu documentació a: ANNEX, classificació "Recull de premsa: diaris – premsa diària" sobre Carandell.

5. Fusió i transformació contemporània de la pintura amb la música. Desenvolupament de la transformació de dues arts primordials: pintura i música en l'obra pictòrica contemporània de Joan Carandell, obres plàstiques que fan referència des del període del Romanticisme musical i que l'artista realitza des de l'any 1995 fins al 2011. Col·lecció "Història de la Música"

En aquest apartat explicarem la fusió i transformació de música/pintura i pintura/música a l'obra contemporània realitzada per Carandell, observarem el traç de línia i color d'estudis, dibuixos i obres, els símbols iconogràfics, els escrits... Estudiarem un conjunt d'obres innovador, obres plàstiques i gràfiques actuals, molt personals que s'endinsen en les profunditats del discurs musical i elles mateixes són musicals.

En el Romanticisme, la música va canviar el seu significat i es va convertir en un mitjà d'expressió sensorial capaç de crear atmosferes misterioses, màgiques, excitants... Els romàntics advertien l'inconscient. Aquest era un dels motius pels quals veien Beethoven com algú que havia trencat amb la forma pura –segons Alfred Einstein era una falsa interpretació que ells feien– i perquè creien que els havia obert un camí cap a l'expressió del sentiment i de l'estimulació mental. També per la naturalesa de Beethoven aparentment indefinida, veien en la seva composició purament instrumental allò veritablement gran que portava a l'essència de la música.

Per altra banda, i al mateix temps, la música programàtica va ser el mitjà per omplir l'altra necessitat que sentien els romàntics de fer la música comprensible fusionant-la amb la poesia. En aquest punt, Einstein observa en Beethoven, també, la seva part a donar un sentit nou quan en la seva *Simfonia* "Pastoral"[99] i en la *Sonata per a piano, op. 81a núm. 26*, "Els Adéus" apel·lava als sentiments de l'oient.

[99] GROUT, Donald J. i PALISCA, Claude V. (1995), op. cit., pàg. 667, diuen: "*El punto de partida de la música programática decimonónica fue la Sinfonía Pastoral de Beethoven*".

La *Sisena Simfonia* – "Pastoral" – segons Aaron Copland[100], és un dels primers exemples de música orquestral descriptiva. Beethoven hi descriu amb elements musicals una situació, una idea extramusical. Berlioz, per la seva part, continuarà aquesta línia en la seva trajectòria artística i plasmarà en la *Simfonia Fantàstica* la seva habilitat compositora per descriure escenes.

Altres compositors romàntics també usaran aquesta manera de descriure menys lineal – sense imitar un so. El compositor vol comunicar a l'oient determinades emocions mitjançant una transcripció musical-poètica d'un fet o una escena segons es reflecteix en el seu interior deixant total llibertat a la imaginació. Aquesta transcripció amb suma llibertat imaginària és una característica que es manifesta en l'obra pictòrica de Carandell evidenciant-se en les obres una musicalitat poètica de color i línia.

Però el significat concret de la música és difícil de definir en un concepte general. Es tendeix a etiquetar amb paraules concretes i precises les reaccions musicals que ens produeix una obra, però cal considerar el que Aaron Copland anomena música "viva"[101] referint-se a la música que varia, encara que mínimament, d'una audició a una altra i això passa escoltant tota la música i en especial en les peces de Beethoven. Hi estem d'acord. Aquesta apreciació també es pot aplicar a la pintura i, en concret, a les obres de Carandell perquè cada cop que n'observem una hi descobrim una nova sensació, ens diu alguna cosa més, és una obra "viva".

Rodríguez Amat a propòsit de l'Exposició "Vibració Beethoven" escriu en la presentació del catàleg[102]:

... Carandell, pintor i gran amant de la música, va decidir de jugar fort quan, ara fa uns nou anys, inicià un cicle creatiu sobre la història de la música. Al llarg de tots aquests anys gairebé tota la seva creació pictòrica s'ha estintolat sobre la història de la música. Per mitjà de formes i colors, la seva obra descriu els estats d'esperit de

[100] COPLAND, Aaron (2000), op., cit., pàg. 192-195.
[101] COPLAND, Aaron (2000), op., cit., pàg. 30-31.
[102] A: Presentació escrita de Jordi Rodríguez Amat al catàleg de l'exposició "Joan Carandel. Història de la Música. Vibració Beethoven". Del 28 d'agost al 31 d'octubre de 1999. Centre d'Art Contemporani Fundació Rodríguez Amat. Les Olives (Garrigoles) El Baix Empordà. Vegeu documentació a: ANNEX, classificació dels "Catàlegs d'exposicions individuals" sobre Carandell.

les diferents èpoques. Just al arribar a finals del segle XVIII i principis del XIX Carandell va empassegar amb un dels grans compositors de tots els temps: Ludwig van Beethoven. Evidentment, l'artista no podia defugir el repte i va jugar encara més fort quan s'enfrontà amb un dels monuments cabdals de tota la història de la música: la Novena Simfonia. La Novena, *diu el pintor*, ha estat composada per a construir, per a que l'ésser humà evolucioni en ordre i harmonia ...

Una altra qüestió important per al nostre estudi és considerar l'advertència que qualsevol oient d'una peça musical fa una audició instintiva captant alhora els tres aspectes de la música: el so agradable de la música, l'emissió del sentiment expressiu – per les notes i la seva organització – i l'existència de la part purament musical. La sensibilitat per captar aquest tercer pla de la música purament musical és el que ens interessa especialment pel seu tractament de la matèria musical i el seu desenvolupament segons el pensament del compositor, la qual cosa implica escoltar de manera conscient: melodia, ritmes, harmonies i timbres. Per a Carandell aquesta premissa d'audició conscient i intel·ligent és primordial per penetrar en la idea musical del compositor. També cal considerar que Carandell, a fi i efecte d'escoltar la música intel·ligentment i endinsar-s'hi, fa repetides audicions de cada composició.

Rodríguez Amat a la presentació de l'Exposició "Vibració Beethoven" també escriu[103]:

... No es tracta de simples imatges referents a la simfonia, és, per damunt de tot, una interpretació formal i cromàtica amb referències a les vibracions que la simfonia ha generat en el pintor. Una i altra vegada, fent ús del conscient i del subconscient Carandell ha escoltat la composició i, aleshores, experimentat les seves pròpies vibracions ha creat una sèrie de quaderns que assoleixen un dels moments més àlgids de tota la seva carrera artística.

(...)

Per Carandell hi ha un procés personal d'interpretació que es mou a mig camí entre l'intel·lecte i la sensibilitat. El desenvolupament d'aquest procés crea una

[103] A: Presentació escrita de Jordi Rodríguez Amat al catàleg de l'exposició "Joan Carandel. Història de la Música. Vibració Beethoven". Del 28 d'agost al 31 d'octubre de 1999. Centre d'Art Contemporani Fundació Rodríguez Amat. Les Olives (Garrigoles) El Baix Empordà. Vegeu documentació a: ANNEX, classificació dels "Catàlegs d'exposicions individuals" sobre Carandell.

connexió a diferents nivells o plans que l'artista tradueix en formes i colors. Es tracta, doncs, d'una representació plàstica i directa. Per aconseguir-ho, Carandell escolta l'obra en un estat de relaxació que li permet auscultar el seu propi subconscient . posteriorment per mitjà de paraules i dibuixos, registra vibracions viscudes. Tot seguit s'inicia un procés metòdic, mitjançant el qual els nombrosos estudis i notes sobre paper li permeten de donar coherència a les pròpies sensacions i accedir al treball definitiu.

Sobre un fons abstracte, Carandell representa imatges figuratives que transcriuen les seves vibracions internes enfront l'audició de la simfonia. Plàsticament doncs, l'obra acabada presenta una dualitat conceptual: abstracció i figuració...

Així, retornant a Beethoven i els romàntics, indiscutiblement, Beethoven proposa una nova actitud davant la societat i el món, la qual cosa origina la figura d'"artista creador", amb un efecte de futur, incomprensible, pels segles anteriors, i que el moviment romàntic va saber utilitzar. Seguint la reflexió d'Einstein[104]:

... Con Beethoven se inició un período en el que las sinfonías, los oratorios, la música de cámara, coral y lírica, de todo tipo, e incluso las óperas, se componían sin que nadie las encargara, para un público imaginario, para el futuro y, si fuera posible, para la "eternidad". (...) *"El músico romántico consideraba más nobles sus obras más desinteresadas, aquellas concebidas con mayor sentido de futuro; con frecuencia las componía con más brío y entusiasmo que si lo hiciera para su propia época.*

Harold C. Shonberg contempla de Beethoven el geni i el vigor excepcional i l'observa "revolucionari" respecte als músics anteriors – Mozart, Haydn o Bach. Per considerar-se Beethoven mateix un artista i defensor dels seus drets com a tal, diu que en les seves cartes sovint apareixen les paraules "art", "artista" i capacitat "artística", i això el feia "revolucionari" per les seves idees sobre la societat – rebel·lió contra l'arbitrarietat i la injusta severitat del pare[105]. En qualsevol cas, el seu talent i força natural el feien

[104] EINSTEIN, Alfred (1986), op., cit., pàg. 25.
[105] SCHONBERG, Harold C. (2007), op., cit. Schonberg es refereix a un estudi psiquiàtric de Beethoven escrit per Richard i Edith Sterba que consideren atípica la intensitat de revolta contra les formes d'autoritat que va provocar l'actitud del seu pare, pàg. 135.

creador i diferent des de nen, als dotze anys tocava el piano, el violí i l'orgue amb originalitat. Segons Schonberg, Beethoven[106]:

Pertenecía a una raza especial, y lo sabía. También sabía que creaba para la eternidad. Y tenía lo que le faltaba al pobre Mozart: una personalidad enérgica que sobrecogía a todos los que se relacionaban con él.

Però, Schonberg oblida una conjuntura social i econòmica propícia.

La influència de Beethoven en els compositors romàntics, segons Donald J. Grout i Claude V. Palisca, prové de les obres del seu període intermedi, sobretot dels *Quartets Rasumovsky*, les Simfonies *Cinquena*, *Sisena* i *Setena*, i les *Sonates* per a piano[107]. En aquestes obres, tot i la manifestació de l'element clàssic a l'estil de Beethoven, és a dir, el sentit preponderat de la forma, la unitat i la proporció, sempre present en les seves creacions més subjectives, el que va fascinar la generació romàntica va ser el seu element revolucionari, l'esperit lliure, impulsiu, misteriós, la concepció subjacent de "la música com a mode d'expressió pròpia".

Donald J Grout i Claude V. Palisca citen les paraules d'E. T. A. Hoffmann[108]:

La música de Beethoven pone en movimiento la palanca del miedo, del pavor, del horror, del sufrimiento, y despierta precisamente ese anhelo infinito que es la esencia del Romanticismo. En consecuencia, es un compositor totalmente romántico…

I, ells continuen[109]:

Romántico o no, Beethoven fue una de las grandes fuerzas de ruptura en la historia de la música. Después de él, ya nada pudo volver a ser lo mismo; había abierto las puertas a un mundo nuevo.

[106]SCHONBERG, Harold C. (2007), op., cit., pàg. 133.
[107] GROUT, Donald J. i PALISCA, Claude V. (1995), op., cit., pàg. 659.
[108] GROUT, Donald J. i PALISCA, Claude V. (1995), op., cit., pàg. 659. Nota dels autors que remet a: "De un ensayo sobre "Beethoven's Instrumental Music", 1913; en SR, Op. 777 (SRRO, Op. 37).
[109] GROUT, Donald J. i PALISCA, Claude V. (1995), op., cit., pàg. 659.

Ates Orga[110] cita que Ferrucio Busoni veu Beethoven com a símbol de "llibertat, igualtat, fraternitat" i com "un producte de 1793... el primer gran demòcrata en la música". Orga dedueix que el nou concepte d'artista serà el que atraurà els pensadors romàntics. Hegel vincula l'art i la literatura als altres elements d'evolució social; Gustav Schilling, el 1841, estableix relacions entre música i política i tots plegats veuen Beethoven com "l'encarnació de l'esperit de llibertat". Orga es refereix a Paul Henry Láng – *Música en la civilització occidental* (1941) – que defineix Beethoven com "el poeta de l'ideal", que va "provar convincentment que l'autèntic idealisme és l'heroisme", essent Beethoven "el profeta musical del poder de la pròpia voluntat". També cita Wilfrid Mellers – *L'home i la seva música* (1962) – quan va dir que per entendre Beethoven calia reconèixer que per a Beethoven "la música no era només la forma de combinar sons ni un mitjà sonor d'expressió, era també un poder moral i ètic", i s'havia de considerar també la "connexió entre la música Beethoven i la Revolució Francesa.". Segons Orga, Beethoven va viure una època revolucionaria amb la qual es va identificar provocant-li la necessitat de recerca de llibertat que va expressar de manera independent i personal en obres com la *Patètica*, l'*Heroica*, *Fidelio*, la *Missa Solemnis* i la *Novena Simfonia*.

Estem d'acord amb Ates Orga quan afirma que Beethoven s'anticipa als ideals filosòfics romàntics i reprodueix les paraules de Friedrich Blume que exposen el concepte de romanticisme, que són les següents[111]:

El muy arraigado concepto de la música estaba arraigado en una especie de profesión de fe: dentro del conjunto de las artes la música ocupaba el lugar preponderante. Por encima de todas las demás artes por su "inmaterialidad", su espíritu puro, su expresión del yo más íntimo (Hegel) o reflejo del albedrío (Schopenhauer), la música puede, como ninguna otra manifestación del pensamiento humano, guiar al alma hacia el infinito. En música la contradicción entre finito e infinito no existe y el hombre encuentra la salvación en su más pura esencia.

[110] ORGA, Ates (2001), op., cit., pàg. 99-103.
[111] ORGA, Ates (2001), op., cit., pàg. 114.

Però en mig d'aparents contrarietats, també s'observen connexions entre els compositors. La primera afinitat la trobem en el fet que tots el músics romàntics coincideixen a atorgar un paper important a la puresa del so. El so en si mateix, assolint la sonoritat un nou concepte d'harmonia. Els antecedents, en Haydn – perfecciona l'estil simfònic en el camp de la música orquestral –, Mozart – per la seva excel·lent oïda – i Beethoven –com diu A. Einstein, "¡cuya sordera le llevó a las cotas más sublimes del sonido*!*"[112]– de tal manera que els romàntics varen elevar el so amb una significació nova, amb possibilitats noves. Per això, es pot parlar, seguint Einstein, d'un "principi unificador", que apropa el primers compositors romàntics –Weber i Schubert– amb els últims –Wagner i Brahms– i aquest principi seria: el so.

Arribat a aquest punt, podem afirmar que el veritable precursor del període romàntic – plenament romàntic – va ser Beethoven. És clar que, seguint Einstein, cal esmentar la seva advertència sobre la transformació de la personalitat de Beethoven en mite per part dels romàntics[113]:

Los románticos se equivocaron en considerar a Beethoven enteramente suyo, pues el gran músico todavía pertenecía más al siglo XVIII que al XIX; pero estaba en la naturaleza y en el destino de Beethoven el pasar por el primer músico que tomó postura en contra *del mundo. La soledad a la que le empujaba su creciente sordera en una Viena que se deleitaba en la vida social produjo en todos los románticos una impresión profunda: Beethoven se convirtió en la figura romántica, incluso como ser humano.*

I és que els romàntics, segons Einstein[114], no es van fixar en la unitat i en la integritat del tot, aquesta precisió interna, l'ordre còsmic, que està present en l'obra de Beethoven. La qual cosa, juntament amb les qualitats implícites d'heroïcitat i superació penetren envaint profundament la sensibilitat artística de Carandell, particularment

[112] EINSTEIN, Alfred (1986), op., cit., pàg. 17.
[113]EINSTEIN, Alfred (1986), op., cit., pàg. 89. Einstein cita en el mateix paràgraf i a continuació les caricatures de J. P. Lyser i el relat curt de Wagner: *Peregrinaje a Beethoven* (1840). Ambdós es refereixen a aquesta mitificació de Beethoven.
[114] EINSTEIN, Alfred (1986), op., cit.

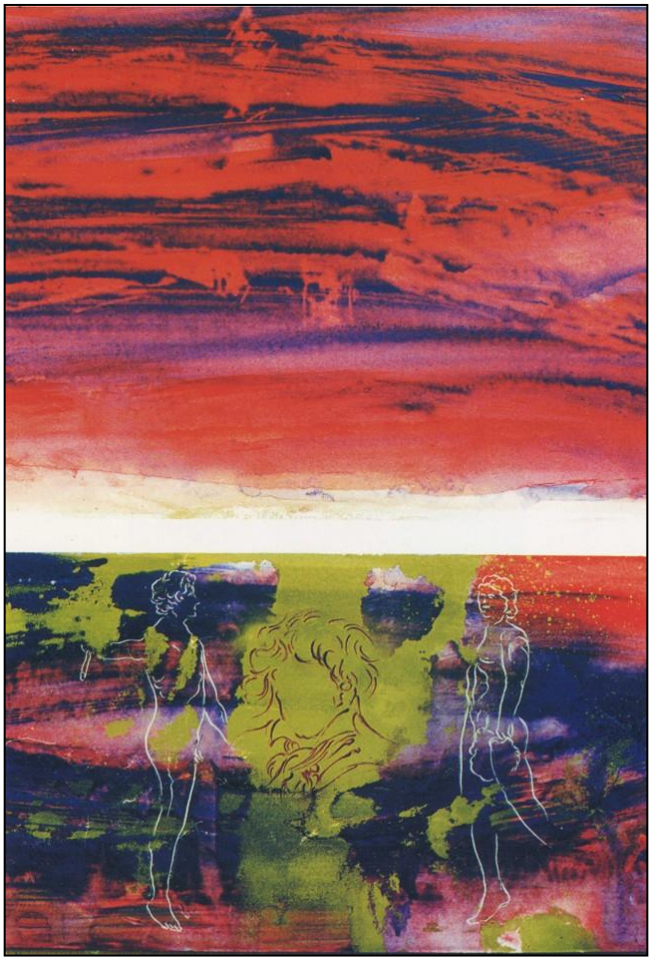
l'últim moviment de la *Novena Simfonia*, i és capaç d'originar un desplegament d'obra dibuixada, pintada i també escrita: 297 obres que constituirà la sèrie del mateix títol, *Novena Simfonia* (2000-2001), i posteriorment, les sèries *Geometria Estel·lar I* (2000-2003) i *Geometria Estel·lar 2* (2002-2003), així com *Quadern de Beethoven*, *Llibre de Bibliòfil de Beethoven* – ambdós sobre la *Novena Simfonia* – i *Llibre Manuscrit* "*Carandell ad Beethoven"* – resum de les obres de Beethoven. Segons Einstein, els romàntics només van percebre de Beethoven la força alliberadora, la passió i la seva energia explosiva, que varen captar i aprehendre. Energia explosiva, potència de vitalitat, representada pels vermells de l'obra ***Màgic poder*** de Carandell.

Roberta Bosco, crític d'art de *El Períodico del Arte* de Madrid, a l'escrit "Carandell: El embrujo de la música" esmenta l'utilització de colors acrílics per atorgar més energia al traç decidit i dinàmic de Carandell[115]:

... De la vibración al color y de éste a la forma: las obras de Carandell se gestan en su cabeza durante el trance que experimenta escuchando melodías, capaces de arrancarle las lágrimas. Luego esboza sus percepciones con lápiz y utiliza colores acrílicos para conferirles aún más energía de la que ya les otorga su trazo decidido y dinámico. Una paleta de colores extremadamente contemporáneos. Una paleta muy rica y reducida al mismo tiempo: amarillo caliente y vital, rojo luchador, pero no agresivo, azul vibrante y violeta introspectivo y creador, intercalados por trazos negros, dibujos a plumilla y manchas blancas dando sensaciones de explosiones de luz...

Estem d'acord amb Roberta Bosco i a l'obra *Màgic poder* (1998) també observem aquestes característiques que són peculiars de l'estil de Carandell. A la unitat plàstica de la dualitat conceptual: abstracció i figuració s'evidencia de manera enèrgica la integració de la tècnica mixta: l'acrílic pel fons abstracte, l'oli per la silueta de Beethoven – que és una variant del retrat del compositor – i el guaix per les figures dels dos herois.

[115] A: BOSCO, Roberta. "Carandell: El embrujo de la música" presentació escrita al catàleg de l'exposició "Carandell Historia de la Música. Música Medieval". State University of New York, Albany-Buffalo. Madrid Program. 4 d'octubre de 1999. Vegeu documentació a: ANNEX, classificació dels "Catàlegs d'exposicions individuals" sobre Carandell.



Carandell
Màgic poder[116]. 1998
Sèrie: "*Novena Simfonia* de Beethoven"
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica mixta sobre paper. 65 x 51 cm.
Núm. Sèrie 150

Einstein cita Wagner com l'únic que va saber interpretar dita llibertat i va declarar que "amb la seva *Novena Simfonia*, Beethoven havia fet esclatar la forma de l'estil simfònic, impulsat pel desig de dir l'última paraula sobre aquest tema, de manera que des de les hores s'iniciava una nova faceta que no era ni cantat ni simfonia coral sinó –és clar– l'òpera concebuda simfònicament"[117].

[116] *Novena simfonia Ludwig van Beethoven. "Història de la Música". Carandell*, del 10 al 31 de maig de 2001, Catàleg Exposició, Casa de Cultura, Girona. Vegeu documentació a: ANNEX, classificació dels "Catàlegs d'exposicions individuals" sobre Carandell.
[117] EINSTEIN, Alfred (1986), op., cit., pàg. 90.

Evidentment, l'aspecte "romàntic" de Beethoven es va trobar en l'element poètic que va servir d'explicació al secret de la seva original i profunda expressió formal de la música instrumental –sonates, quartets i simfonies–, la qual cosa no semblava música "absoluta" que en ella mateixa tingués tota la seva raó de ser. Així, Beethoven es va convertir en un "poeta del so", un "poeta sonor"[118].

No sabem quina era la intenció de Beethoven; però Wagner va advertir la trama purament musical i va expressar aquesta idea en les observacions que explicaven l'obertura *Coriolano*, escrites a Uhlig, en una carta el 15 de febrer de 1852[119]:

El rasgo característico de las grandes composiciones de Beethoven es el hecho de ser auténticos poemas, de que en ellas se ha intentado representar un tema original. Ahora bien, el escollo para su comprensión consiste en la dificultad de describir el verdadero tema que se representa. Beethoven estuvo totalmente ensimismado en ello; sus composiciones más significativas se deben casi enteramente a la naturaleza especial del tema que le embargaba. En su preocupación pensó que era totalmente innecesario ofrecer una indicación especial sobre dicho tema, fuera de la que la propia composición contenía.

A l'obra ***Llum dels herois*** (2000) de Carandell les formes abstractes realitzades en acrílic s'integren amb les formes figuratives dibuixades en guaix blanc. A la descripció abstracta d'un espai eteri destaca un raig daurat de llum que il·lumina els elements iconogràfics creats per Carandell com a simbologia de la *Novena Simfonia* de Beethoven. La llum cau sobre la figura del querubí i el reflex esclata també sobre els herois. La línia blanca de traç virtuós denota en les rectes i les corbes molt de moviment i, alhora, immaterialitat. És una representació del moment quan s'ha guanyat la lluita interna i s'ha

[118] EINSTEIN, Alfred (1986), op., cit., pàg. 90, diu: "Al acabar su Novena Sinfonía con la "oda a la alegría", de Schiller, el propio Beethoven había estimulado la interpretación romántica de sus obras, pues si su cuarto movimiento se abre, ciertamente, a una explicación, bien puede ocurrir que los tres movimientos anteriores tengan también alguna significación".
[119] EINSTEIN, Alfred (1986), op., cit., pàg. 91.

assolit la integració en l'univers. Continuarem explicant aquests conceptes en desenvolupar del conjunt de l'anàlisi de la representació de Carandell sobre La Novena.



Carandell
Llum dels herois[120]. 2000
Sèrie: "*Novena Simfonia* de Beethoven"
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica mixta sobre paper. 51 x 33 cm.
Núm. Sèrie 155

Per tant, considerem Ludwing van Beethoven com a un dels principals autors romàntics – si més no a partir de la *Tercera Simfonia* en endavant i sobretot en la seva tercera etapa compositiva– i continuem amb el referent i la presència de la música de Beethoven i la seva repercussió en l'obra de Carandell.

[120] *Novena simfonia Ludwig van Beethoven. "Història de la Música". Carandell*, del 10 al 31 de maig de 2001, Catàleg Exposició, Casa de Cultura, Girona. Vegeu documentació a: ANNEX, classificació dels "Catàlegs d'exposicions individuals" sobre Carandell.

5.1. La sèrie: "Novena Simfonia de Ludwing van Beethoven" (2000-2001)

A partir de l'últim passatge de la *Novena Simfonia, op. 125 en re menor*, "Coral" (1817-1823) de Ludwing van Beethoven s'origina el naixement d'una sèrie (anys 2000 - 2001) que porta aquest mateix nom, "Novena Simfonia de Ludwing van Beethoven"

Amb Beethoven i les seves Nou Simfonies, la simfonia pren unes dimensions completament noves pel que fa a forma i emoció, s'amplia de manera titànica i extraordinària perdent la connexió amb els seus orígens operístics[121].

A la *Novena Simfonia* de Beethoven – simfonia realitzada per encàrrec de la Societat Filharmònica de Londres, encara que quan es va publicar, el 1826, Beethoven hi va fer la dedicatòria dirigida al rei Friedrich Wilhelm III de Prussia[122] –, només iniciat el primer moviment, s'adverteix que està composta per diversos elements, expressa moltes emocions diferents, la sensació d'energia i de força impregna de manera inherent el tema en si mateix i impressiona l'oient, li causa un impacte i sensacions que potser no sabria com descriure amb paraules. Però Carandell ens ho descriurà amb estudis, dibuixos i pintura.

La *Novena Simfonia* – juntament amb les *Variacions Diabelli*[123], la *Missa Solemnis*[124], els últims quartets per a corda i les sonates per a piano – correspon a l'última de les tres etapes beethovianes, és la ruptura definitiva amb el classicisme, la consolidació de l'evolució del compositor i de la seva tècnica simfònica. A la *Novena*

[121] Els orígens de la simfonia no es troben en formes instrumentals del *concerto grosso* sinó en l'obertura de la primitiva òpera italiana i segons les parts: ràpida-curta-ràpida establertes per Alessandro Scarlatti. El 1750, la simfonia, o obertura, va començar a escoltar-se independent a sales de concerts.
[122] ORGA, Ates (2001), op., cit., pàg. 242.
[123] El 1900, Tovey referint-se a les *Diabelli*, va dir que "era sencillamente el más gran conjunto de variaciones jamás escrito". Citat textualment a: ORGA, Ates (2001), op., cit., pàg. 245.
[124] Composta amb motiu de la celebració d' entronitzar l'arxiduc Rudolph com a arquebisbe de Olmütz a la catedral de Colonia, la seva primera interpretació completa a Sant Petersburg va estar agraïda pel príncep Galatzin en una carta a Beethoven. Entre altres elogis li deia: "... la obra entera es un tesoro de bellezas y se puede decir que su genio se ha anticipado a los siglos y, quizás, no existan oyentes suficientemente capacitados para saborear toda la belleza de esta música; y que será la posteridad quien rendirá homenaje y bendecirá su memoria mucho mejor de lo que lo pueden hacer sus contemporáneos.". Citat textualment a: ORGA, Ates (2001), op., cit., pàg. 246-247.

Simfonia, Beethoven li va atorgar la màxima grandiositat – porta la simfonia i la forma sonata a les màximes possibilitats superant totes les limitacions – i significació humana. I amb la incorporació de la versió per a solistes vocals, cor i orquestra de l'*Oda a la Joia* de Friedrich von Schiller – que pel seu contingut representa un cant solemne i vital, a la fraternitat universal – va reflectir el seu ideal de germanor universal. El fet d'incorporar en una simfonia parts cantades per a solistes vocals, i per a un cor mixt, que canten un tema de variacions és una doble innovació; per altra part, el cor – el cant coral civil – té una significació clara: la veu del poble i per tant és el poble qui canta els versos de Schiller a la fraternitat universal. En un moment políticament advers, és en el poble on Beethoven troba esperança.

José M. Parramón i Eduard José escriuen en la biografia de Beethoven[125]:

Junto a la fuerza creadora de los momentos más dramáticos e intensos de toda la producción de Beethoven, esta partitura contiene el que quizás sea el adagio más noble y emocionante jamás escrito

Beethoven compon – durant aquesta tercera etapa – una música regida per la lògica d'una gran tècnica i pensament musical. Harold C. Schonberg afirma[126]:

Nada semejante fue compuesto antes, nada parecido podrá volver a componerse. Es la música de un hombre que lo ha visto todo y experimentado todo, un hombre atraído hacia su mundo silencioso y doliente, que ya no compone para complacer a nadie sino para justificar su existencia artística e intelectual. Ante esta música, se siente la tentación de interpretar su contenido a la luz de una suerte de exégesis metafísica. No es música bonita, y ni siquiera atractiva. Es sencillamente sublime. En esta etapa de su carrera se diría que Beethoven trata tanto con conceptos y símbolos como con notas.

[125] PARRAMÓN, José Mª i JOSÉ, Eduard, *Beethoven*, Barcelona, Instituto Parramón Ediciones, S.A., col. Música y músicos, 1982, pàg. 28.
[126] SCHONBERG, Harold C. (2007), op., cit., pàg. 147.

Justament en aquesta esplèndida tercera etapa sembla una paradoxa l'agudització de la sordesa de Beethoven, però podria ser justament aquesta la causa científica que intensifiqués la seva imatgeria musical. Segons Oliver Sacks, Bethoven és el millor exemple de compositor amb possessió de prominents poders per a la imatgeria musical, la música interna, la música que tenim en el cervell. El pensament musical i intel·lectual, les idees musicals, en Beethoven, es desenvolupen en el cap, no compon a partir d'un instrument. Sacks escriu[127]:

Hi ha persones que poden sentir una simfonia completa amb un detall i una vivesa que s'acosten a la percepció real.

(...)

Els músics professionals, en general, posseeixen el que la majoria de nosaltres podríem considerar com a notables poders per a la imatgeria musical. De fet, molts compositors no componen inicialment a partir d'un instrument, sinó en el seu cap. No hi ha cap millor exemple d'això que el cas de Beethoven, que va continuar component (i les seves composicions eren cada vegada més culminants) durant anys després d'haver quedat completament sord. És possible fins i tot que la seva imatgeria musical es veiés intensificada per la sordesa, ja que amb l'eliminació de l'entrada auditiva normal, l'escorça auditiva potser es va tornar hipersensitiva, i va adquirir així una intensificació de la imatgeria musical (i de vegades fins i tot al·lucinacions auditives). Es dóna un fenomen anàleg amb les persones que perden la vista ; hi ha persones que queden cegues i potser, paradoxalment, intensifiquen la seva imatgeria visual. (Els compositors, especialment els compositors de música enormement complexa i arquitectònica com la de Beethoven, també han d'utilitzar formes altament abstractes de pensament musical i podria dir-se que és especialment aquesta complexitat intel·lectual la que distingeix les darreres obres de Beethoven).

Oliver Sacks raona sobre la "música interna", aquella que "es produeix en la ment"; sobre la sinestèsia que produeix la música – interna o externa – en algunes persones capaces d'imaginar la música, de crear imatges vives en el seu cap "com si

[127] SACKS, Oliver (2009), op., cit., pàg. 42-43.

fossin hologrames" i de sentir la necessitat de plasmar-ho en imatges dibuixades, pintades o escrites. No obstant això, el tema és complex, només fer un petit apunt pel fet que, segons els seus estudis, sembla un fenomen – un do – molt comú entre compositors i artistes. Sacks explica[128] els casos de compositors que escoltar música es realça amb l'acompanyament de sensacions visuals i la seva sinestèsia forma part del seu procés de composició. Seleccionem les paraules següents[129]:

Gran part del que succeeix durant la percepció musical també pot tenir lloc quan la música "es produeix en la ment", el fet d'imaginar la música, fins i tot en persones relativament no musicals, tendeix a ser notablement fidel no només a la melodia i al sentiment de l'original, sinó també a l'altura i al tempo.

(...)

El nostre sistema auditiu, el nostre sistema nerviós estan, en efecte, molt ben sintonitzats per a la música. Fins a quin punt això es deu a les característiques intrínseques de la música en si – les seves complexes pautes sòniques entrelligades amb el temps, la seva lògica, el seu ímpetu, les seves seqüències intangibles, els seus insistents ritmes i repeticions, la manera misteriosa amb què incorpora sentiment i "desig" –, o fins a quin punt a les ressonàncies especials, les sincronitzacions, les oscil·lacions, els processos d'excitació mutus, o les relacions en l'immensament complex sistemes de circuits neurals de múltiples nivells subjacent en la percepció i la repetició musicals, encara no ho sabem.

(...)

Hi ha persones – en un nombre sorprenentment important – que "veuen" un color, o "degusten", l "senten olors" o "noten" diverses sensacions mentre escolten música – tot i que aquesta sinestèsia pot considerar-se com un do més que com un símptoma.

Observem una altra interessant afirmació de Sacks sobre què és el que desperta la música i de la necessitat d'equilibri entre l'entitat emocional i intel·lectual de la nostra naturalesa[130]:

[128] SACKS, Oliver (2009), op., cit., pàg. 176-194.
[129] Ibid, pàg. 12.
[130] Ibid, pàg. 297.

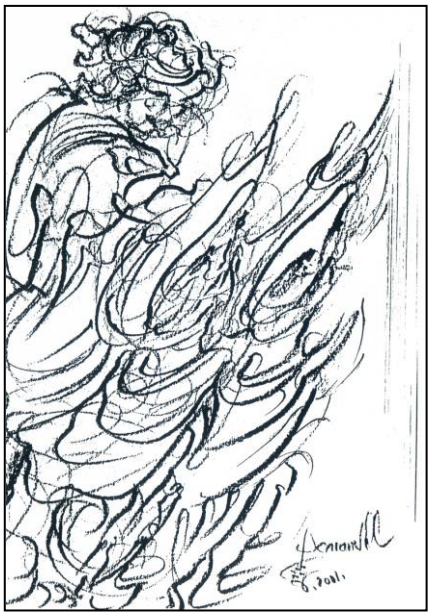
... la música desperta les dues parts de la nostra naturalesa – és essencialment emocional de la mateixa manera que és essencialment intel·lectual. (...) *Sempre és necessari un equilibri, una unió.*

Les idees musicals per a la *Novena Simfonia*, Beethoven les va treballar i modificar en un procés d'elaboració lent i pulcre fins a considerar la perfecció – Beethoven pensava en el projecte des de feia trenta anys, quasi des de la publicació del poema de Schiller el 1792. Així mateix, Carandell desenvolupa una evolució creativa acurada, llarga i contínua, de línia i color a partir de la vibració de seva música. La proposta de Carandell és innovadora i apassionant. La seva acció deriva directament de la pròpia música que presenta un paisatge complex de moviments, d'estats d'ànim de caràcter dinàmic; i Carandell, amb expressió gràfica també dinàmica i rítmica, plena de moviment, aconsegueix unitat harmònica de composició i cromatisme partint de la unitat i expressivitat inherent al discurs musical.

Segons Carandell l'obra de Beethoven té un "moviment cíclic, en espiral", la qual cosa es manifesta explícitament i de manera decisiva, sobretot, en els dibuixos dels estudis. Són figures amb molt de moviment, línies de rotació i que envolten les formes, perfils que giren en acció espiral. Característica personal i pròpia del traç de línia de Carandell.

Com hem esmentat, els elements iconogràfics creats per Carandell com a simbologia representativa de la *Novena Simfonia* de Beethoven són les figures del querubí i dels herois. El querubí simbolitza la dimensió universal d'un estat harmònic i els herois són símbol de la part humana que està en lluita amb el dolor i que gràcies a la seva força i perseverança, de manera heroica, aconseguirà alliberar-se de les angoixes.

L'estudi següent ***El Querubí i els herois*** mostra l'entramat de línies corbes – dels herois – girant en sentit ascendent, envoltant les figures, per adherir-se a les formes del Querubí. Composició gràfica plena de moviment i agitació.



Carandell
El Querubí i els herois[131]. 2001
Sèrie: "*Novena Simfonia* de Beethoven"
"Col·lecció Història de la Música"
Tinta xinesa sobre paper
50 x 32,5 cm.

Moltes vegades els ***Herois a la victòria*** desfilen sobre cavalls, amb traç enèrgic de la línia que confereix enorme moviment a l'escena. Observem que els *Herois* porten al cap una mena de casc acabat amb una punxa que s'enlaira, és un referent iconogràfic de Carandell que té una significació de protecció per a la lluita i també és simbologia de la llança o l'espasa del guerrer per combatre. A l'estudi següent és interessant remarcar el volum de les figures en acció – quasi es percep el trot dels cavalls i el moviment dels genets – aconseguit només amb el traç ferm de la línia negra.



Carandell
Herois a la victòria[132]. 2001
Sèrie: "*Novena Simfonia* de Beethoven"
"Col·lecció Història de la Música"
Tinta xinesa sobre paper
65 x 50 cm.

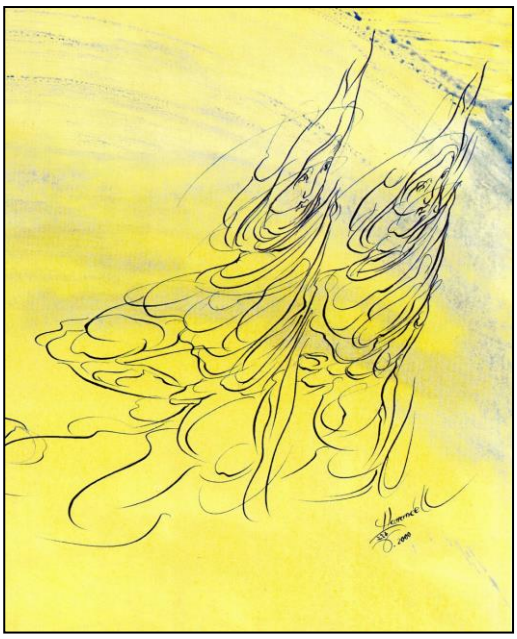
[131] De: CARANDELL, *Quadern de Beethoven 2002*.
[132] De: CARANDELL, *Quadern de Beethoven 2002*.

Un altre estudi dels ***Herois a la victòria*** per observar el moviment giratori, rotació en espiral que transfigura els rostres i els allarga donant a l'escena una dimensió cilíndrica que ens transporta a l'interior de l'obra de manera quasi tridimensional.



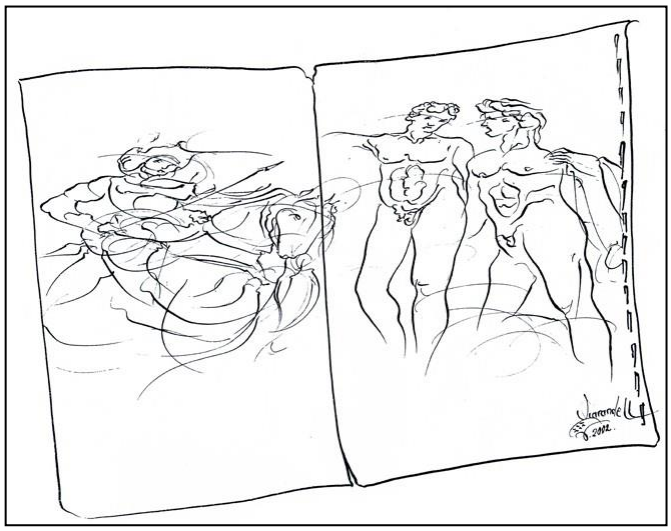
Carandell
Herois a la victòria[133]. 2001
Sèrie: "*Novena Simfonia* de Beethoven"
"Col·lecció Història de la Música"
Tinta xinesa sobre paper

L'estudi sobre el ***Període de lluita*** que presentem mostra els herois amb la seva característica "punxa" molt enlairada. L'activitat és desenfrenada, extremadament enèrgica i potent. Segons Carandell seria expressió de la "lluita interna física, del pla físic per a la integració universal".



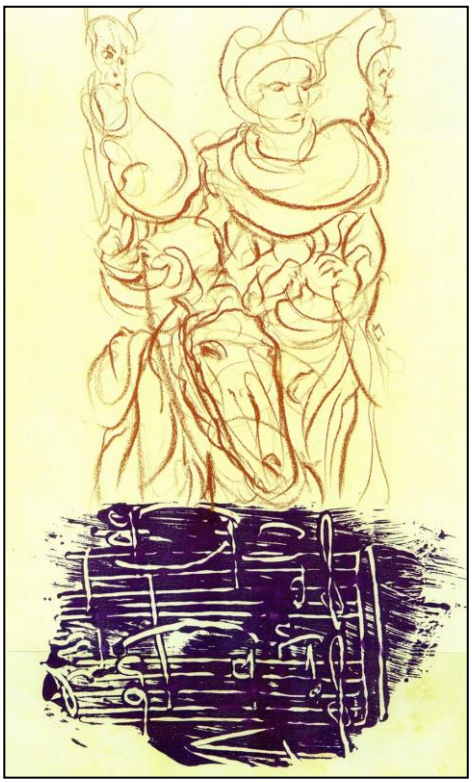
Carandell
Període de lluita[134]. 2000
Sèrie: "*Novena Simfonia* de Beethoven"
Col·lecció Història de la Música"
Tècnica mixta amb tinta xinesa sobre paper
50 x 32,5 cm.
Núm. Sèrie 225

[133] De: CARANDELL, *Quadern de Beethoven 2002*.
[134] *Novena simfonia Ludwig van Beethoven. "Història de la Música". Carandell*, del 10 al 31 de maig de 2001, Catàleg Exposició, Casa de Cultura, Girona. Vegeu documentació a: ANNEX, classificació dels "Catàlegs d'exposicions individuals" sobre Carandell.



Carandell
L'Heroi i el Querubí. 2002
Sèrie: "*Novena Simfonia* de Beethoven"
"Col·lecció Història de la Música"
Tinta xinesa sobre paper

Estudi que presenta els ***Herois a la Victoria*** en la part superior de la composició, en sanguina, i l'abstracció de notes musicals en gravat a la part inferior. Veiem abstracció i figuració en harmonia i moviment.



Carandell
Herois a la Victoria[135]
Sèrie: "*Novena Simfonia* de Beethoven"
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica mixta: sanguina i gravat sobre paper.
50 x 40 cm.

[135] *Carandell. Beethoven i la "Metafísica Estel·lar"*, Catàleg Exposició, del 6 al 29 de juny de 2003, Sala Joan Saqués, Serveis Territorials de Cultura de Girona. Vegeu documentació a: ANNEX, classificació dels "Catàlegs d'exposicions individuals" de Carandell.

Berlioz[136] en la biografia de *Beethoven* estudia la *Novena Simfonia*, parla de la dificultat i risc que comporta determinar el sentit íntim, experimentar la sensació de l'artista, i cita la diversitat d'opinions que en l'època va originar:

Entre lo diversos juicios que se han hecho sobre la Novena sinfonía *no hay dos idénticamente expresados. Hay críticos que la miran como una "locura monstruosa"; otros juzgan que es producto de los "últimos chispazos de un genio que expira"; y los más prudentes declaran que no comprenden nada por el momento, pero no desesperan en poder llegarla a apreciarla, cuando menos, aproximadamente, algo más tarde; la mayor parte de los artistas la consideran una concepción extraordinaria, en la que se encuentran ciertas pares que aún quedan sin explicación o sin fin aparente. Un pequeño número de músicos llevados de modo natural por su afición a examinar cuidadosamente todo lo que tienda a aumentar su dominio del arte, y que reflexionando sobre el plan general de la Sinfonía coral, después de haberla leído i escuchado atentamente un buen número de veces, afirman que esta obra les parece ser una expresión magnífica del genio de Beethoven; tal opinión creemos haberla dicho nosotros en una de las páginas precedentes, y es, además la opinión nuestra.*

Segons continua Berlioz, Beethoven va afegir la veu humana als instruments per superar-se en vers les vuit simfonies escrites anteriorment i va demanar a Schiller el text del poema per a la seva composició coral. Segons Berlioz, Beethoven va matisar, il·luminar, la poesia:

...se apodera de "La oda a la alegría", iluminándola con mil matices que la poesía sola hubiera sido incapaz de darle, y así avanza hasta el final aumentando siempre la pompa y magnificencia del estallido.

Berlioz es refereix al text traduït de l'*Oda a la Joia*, del qual diu[137]:

¡Oh alegría, bella chispa de los dioses, hija de Elíseo! Nosotros entramos ardiendo en fuego divino a tu santuario. Un poder mágico reúne a los que el mundo y el

[136] BERLIOZ, Hector, *Beethoven*, Madrid, col. Austral: 992, Espasa-Calpe, S. A., quarta edició 1979 (1ª.edició 1950). (Traducció: Francisco Javier Receli), pàg. 57.
[137] BERLIOZ, Hector, *Beethoven* (1979), op., cit., pàg. 65-66.

rango han separado; bajo la sombra de tus suaves alas todos los hombre se hacen hermanos.

Aquel que tiene la felicidad de llegar a ser el amigo de un amigo; el que posee una mujer digna de ser amada; sí, el que puede decir que posee un alma sobre esta Tierra, que venga y mezcle su alegría a la nuestra. ¡Pero que el hombre a quien esta felicidad no le fue acordada se deslice llorando fuera del lugar en que nos reunimos!

Todos los seres deben la alegría en el seno de la naturaleza; los buenos y los malos siguen las sendas de las flores. Ella nos da el amor, el vino y la muerte, esta prueba de la amistad. Ella ha dado la voluptuosidad al gusano; el querubín está en pie delante de Dios.

¡Alegría! ¡Alegría! Girad sobre el plan magnífico del Cielo. Así, hermanos, corred a cumplir vuestro destino, llenos de alegría como el héroe que marcha a la victoria.

¡Que los millones de seres, que el mundo entero se confunda en un solo abrazo! Hermanos: más allá de los mundos debe habitar un padre amante.

Millones, ¡prosternaos! ¡Reconoced la obra del Creador, buscad al autor de las maravillas por encima de los astros, porque es allá donde El reside!

¡Oh alegría, bella chispa de los dioses, hija de Elíseo! Nosotros entramos ardiendo en fuego divino a tu santuario.

¡Hija de Elíseo, alegría, bella chispa de los dioses!

Adjuntem el poema de Schiller perquè Carandell sense haver-lo llegit mai, sense saber alemany, després de l'audició repetida de la Novena, d'haver fet molts estudis i dibuixos, un dia, a partir de la música, escriu amb "escriptura directa" les paraules següents que expliquen molt bé el sentit i la significació de l'ésser humà – com a ésser viu i part integrant de l'Univers – que Carandell entén de la *Novena Simfonia*. Les transcrivim [138]:

1r Moviment
Impulsadora preparació per començar
La nostra lluita personal, per transformar-la

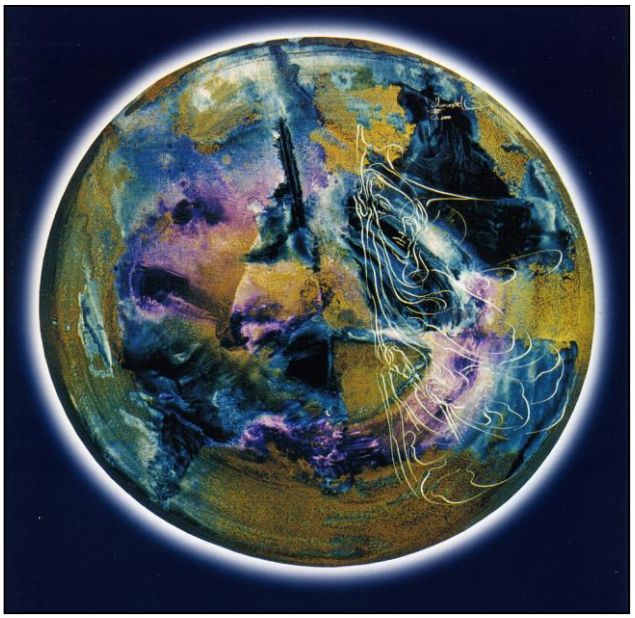
[138] De la documentació escrita de l'artista Carandell, any 2005.

A la comprensió directa.
Fer-nos endinsar amb lleugeresa a tot
El programa establert a desenvolupar.
Promou i ens estimula l'atenció;
Ens fa estar atents al moment que
estem vivim. "És un avís".
Ens diu senzillament – observa i escolta
El so màgic de les esferes – que
T'impulsarà a lluitar pel que t'espera.
2n Moviment
Comença a cavalcar pel teu propi interior
Sense parar, no miris al darrere, avança,
Avança, no hi ha obstacles.
Amb la teva fortalesa enderroques i traspasses
Barreres i impediments.
Lluita amb noblesa i arribaràs a ser lliure.
– Sigues noble i seràs lliure –.
Cavalca sense parar, no coneixes l'atuïment,
el sofriment ni l'acorralament.
No estàs encadenat per res que pugui torbar
el teu camí. Avança, oh ser!, integrat
a l'ordre de l'Univers, ets signe de llibertat.
Heroi amb domini dels quatre punts.

3r Moviment
La densitat del teu cos va desapareixent,
estàs lliure d'angoixes, encadenaments,
pressions que torben el teu avanç.
El camí et condueix a un altre estat,
on regna l'alegria, la serenitat;
on la bondat és símbol de saviesa i
comprensió, integrats a cada un
dels éssers.
Tot és harmonia en el teu entorn.

És el resultat del teu esforç, de la teva
perseverança i de la teva atenció.
La teva força t'acompanya íntegrament
allà on estàs, com a guia i protecció.
No estàs sol. El teu silenci, la teva solitud
s'han transformat en fortalesa i
et prepares per continuar l'avanç del teu
camí, amb càrrega de coratge i serenitat,
com mai no has tingut.

4t Moviment
És el moment de traspassar les barreres
amb gran força. La mateixa càrrega de
valentia que condueixes les fa fondre,
per anar obrint el camí, on no hi ha
tristesa ni angoixa, dins un emplaçament
victoriós – l'eterna victòria –.
S'ha vençut l'empresonament,
L'acorralament de la càrrega densa
– la matèria –, per fusionar-se a l'equilibri
i la comprensió.



Carandell
Integració[139]. 2001
"Col·lecció Història de la Música"
Núm. Sèrie: 153
Tècnica mixta sobre fusta. 61x50 cm.

[139] *Novena Simfonia Ludwig van Beethoven. "Història de la Música". Carandell*, Catàleg Exposició, del 10 al 31 de maig de 2001, Casa de Cultura de Girona (Portada). Vegeu documentació a: ANNEX, classificació dels "Catàlegs d'exposicions individuals" sobre Carandell.

Quina correspondència té la *Novena Simfonia* de Beethoven amb aquesta iconografia de Carandell?

Berlioz[140] diu que Beethoven s'apodera de "La oda a l'alegria" *iluminándola con mil matices...*, i segons la traducció que fa del poema de Schiller parla del querubí, diu: *el querubín está en pie delante de Dios*, i també esmenta[141]: *¡Alegría! ¡Alegría! Girad sobre el plan magnífico del Cielo. Así, hermanos, corred a cumplir vuestro destino, llenos de alegría como el héroe que marcha a la victoria.*

Per tant, els personatges que Carandell crea per a la seva transcripció plàstica són una iconografia personal en les formes, però és evident que es corresponen al contingut conceptual i simbòlic del poema i de la simfonia.

Per altra part, quan a Carandell la música de *La Novena* li suggereix l'escriptura és quan penetra en el perfil de la dimensió filosòfica i metafísica. Veiem que en el 1r Moviment escriu: … *Ens diu senzillament – observa i escolta el so màgic de les esferes – que t'impulsarà a lluitar pel que t'espera...* I en el 2n Moviment diu: *Comença a cavalcar pel teu propi interior sense parar, no miris al darrere, avança, avança, no hi ha obstacles. Amb la teva fortalesa enderroques i traspasses barreres i impediments. Lluita amb noblesa i arribaràs a ser lliure.* I en el 3r. Moviment esmenta la *perseverança* en l'esforç d'alliberar-se de les angoixes per aconseguir la serenitat, l'alegria i la comprensió en un estat harmònic. I en el 4t Moviment, un cop aconseguit l'alliberament heroic del dolor, és quan la *gran força* facilita *el camí, on no hi ha tristesa ni angoixa, dins un emplaçament victoriós – l'eterna victòria –. S'ha vençut l'empresonament, l'acorralament de la càrrega densa – la matèria –, per fusionar-se a l'equilibri i la comprensió.*

Com hem esmentat, les paraules de Carandell són un registre més de les vibracions viscudes a partir de l'escolta de la música. I els nombrosos estudis que formen part del procés creatiu de Carandell seran el vehicle per a completar la seva expressió plàstica.

[140] BERLIOZ, Hector, *Beethoven* (1979), op., cit., pàg. 57.
[141] Ibid., pàg. 65-66.

Hem seleccionat l'obra *Integració*[142] (2001) perquè sintetitza la representació del 4t Moviment, l'heroi immaterial de línia blanca ha guanyat la lluita interna i ha assolit la integració en l'univers. El color del fons abstracte fa una contribució important a la dualitat dels conceptes – integració de les formes abstractes i figuratives – perquè el blau i el lila amb la seva càrrega introspectiva i de creació harmonitza amb el daurat que té un significat místic i filosòfic i, alhora, des d'una perspectiva metafísica és resplendor i llum.

En el següent dibuix – *Beethoven, muses i herois* – veiem que les figures de les dues muses s'inspiren en un arquetip universal d'estètica modernista – seguint una clau surrealista de Carandell – i que els herois ideats per Carandell es despleguen en el primer pla envoltant la silueta central de Beethoven. Són herois dinàmics, en moviment, i amb el característic capell punxegut perquè estan en lluita.



Carandell
Beethoven, muses i herois[143]. 2002
Sèrie: "*Novena Simfonia* de Beethoven"
"Col·lecció Història de la Música"
Tinta xinesa sobre paper, 25 x 19,5 cm.

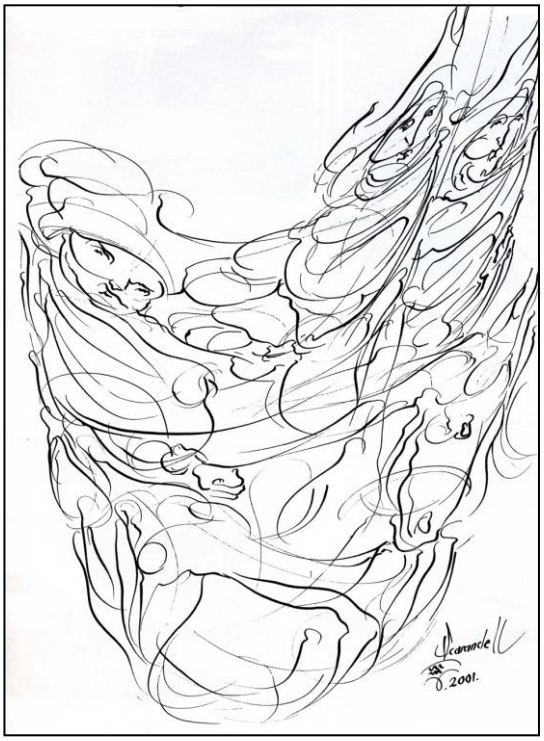
I a la obra *Herois en lluita* (2001) s'evidencia gran dinamisme i moviment dels herois i dels cavalls.

[142] *Novena Simfonia Ludwig van Beethoven. "Història de la Música". Carandell*, Catàleg Exposició, del 10 al 31 de maig de 2001, Casa de Cultura de Girona (Portada). Vegeu documentació a: ANNEX, classificació dels "Catàlegs d'exposicions individuals" sobre Carandell.
[143] De: CARANDELL, *Quadern de Beethoven 2002*.

Aquí la línia es transforma de manera extrema en el cal·ligrafisme virtuós i personal de Carandell i li confereix a la iconografia poesia, volum i gran agitació.

Mostres d'aquest cal·ligrafisme les hem vist en el retrat de *Richard Wagner*. *Galeria d'autors*, en les obres de la sèrie "Novena Simfonia de Beethoven" com és el cas de *Període de lluita*[144] (2000), els dos estudis d'*Herois a la victòria*[145] (2001) i *El Querubí i els herois*[146] (2001). I també ho veurem en altres dibuixos – estudis de la col·lecció "Història de la Müsica".

Amb estil ben diferent, hi ha altres artistes que ressalten la importància en el traç i el virtuosisme cal·ligràfic sobre el dibuix amb un singular lirisme com és el cas de Dufy (1877-1953), Kandinsky (1866-1944) i Cocteau (1889-1963).



Carandell
Herois en lluita[147]. 2001
Sèrie: "*Novena Simfonia* de Beethoven"
"Col·lecció Història de la Música"
Tinta xinesa sobre paper. 50 x 33 cm.

[144] *Novena simfonia Ludwig van Beethoven. "Història de la Música". Carandell*, del 10 al 31 de maig de 2001, Catàleg Exposició, Casa de Cultura, Girona. Vegeu documentació a: ANNEX, classificació dels "Catàlegs d'exposicions individuals" sobre Carandell.
[145] De: CARANDELL, *Quadern de Beethoven 2002*.
[146] De: CARANDELL, *Quadern de Beethoven 2002*.
[147] De: CARANDELL. *Quadern de Beethoven 2002*.

Un altre escrit de Carandell parla de la "vibració" musical de la *Novena Simfonia*, la seva facultat i vitalitat per enfortir la sensibilitat humana que afavorirà el desenvolupament d'humanitat[148]:

Finalitat de la Novena

Potenciar la sensibilitat de l'ésser humà i, al mateix temps, enlairar el seu propi nivell vibratori.

Instruir-nos per fer el camí més simple, desprovist d'obstacles i acorralaments que dificulten la nostra pròpia evolució.

Guiar-nos cap a l'enteniment i comprensió de la realitat més tangible en cada moment, amb una directriu més àmplia, mitjançant la seva vibració – el seu estat vibracional.

És el paradigma que condueix l'ésser humà pel camí, amb una gran intenció – la comprensió.

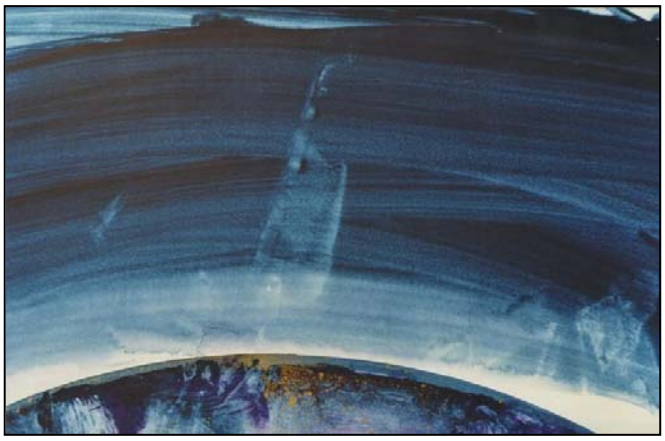
La seva pròpia naturalesa fa que sigui l'axioma ampli per alliberar les nostres dificultats davant les adversitats. És l'oposat per excel·lència a la involució i ens brinda l'oportunitat de deixar de ser instruments dirigits.

Fa un gir de 180º, obrint el canal de la sensibilitat per conduir-nos a l'alliberació tangible.

Aquesta explicació de Carandell sobre el que ell entén com a *Finalitat de la Novena* queda materialitzada en l'obra pictòrica. Per posar ara algun exemple, podem pensar en les obres que hem seleccionat i com és el cas de *Màgic poder* (1998), *Llum dels herois* (2000), *Integració* (2001) i *Beethoven i la vibració universal de la música*.

Molt interessant és l'obra de Carandell ***Beethoven i la vibració universal de la música***. Univers d'impecable i transparent cromatisme blau, eteri, abstracte, del que es percep el perfil del rostre de Beethoven – part inferior dreta. Immensitat de l'espai. Vibració musical del color.

[148] De la documentació escrita de l'artista Carandell, any 2005.



Carandell
Beethoven i la vibració universal de la música
Sèrie: "*Novena Simfonia* de Beethoven"
"Col·lecció Història de la Música"

Carandell realitza diversos estudis per a diferents visions de la Novena. Queden resumits en un estudi de tinta xinesa negra sobre paper que representa els nou passatges de la Novena Simfonia, que ell anomena: "El Profeta de l'Elisi", "El Querubí", "Inflamats de Foc", "Les Filles de l'Elisi", "El Santuari", "Els Herois", "Herois a la Victòria", "La Cúpula Celeste", "Els Éssers de Llum". L'obra definitiva, *Nou passatges de la Novena Simfonia de Beethoven* – tècnica mixta sobre tauler – constitueix la síntesi de la Novena Simfonia, dels quatre moviments, i pertany a la sèrie: "Novena Simfonia de Beethoven", per la qual cosa, no està inclosa en el llibre manuscrit *Carandell ad Beethoven*. Aquest llibre manuscrit és una obra única que Carandell realitza el 2009 per resumir l'obra de Beethoven i del que en parlarem en el punt 5.3.1. quan esmentem les obres que hi consten i els estudis que Carandell ha realitzat per altres composicions de Beethoven.

A l'estudi ***Cinc passatges diversos de la Novena de Beethoven*** veiem a l'esquerra, a la part superior "Els éssers de llum", i, a la part inferior "L'heroi"; al centre, "Inflamats de foc" que representa els herois en intensa lluita, plens d'energia, girant cap enlaire, en moviment espiral, per fusionar-se amb l'àngel per a la seva integració a l'univers; a la dreta, a dalt, "Herois a la victòria", un heroi cavalca el seu cavall, va ben armat amb una llança i amb el seu cas d'afilada punxa, va cap a la victòria; a baix, "Les filles de l'Elisi", les figures dels extrems presenten les formes allargades característiques del moviment per suggerir una atmosfera volumètrica cilíndrica.



Carandell
Cinc passatges diversos de la Novena de Beethoven[149]
Sèrie: "*Novena Simfonia* de Beethoven"
"Col·lecció Història de la Música". Tinta xinesa sobre paper

Estem d'acord amb Mariàngela Villalonga[150] que a l'escrit "Simfonia vibrant de color i forma" destaca dues realitats essencials presents en la vida i l'obra de Carandell: pintura i música. I compartim l'afirmació que en les seves teles es percep la poesia harmònica de la *Novena Simfonia* de Beethoven.

Leonardo da Vinci i Ludwig van Beethoven són dos referents primordials en la vida i en l'obra de Carandell, que és com dir que pintura i música són les dues realitats essencials que presideixen la vida i, és clar, l'obra de Carandell. Perquè vida i obra són indestriables. Carandell viu en el món que reflecteix en els seus quadres: el del color, el de la forma, el de la vibració. Carandell ha creat un món que li permet captar la seva realitat interior, la seva ànima, i traslladar-la a l'exterior a través dels seus pinzells, però també és un món que li permet captar la realitat exterior i fer-la ànima.

(...)

L'exposició de Carandell reflecteix aquesta fascinació absoluta per la música, ordenadora del caos, i estableix una relació apassionant i apassionada entre la música

[149] De: CARANDELL. *Quadern de Beethoven 2002*.
[150] *Novena Simfonia Ludwig van Beethoven. "Història de la Música". Carandell*, Catàleg Exposició del 10 al 31 de maig de 2001, escrit de Mariàngela Villalonga: "Simfonia vibrant de color i forma", Casa de Cultura de Girona, Girona. Vegeu documentació a: ANNEX, classificació dels "Catàlegs d'exposicions individuals" sobre Carandell.

i la pintura, dues arts enteses universalment, sigui quina sigui la raça o la llengua del destinatari. Perquè són essència pura.

(...)

Leonardo da Vinci va escriure: "la Pintura és una Poesia muda". Els quadres de Carandell no són poesies mudes, perquè en el fons de les seves teles es pot percebre l'harmonia de la Novena Simfonia de Beethoven.

Per tant, la *Novena Simfonia* de Beethoven adquireix unes dimensions pictòriques des de la perspectiva plàstica de Carandell. Les vibracions musicals de la *Novena* es transformen en vivències sensibles i, com hem esmentat, la transcripció plàstica que fa Carandell dels personatges amb una iconografia peculiar evidencia i es correspon amb el contingut conceptual i simbòlic del poema de Schiller i de la simfonia de Beethoven. I la integració de les formes cromàtiques i abstractes amb la mateixa unitat compositiva aporta el punt de vista de significat filosòfic i metafísic.

5.2 Sèrie: *"Geometria Estel·lar I"* (2000 – 2003) i Sèrie: *"Geometria Estel·lar 2"* (2002 – 2003)

Les sèries "Geometria Estel·lar I" (2000 – 2003) i "Geometria Estel·lar 2" (2002 – 2003) són continuïtat i producte del treball de Carandell sobre la *Novena Simfonia*.

Carandell s'endinsa profundament en la Novena, de tal manera que la música el condueix, com ell expressa, a *l'estructura oculta de la llum, a la seva metafísica*, o potser a la coherència i unitat de la "*gran línia*" musical que menciona Aaron Copland o potser als orígens òrfics – als orígens platònics i pitagòrics, o del trívium[151] i del quatrívium medievals – de la música com diu Eugenio Trias[152] quan parla de la trobada i diàleg entre la filosofia i la música. En qualsevol cas, el resultat és la producció de les obres de la "Metafísica Estel·lar", segons el mateix Carandell com a *explicació ultrasensible i ultrasubtil*, i la "Geometria Estel·lar I" i la "Geometria Estel·lar 2" com a *explicació menys densa, equivalent a la física quàntica, de la llum blanca i els set colors que la componen*. Sens dubte, s'evidencia que aquestes obres pictòriques transporten a l'espectador a la immensitat de l'Univers.

Un apunt filosòfic interessant és el que planteja Eugenio Trias quan reflexiona sobre "el Límite" i l'explica com a fonament on es relaciona: intel·ligència, comprensió i argument, i també font de la música. Eugenio Trias escriu[153]:

El límite, por tanto, derivaría de la auto-reflexión, siempre restrictiva y limitante, de la inteligencia (noûs) *y de su argumentación* (lógos) *sobre sí. Pero la ciencia del límite, o la protología que aquí se sugiere, más bien exige una inversión en la comprensión de la relación entre inteligencia, argumentación y límite. Éste es el que*

[151] *Quatrívium*: aritmètica, geometria, astronomia i música, ciències superiors de coneixements en els estudis medievals. En subordinació, el *Trívium*: ciències de l'eloqüència: lògica, gramàtica i retòrica.
[152] TRÍAS, Eugenio (2007), op., cit.
[153] TRÍAS, Eugenio (2007), op., cit., pàg. 863.

funda a la vez la inteligencia, la comprensión, y el posible argumento (lógico-lingüístico o gnoseológico). Porque hay límite hay tal cosa como la inteligencia, razón, lógos: lingüístico, matemático o musical. Porque hay límite hay lenguaje y escritura; porque hay límite hay posible proyección de éste, en fecunda mediación de lo indeterminado y aoristo, en "progresiones pitagóricas" platonizantes: aritmética, geometría, estereometría, astronomía y música (por seguir el esquema platónico de La República*).*

Eugenio Trias segueix amb l'explicació de l'origen de la música segons Plató, per la qual cosa diu[154]:

... El Límite (Péras) es, en Platón, otro modo de nombrar el Uno – la Mónada – o el Bien. Y tiene su concreción en lo Impar. Éste requiere su contrario, lo Par, para la gestación de los números, y a partir de ellos las figuras geométricas (planas, sólidas), y su posible proyección astronómica o armónica (o musical). En términos geométricos el Límite se da un lugar y una posición en el punto, en el cual se produce la intersección de infinidad de rectas posibles.

Éste, el punto. Constituye el límite "generativo" del cual "fluye" la línea recta. Límite de la longitud, ésta lo es a su vez de la anchura; y ésta, la superficie, lo es a su turno del volumen. El cual, en su posible movimiento, permite determinar cuerpos celestes dados a la percepción; ese mismo movimiento se registra en el oído a través de las armonías musicales. Hasta aquí la "progresión pitagórica" en su recreación platónica.

En el catàleg de l'Exposició *"Carandell. L'Holograma de l'Univers"*, el mateix artista, que escriu pensaments de la seva experiència amb la vibració de la música i com entén la seva metafísica, declara[155]:

Interrelacionar la vibració de la música amb la geometria estel·lar ens porta cap a una projecció directa a la unitat universal.

[154] TRÍAS, Eugenio (2007), op., cit., pàg. 863-864.
[155] *Carandell. L'Holograma de l'Univers*, del 17 al 19 d'abril, Catàleg Exposició, Biblioteca Municipal de Riudellots de la Selva. Vegeu documentació a: ANNEX, classificació dels "Catàlegs d'exposicions individuals" sobre Carandell.

Tot és vibració, l'univers és vibració, i és geometria, per tant és mesurable. "No lea mis principios quien no sea matemático", digué Leonardo da Vinci.

Dins la història de la música – en pintura – al desenvolupar la novena sinfonia de Ludwig van Beethoven, i partint de la seva vibració, va conduir-me a l'estructura oculta de la llum, a la seva metafísica.

Amb la generació de la dualitat: força lineal i força curvilínia, projectades en color i formes, arriben a l'existència de l'ésser humà i la seva evolució.

Joan Domènech Moner[156] a propòsit de "Beethoven i la metafísica estel·lar" escriu sobre Carandell:

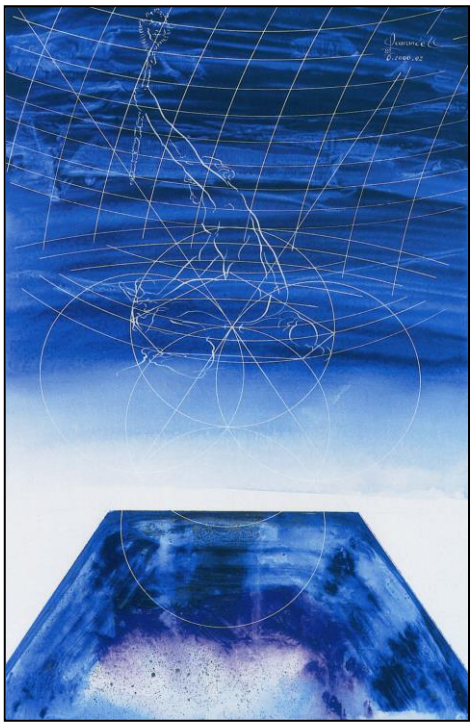
... S'apassiona davant de l'obra de Beethoven – sobretot de la Novena Simfonia – que, per a ell, és pura harmonia. I tracta de visualitzar les sensacions que n'obté i representar-les, per tant, gràficament. Això no és fàcil. Comporta un esforç esgotador, que té dos vessants: una capacitat de lluita a la recerca de l'essència i, alhora, l'actuació amb serenitat. L'aplicació d'aquest mètode el porta a la comprensió i, finalment, a la superació i a l'obtenció d'una mena de síntesi final en la qual la música que el captiva queda plasmada en el que ell en diu la Cúpula Celeste on un conjunt de nou seqüències – evocació de la Novena Simfonia – arriben a constituir una mena d'unitat. A partir d'aquí, Carandell juga amb les lleis de l'Univers i la música beethoviana i s'endinsa en el que ell anomena la Metafísica Estel·lar...

(...)

L'abstracció de fons s'aparella admirablement amb l'esbós figuratiu i les línies sinuoses del cos humà – a vegades fins i tot deformades – admeten perfectament el complement de les rectes i les corbes que el creuen o l'envolten i que ens suggereixen aneu a saber quines sensacions, quins efluvis, quines vibracions. Els colors, a vegades el simple traç de la ploma sobre el paper i a voltes el negatiu corresponent – és a dir, el blanc sobre el negre – accentuen l'aire de misteri que conté l'obra – l'Univers i les seves lleis ja ho són, un misteri – i el pas de les ones i els aires que intuïm , burxant per entre aquesta teranyina imaginària – no ho és ja un misteri, també, la geometria que

[156] *Carandell. Beethoven i la Metafísica estel·lar*, Catàleg Exposició del 6 al 20 de juny de 2003, escrit de Joan Domènech Moner: "Beethoven i la Metafísica Estel·lar", Sala Joan Saqués, Casa de Cultura de Girona, Girona. GI-779-2003. Vegeu documentació a: ANNEX, classificació dels "Catàlegs d'exposicions individuals" sobre Carandell.

neix espontània del moviment de l'insecte i del teixit que crea? – ens suggereixen vibracions i músiques i ens porten realment a aquesta visió que Carandell pregona, en la qual l'Univers es manifesta convertit en Art, sigui música, sigui plàstica. Potser perquè l'Art, com havíem après a l'escola, és l'expressió de la Bellesa i la Bellesa Suprema i l'Univers deuen ser gairebé una mateixa cosa. Amb les obres de Carandell tenim, en tot cas, matèria de sobres per reflexionar-hi.



Carandell
Red de l'Univers[157]. 2000-2002
Sèrie: "Geometria Estel·lar"
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica mixta sobre paper. 50,7x32,5 cm.

Biògrafs de Beethoven i musicòlegs en general coincideixen a qualificar la música de Beethoven de "música sobrenatural" capaç d'elevar l'esperit de qui l'escolta a una dimensió diferent de la que vivim. Així, com bé diu Josep Colet i Giralt, Carandell pinta, influït per la música de Beethoven, la "síntesi universal" transferint la mítica conversa entre Gaia i Neptú a "gran obra pictòrica" essent "estètic amb tota la força del seu art"; alhora, el qualifica de "gran pensador filosòfic" influenciat per la

[157] *Carandell. Geometria Estel·lar*, Catàleg Exposició del 19 de febrer al 3 de març de 2003, Consell Comarcal de l'Alt Empordà, Figueres. B-3262-2003. Vegeu documentació a: ANNEX, classificació dels "Catàlegs d'exposicions individuals" sobre Carandell.

música de Beethoven que en la "Geometria Estel·lar" s'aproxima a Pitàgoras abastant la "música silenciosa dels estels". Josep Colet i Giralt escriu[158]:

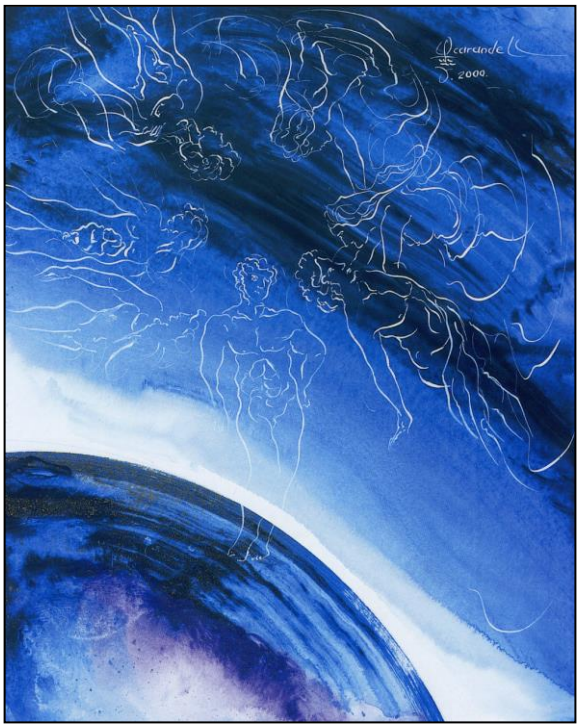
GAIA, la deessa mítica de l'imperi de la força o de l'energia estel·lar, en l'aventura infinita de la Creació, un dia es troba amb Neptú, déu de les Aigües primordials, déu de la vida sensible i, còsmicament, conversaren. Allà comença a concebre's el gran procés de l'Existència.

CARANDELL, el pintor de la síntesi universal, intuí amb els seus pinzells màgics l'essència del moment i ha reflectit l'art transcendent de la mítica conversa. D'aquest quadre genèric se'n deriven els dos vessants d'aquesta gran obra pictòrica, la qual ens presenta, amb una metàfora gairebé al·lucinant, les llavors de la Creació i de la vida a Gea, la Terra."

(...)

En parlar del pintor, CARANDELL, l'he adjectivat de sintètic i universal, i entenc ben justificada aquesta qualificació, car com a pintor és harmònic, equilibrat i carismàtic, és a dir, estètic amb tota la força del seu art. Però alhora, és un gran pensador filosòfic, amb perfils astrals i astrològics. I, encara, influït també per la gran música, que, si ell la concreta en la de Beethoven i en els seus acords inspiradors, jo la referiria a Pitàgoras, perquè el pintor, amb els seus quadres, sap abastar la música silenciosa dels estels i sap convertir-los en una GEOMETRIA ESTEL·LAR. I, així, des del cel fins a les Aigües Primordials de l'Existència, les imatges d'uns arpats infinits ens situen melòdicament des del caos dels nostres sentiments fins al cosmos ordenat de l'univers. (...)

[158] *Carandell. Geometria Estel·lar*, Catàleg Exposició del 19 de febrer al 3 de març de 2003, escrit de Josep Colet i Giralt: "Geometria Estel·lar", Consell Comarcal de l'Alt Empordà, Figueres. Vegeu documentació a: ANNEX, classificació dels "Catàlegs d'exposicions individuals" sobre Carandell.



Carandell
Sinopsi Estel·lar[159]. 2000
Sèrie: "Geometria Estel·lar"
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica mixta sobre paper. 32,5x25,5 cm.

Joan Vives en el seu escrit "La pintura de les esferes" del catàleg *Carandell. Síntesi Musical*[160] , descriu la pintura personal de Carandell com el reflex del "veritable so de les esferes":

El món clàssic havia descobert el veritable secret del perquè els humans posseïen el domini dels diferents llenguatges artístics i per tant la capacitat de crear. Havia estat gràcies a les nou muses, filles de nou nits d'amor entre Zeus i Mnemòsine (deessa de la memòria). Després de néixer, les joves muses van encetar la seva singladura itinerant d'aquí cap allà, i s'aproparen sigil·losament als mortals tot abocant a la seva oïda, a la seva ment, petites espurnes d'un llenguatge fins aleshores reservat només als déus. La poesia, la pintura, fins i tot la música es van començar a

[159] *Carandell. Geometria Estel·lar*, Catàleg Exposició del 19 de febrer al 3 de març de 2003, Consell Comarcal de l'Alt Empordà, Figueres. Vegeu documentació a: ANNEX, classificació dels "Catàlegs d'exposicions individuals" sobre Carandell.
[160] *Carandell. Síntesi Musical*, Catàleg Exposició de l'1 de juny al 16 de juny de 2007, escrit de Joan Vives: "La pintura de les esferes", Consell Comarcal de l'Alt Empordà, Figueres. Vegeu documentació a: ANNEX, classificació dels "Catàlegs d'exposicions individuals" sobre Carandell. I vegeu pàgina web: carandelljcarandell.

revelar entre els mortals com a manifestacions extraordinàries sorgides del no-res. Potser per això, Boeci, a principis del s. VI (d.C.) deia que la música feta pels humans no era res més que la burda imitació de dos models inabastables... el de la música de les esferes o mundana, la que fa l'univers en el seu moviment perfecte, i la música humana, el mateix que les esferes però dins del nostre cos. Els humans, en la nostra imperfecció, no tenim la possibilitat de sentir-ne cap de les dues. Però Boci s'equivocava! Alguns afortunats sí que han estat capaços de percebre la música de les esferes i en Joan Carandell n'és un d'ells. Posseïdor d'un privilegi tan especial, és conscient de la limitació humana: les paraules són insuficients i només la seva pintura és el que li permet compartir aquesta revelació. Entre els sons i ressons de les esferes hi són tots els grans de la història de la música (com Bach, Beethoven, R. Strauss, Mahler...) i així ho reflecteixen els seus quadres des de fa molt de temps, pintura personal que defuig de paràmetres de modes o tradicions i que cerca en el so de les esferes, en l'harmonia dels móns, la seva veritable essència.

Tot seguit, reflectim pensaments i reflexions de Carandell derivats del seu treball artístic a partir de la gran música de Beethoven , interessants pel contingut filosòfic i complement de la seva carismàtica pintura[161]:

L'objectiu de l'Art és arribar a la màxima simplicitat o síntesi, sense desviar-se de l'Ordre.

Tot creador ha d'arribar a dialogar amb la seva Obra per aprendre, reflexionar i integrar-se. Veure els missatges i així continuar l'evolució.

L'abstracció i la figuració determinen el mateix punt.

L'autèntica creació mai és gratuïta.

És necessària una força equilibrada per crear grans Obres. Beethoven n'és un clar exponent.

Tota obra ha d'estar en consonància amb l'estructura de l'Univers i integrada en l'ordre del Cosmos.

[161] *Carandell. Geometria Estel·lar*, Catàleg Exposició del 19 de febrer al 3 de març de 2003, escrit de Carandell: "Conceptes sobre l'Art escrits per l'autor", Consell Comarcal de l'Alt Empordà, Figueres. Vegeu documentació a: ANNEX, classificació dels "Catàlegs d'exposicions individuals" sobre Carandell.

Tota Obra que està integrada a l'ordre del Cosmos flueix d'equilibri, força i harmonia.

L'Obra que està integrada a l'ordre de l'Univers està en projecció directa a la Unitat.

Els Arquetips Universals i la forma són complementaris. Projectats a l'infinit, formen part del mateix ordre cosmològic.

Ser artista és valorar tots els elements de la natura amb sensibilitat profunda. Anar d'artista és haver perdut el nord.

La introspecció ens apropa cap a la sensibilitat necessària per arribar a un pla més subtil...

Recordeu-vos que el temps no existeix, és una realitat subjectiva, però en realitat no és cap subjecció.

El veritable art ens mostra el camí de la saviesa.

Crear és materialitzar l'esperit.

L'Univers està dibuixat, només cal mirar-lo.

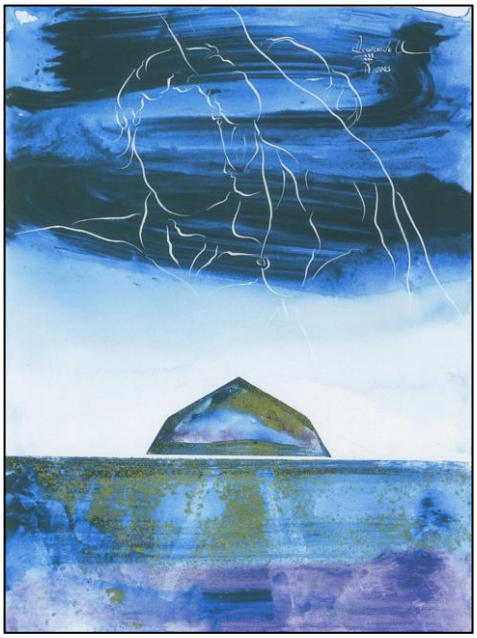
En les reflexions de Carandell i en aquestes sèries hi ha un grau elevat de metafísica perquè Carandell parteix de la vibració de la música de la *Novena Simfonia* de Beethoven i és aquesta composició la que el porta cap allò més intern i difícil d'explicar en paraules.

La vibració que desprén el diàleg musical de la *Novena Simfonia* condueix a Carandell, i segons les seves paraules, *a l'estructura oculta de la llum, a la seva metafísica.*

Què vol dir això? És una concepció filosòfica difícil de plasmar plàsticament, però Carandell ho aconsegueix en les obres com les que hem seleccionat *Red de l'Univers* (2000-2002, *Sinopsi Estel·lar* (2000) i *Ajuda Comprensió I* (2003). La força estètica i harmònica de la personal pintura de Carandell descriu el "so de les esferes". L'artista pensa que *l'abstracció i la figuració determinen el mateix punt* i això ho representa amb la fusió de les formes abstractes i figuratives que ell integra en la mateixa unitat compositiva amb la qual cosa confirma una altra de les seves afirmacions que hem esmentat i que diu: *Amb la generació de la dualitat: força lineal i força*

curvilínia, projectades en color i formes, arriben a l'existència de l'ésser humà i la seva evolució.

Per tant, com veiem, la coherencia del contingut filosòfic és una constant en l'obra de Carandell i en aquestes sèries és evident.



Carandell
Ajuda Comprensió I [162]. 2003
Sèrie: "Geometria Estel·lar"
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica mixta sobre paper. 35x25,5 cm.

La proposta gràfica i pictòrica de Carandell és interessant per la seva original personalitat. Les obres respiren unitat emocional i mental en fondre el món de la creativitat, filosofia i emocions amb l'imaginari del càlcul racional i geomètric de la "Geometria Estel·lar".

I com esmentàvem al principi d'aquest apartat, les sèries la "Geometria Estel·lar I" (2000-2003) i la "Geometria Estel·lar 2" (2002-2003) es poden considerar vinculades amb els orígens òrfics platònics i pitagòrics, o amb el trívium i amb el quatrívium

[162] *Carandell. Geometria Estel·lar*, Catàleg Exposició del 19 de febrer al 3 de març de 2003, Consell Comarcal de l'Alt Empordà, Figueres. Vegeu documentació a: ANNEX, classificació dels "Catàlegs d'exposicions individuals" sobre Carandell.

medievals, perquè són una representació actual de quan l'aritmètica, la geometria, l'astronomia i la música s'unien per constituir les ciències superiors de coneixements.

Per tant, es poden considerar com una projecció contemporània hereva d'aquells orígens òrfics perquè aquestes obres de Carandell ens remeten a la reflexió filosòfica d'allò essencial.

I és una opció per "intuir el so de la música dels móns a través de la seva mirada...", com diu Joan Vives[163]:

Tot contemplant la seva obra recordem que som petits al davant d'un univers inquietant, infinit, desconegut, de colors freds, ple de missatges inintel·ligibles, tal vegada farcits de la veu de les muses des del Parnàs. Però no tot està perdut per a nosaltres. Ens queden els quadres d'en Carandell com quasi l'única opció que tenim d'intuir el so de la música dels móns a través de la seva mirada... És evident que són al davant de la veritable pintura de les esferes.

Arribat a aquest punt, a mode de conclusió parcial, podem assegurar que en el treball de Carandell sobre la *Novena Simfonia* de Beethoven, s'evidencia el concepte d'heroïcitat, de superació humana en tots el seus aspectes – encara que, en els límits de la seva pròpia condició d'home. La dimensió colossal de l'obra de Beethoven atrau Carandell penetrant en la part més profunda del seu ésser. El resultat és la necessitat d'expressar-ho de la manera que sap fer-ho.

Com ho fa? Aconseguint una textura de gran transparència en el color i amb la precisió i el moviment en la línia blanca. El cromatisme subtil i, alhora, ple de força expressiva – de blau vibrant, lila introspectiu i creador, i daurat místic i lluminós – harmonitza amb les formes figuratives dibuixades en guaix – de línia geomètrica, recte i curvilínia. La iconografia de les figures representa l'ésser humà que ha assolit la

[163] *Carandell. Síntesi Musical*, Catàleg Exposició de l'1 de juny al 16 de juny de 2007, escrit de Joan Vives: "La pintura de les esferes", op., cit. Vegeu documentació a: ANNEX, classificació dels "Catàlegs d'exposicions individuals" sobre Carandell. I vegeu pàgina web: carandelljcarandell.

integració a l'univers. La línia blanca és la manera que ha creat Carandell per representar la concepció immaterial i essencial i, en definitiva, la metafísica.

I com hem vist, el seu talent artístic – de vegades, mitjançant elements iconogràfics mitològics, al·legòrics i geomètrics – desenvolupa dibuixos i pintures de gran qualitat perfectament a l'altura de la magnificència, grandària i amplitud del tema. Els herois representats desprenen la part més noble de l'ésser humà; els querubins representen els valors de bondat, comprensió, ajuda, força, bellesa... que la mateixa música expressa; i les batalles dels herois, simbologia de la lluita interior de cada ésser per superar les adversitats mundanes.

El contingut gràfic i pictòric de les obres que Carandell realitza a partir de la *Novena Simfonia* certament honora l'obra de Beethoven. Sense oblidar que és la seva visió personal i particular podem afirmar que en la seva interpretació s'evidencia el mateix missatge que volia transmetre Beethoven. Quin és el missatge? Segons Carandell: *La lluita interna física, del pla físic, per a la integració universal*. Així, la condició humana, l'ésser humà, – amb representació iconogràfica dels herois –, després d'una intensa lluita interior supera les adversitats per adquirir la divinitat, immensitat, de l'univers – iconogràficament, els àngels. En les obres de les sèries "Geometria Estel·lar" la iconografia figurativa i geomètrica es converteixen en mitologia poètica i musicalitat metafísica.

5.3 Selecció d'autors i obres musicals del període romàntic fins al contemporani representades pictòricament – i escrits – per Carandell

5.3.1 Ludwing van Beethoven (1770 – 1827)

Hem tractat i explicat amb detall la representació i significació pictòrica que fa Carandell de la *Novena Simfonia, op. 125 en re menor,* "Coral" (1817-1823) de *Ludwing van Beethoven*. També hem esmentat el llibre manuscrit *Carandell ad Beethoven* (2009), obra única, que consta de dibuixos – alguns realitzats directament en el llibre, sense esbós – i escrits – en català i castellà – que constitueix el resum d'idees de Carandell sobre les composicions de Beethoven.

Per altra part, cal dir que tots els escrits de Carandell transcrits en aquest apartat consten integrament o parcialment en el llibre *Carandell ad Beethoven*, o, en tot cas, són del quadern d'escrits de l'autor – per la qual cosa obviarem repetir-ne cada vegada la procedència.

En el contingut del llibre manuscrit hi ha representacions plàstiques de Carandell sobre les següents obres de Beethoven:

Novena Simfonia, op. 125 en re menor, "Coral" (1817-1823)
Concert per a piano i orquestra, op. 73 núm. 5 en mi bemoll major,"Emperador" (1809)
Sonata núm. 26, op. 81a en mi bemoll major, "Els Adéus"
Sonata per a violí i piano núm. 5, op. 24 en fa major, "La primavera" (1801)
Concert per a violí i orquestra en re major, op. 61 (1806)
Fantasia per a piano, cor i orquestra en re major, op. 80, "Fantasia Coral" (1808)
Sonata núm. 14, op. 27 en do sostingut menor, "Clar de lluna" ("Mondschein") (1802)
Simfonia núm. 5, op. 67 en do menor (1804-1808)
Simfonia núm. 6, op. 68 en fa major "Pastoral" (1807-1808)
Simfonia núm. 7, op. 92 en la major (1811-1812)
Òpera. Leonora III, op. 72a (1905-1906) *i Fidelio, op. 72b* (1814)

Dels nombrosos estudis realitzats a partir de la música de Beethoven, Carandell decideix sintetitzar en una obra única el que, per a ell, significa la sinopsi sobre Beethoven.

I, a continuació, hem seleccionat una mostra d'obres que són dibuixos i estudis previs sobre:

Concert per a piano i orquestra, op. 73 núm. 5 en mi bemoll major,"Emperador"(1809)
Sonata núm. 26, op. 81a en mi bemoll major, "Els Adéus"
Sonata per a violí i piano núm. 5, op. 24 en fa major, "La primavera" (1801)
Sonata núm. 14, op. 27 en do sostingut menor, "Clar de lluna" ("Mondschein") (1802)
Òpera. Leonora III, op. 72a (1905-1906) *i Fidelio, op. 72b* (1814)

Per alta part, cal esmentar que hi ha altres escrits i estudis de Carandell que no consten en el llibre sobre les composicions:

Sonata per a piano núm. 8, o*p. 13 en do menor*, "Patètica" (1789)
Romanza núm. 2 per a violí i orquestra, o*p. 50 en fa major* (1802), molt bonica, de gran lirisme i nostàlgia, composta per Beethoven als 20 anys
Sonata per a violí i piano núm. 9, o*p. 47*, "A Kreutzer" (1803), citada a "La primavera"

- ***Concert per a piano i orquestra, op. 73 núm. 5 en mi bemoll major,* "Emperador" (1809)**

Composició que tanca el segon període de Beethoven (1803-1812) caracteritzat per la "radicalització de les postures", voler anar més enllà. Amb el *Concert per piano i orquestra núm. 5* "Emperador" – dedicat al arxiduc Rodolf d'Habsburg-Lorena–, Beethoven investiga totes les possibilitats de l'instrument inserit en orquestra, aconsegueix la seva partitura concertant de construcció més imponent i sense

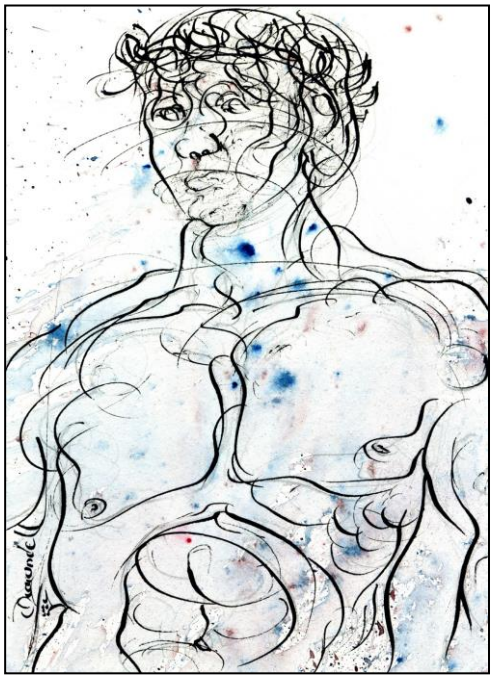
precedents. El començament és impressionant i brillant, proper a la *Simfonia Heroica*, l'*adagio* d'extremada bellesa i el *rondó* acaba de manera triomfal.

Carandell, de l'"Emperador", escriu:

Complacientes y gallardos compases siguen el camino del buen resurgir estacional.

...interpretando la nostalgia sedienta del amanecer justiciero.

A l'estudi de ***Concert per piano i orquestra núm. 5,*** **"Emperador"** observem, sobre un fons de color nítid i clar, amb petites taques blaves i vermelles, l'heroi protagonista envoltat de línies curvilínies en espiral ascendent que fan vibrar les formes igual que ho fa la música de Beethoven. L'expressió de l'heroi és serena i poderosa, la seva figura forta i musculada suggereix un personatge vigorós i en certa manera preeminent, superior. El conjunt de la figura denota molt de moviment i acció.



Carandell
Concert per a piano i orquestra núm. 5, "Emperador" *de Ludwig van Beethoven*
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica mixta: acrílic i tinta xinesa negra sobre paper Canson. 21 x 15 cm.

Un altre estudi sobre el mateix **concert "Emperador"** mostra sobre un fons de groc, ocre i pinzellades blaves l'heroi apol·lini, amb bellesa, però seriós, reflexiu i potser trist, ajudat per la força d'alguna musa que amb el braç enlairat li atorga coratge per a continuar.



Carandell
Concert per a piano i orquestra núm. 5, *op. 73*, "Emperador"
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica mixta: acrílic i tinta xinesa negra sobre paper.21 x 15 cm.

En ambdós estudis del *Concert per a piano i orquestra núm. 5*, *op. 73*, "Emperador" cal destacar el cal·ligrafisme particular de Carandell en el traç de la línia perquè, com hem esmentat en el cas d'obres com: el retrat de *Richard Wagner*, *Període de lluita*, *Herois a la victòria*, *El Querubí i els herois*, és aquest virtuosisme el que atorga el dinamisme i moviment a la figura.

❖ ***Sonata núm. 26, op. 81a en mi bemoll major,* "Els Adéus"**

Segons Arturo Reverter[164], és l'única sonata de Beethoven que es pot considerar programàtica, encara que amb reserves perquè s'hi descriuen impressions – no fets. El motiu de la sonata és la marxa – i posteriorment, la tornada – de Viena de l'arxiduc Rodolf per l'entrada de les tropes napoleòniques. Cada moviment porta un subtítol: adagio-allegro, *Das Lebewohl*, *Els adéus (L'adéu)*; andante espressivo, *Abwesenheit*, *L'absència*; vivacissimament, *Das Wiedersehn*, *El retorn*. El primer fragment, com diu Reverter, *sembla un estudi psicològic en música, amb l'esperança i resignació donant-se la mà*; el segon, més improvisat, *amb la imatge de l'arxiduc entre nebuloses*; i, el final, *tema alegre i líric amb ostentació*.

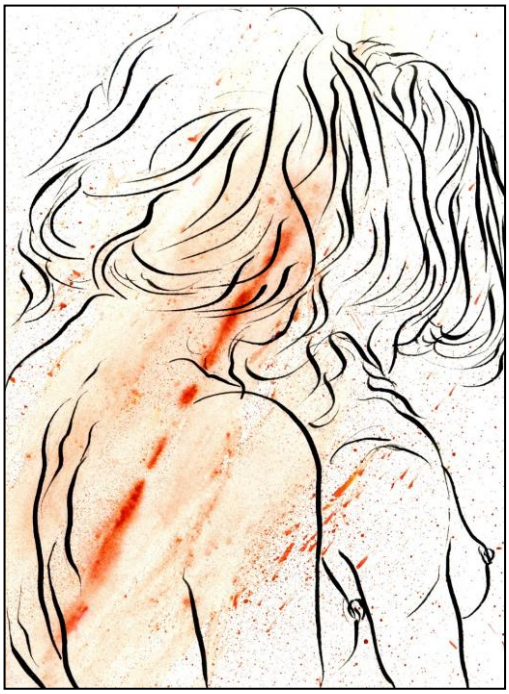
Carandell, sobre **"Els Adéus"**, escriu:

... Pródigo alejamiento con ansias de retorno. Frustrada percepción, ansiosos deseos. Decorosa y sempiterna quimera.

"Delicada melodía. Decorosa quimera".

A l'estudi seleccionat com a representació de la sonata, intuïm en el desdoblament de la figura la "partença", "partida" del personatge. Endevinem el desplaçament gràcies a la repetició de la figura en un fons diàfan, clar, amb tocs de vermell carmí – color de passió i força. Per l'audició de la música, Carandell, entén que es tracta d'algú – serà irrellevant que sigui un home o una dona – que ha de marxar per causes obligades, no perquè ho desitgi, acceptarà la partida però voldrà retornar. Així, Carandell interpretarà i simbolitzarà el personatge iconogràficament per una figura femenina amb el cap una mica inclinat en senyal de resignació, sense perdre l'eterna il·lusió del retorn.

[164] REVERTER, Arturo, *Beethoven, Obra completa comentada. Discografía recomendada.* Barcelona, Ediciones Península (Edicions 62), Guías Scherzo núm. 1, segona edició actualitzada 1998 (1a.edició 1995), pàg. 104.



Carandell
Sonata núm. 26, op. 81a, "Els Adéus" *de Beethoven*
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica mixta: acrílic i tinta xinesa negra sobre paper Canson
21 x 15 cm.

- ***Sonata per a violí i piano núm. 5, op. 24 en fa major,* "La primavera" (1801)**

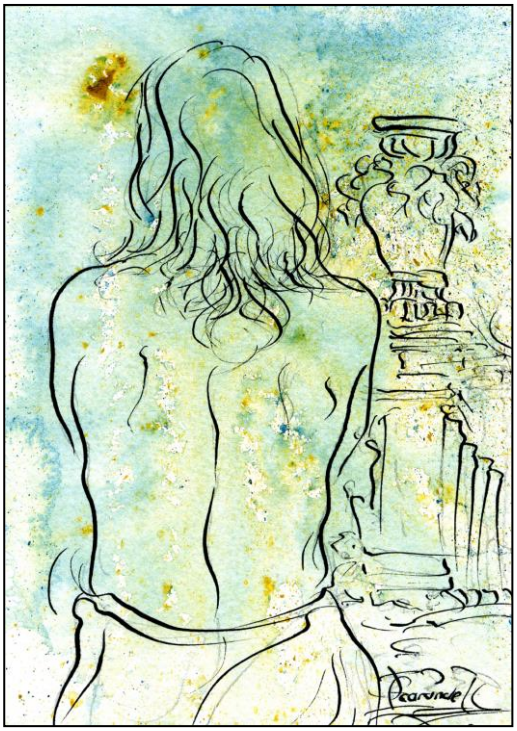
La *Sonata per a violí i piano núm. 5, op. 24 en fa major,* "La primavera" (1801) és una de les primeres sonates per a violí i piano de Beethoven. Se situa en les darreries del primer període compositiu (1792-1802). És remarcable el primer moviment *allegro* que segueix l'estructura de sonata, de caràcter amable i delicat però amb detalls a l'estil de Beethoven i modulacions de gran interès. Presenta un moviment delicat, una amable melodia, i una certa galanteria.

L'aire de la sonata és alegre, serè i optimista però com diu Arturo Reverter[165], amb una *estranya llum interior* que ens condueix a la contemplació que es trenca amb la *beethoveniana energia rítmica*.

[165] REVERTER, Arturo, *Beethoven,* (1998), op., cit., pàg. 78.

"La primavera" és ben diferent de la *Sonata per a violí i piano núm. 9*, o*p. 47,* "A Kreutzer" (1803) – una de les primeres peces de la segona etapa, escrita a la manera concertant i dedicada inicialment al violinista francès Rodolphe Kreutzer (1766-1831) – , molt més intensa, amb un primer moviment estructurat en forma de sonata, però amb un tractament molt més agressiu que en la del període precedent, especialment el segon dels temes protagonitzat pel violí d'interpretació furiosa i enèrgica. Carandell ha treballat ambdues sonates incloent-les en el llibre.

Hem seleccionat l'estudi ***Sonata per a violí i piano núm. 5, op. 24,* "La primavera" *de Beethoven***. Es tracta d'un fons abstracte de blaus i ocres, transparència i pulcritud cromàtica que crea una atmosfera serena i alegra com la música. La tranquil·litat i la calma flueixen en contrast amb l'energia i la fermesa del traç de línia negra que dóna forma a les figures, com ho fa la *beethoveniana energia rítmica*. El conjunt de composició i color resulten en una obra fresca, de caràcter elegant i lluminós. Iconogràficament, el detall escultòric es vincula amb l'aspecte surrealista de Carandell – com hem vist en altres obres de la sèrie "Triomf de la Música sobre la Matèria" – perquè és un emplaçament de St. James Park (London) i al·ludiria a l'aspecte de la sonata en transformació i també a les flors de l'estació primaveral.



Carandell
Sonata per a violí i piano núm. 5, op. 24, "La primavera" *de Beethoven*
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica mixta: acrílic i tinta xinesa negre sobre paper Canson
21 x 15 cm.

❖ ***Sonata núm. 14, op. 27 en do sostingut menor,* "Clar de lluna" (*"Mondschein"*) (1802)**

Són les dues sonates de *l'op. 27* subtitulades Q*uasi una fantasia* justament per les llibertats formals que es pren. Sonates dedicades a la comtesa Giulietta Guicciardi (1784-1856). La segona és més coneguda, d'extraordinària i suggeridora bellesa. L'*adagio sostenuto* – amb signes, segons alguns autors, precursors de l'impressionisme[166] – inicia el tema extremadament malenconiós sostingut només per un arpegi; el moviment central és un *allegretto*, íntim, agradable i cortès; sense solució de continuïtat, enllaça directament el tercer moviment, *presto agitato*, apassionat, en forma de sonata. El final és complex, on Beethoven desplega amb recursos genuïns – silencis eloqüents per generar tensió i arrencades en *fortissimo* –molta càrrega expressiva.

A Carandell, la sonata *"Mondschein"* li suggereix una melangia digna, una tristor producte d'un sentiment veritable. Per això, diu:

Gran decorativo es el sentimiento de una entrañable vivencia hecha soledad. Enternecedora nostalgia, fiel acompañante. Decorosa soledad.

Carandell també escriu:

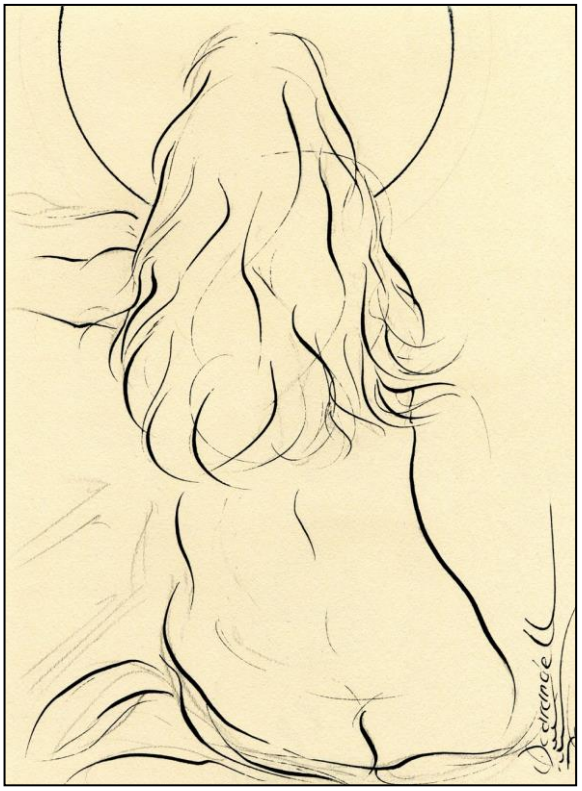
Visc en la memòria d'un passat nostàlgic adormit per la incomprensió.

Amenaçat pel dolor i l'angoixa em refugio en el meu escabrós destí amb gran càrrega d'aflicció i crueltat.

Plàcida llum, plena de felicitat i comprensió, mitiga el dolç fer de la passió.

[166] Citat per Reverter a: REVERTER, Arturo (1998), op., cit., pàg. 99.

Presentem un estudi de Carandell referit a la ***Sonata núm. 14, op. 27 núm.2*** **"Clar de lluna"** ***de Beethoven***. Es tracta d'una representació iconogràfica de la tristesa nostàlgica i resignada a causa del destí, però amb esperança de renaixement, de superació, gràcies a la felicitat i a la comprensió. Veiem una figura amb moviment d'inclinació cap a l'esquerre d'insinuada subtilesa que suggereix, amb els braços aixecats, el requeriment lluminós de la lluna per adquirir les citades felicitat i comprensió. La transparència i la fermesa de traç en la línia negra, amb suaus curvilínies, reafirmen l'acció. Per tant, en aquest cas, veiem el cal·ligrafisme personal de Carandell insinuat en les formes.



Carandell
Sonata núm. 14, op. 27 núm.2, "Clar de lluna" *de Beethoven*
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica tinta xinesa negra sobre paper Canson. 21 x 15 cm.

❖ *Òpera. Leonora III, op. 72a* (1905-1906) *i Fidelio, op. 72b* (1814)

Leonora (1905-1906) és la primera versió, de les tres que va fer de la òpera definitiva que va anomenar *Fidelio* (1814). Es tracta d'una òpera de rescat basada en el *singspiel* alemany, que enalteix l'esperit revolucionari i inconformista, i condemna la tirania. L'argument tracta d'un presoner polític que el governador d'una fortalesa vol fer morir de gana a la presó. La seva dona, Leonora, disfressada de noi i amb el nom de Fidelio, aconsegueix entrar a servir el carceller Rocco, sedueix la filla d'aquest per apropar-se al captiu i salvar-lo de manera heroica.

Com diu Berlioz[167]:

La vulgaridad del tema desaparece cubierta con el noble ropaje con que el maestro la vistió; esas quejas de amantes abandonados, que en un drama hablado hubieran provocado irónicas risas, son en alto grado conmovedoras gracias, sobre todo, al sentimiento profundo y a la verdad de expresión en que nunca falla el compositor. Por la belleza de forma, esta aria trae a nuestra memoria las mejores páginas de Mozart; y se acerca más al estilo del autor de Don Juan que a aquel que Beethoven nos acostumbró en todas sus otras obras.

Sens dubte, tal com apunta Reverter, és una òpera amb limitacions de problemes estructurals en les *progressions dramàtiques*; però, és certament singular perquè sota la historieta de la narració – la faula romàntica – hi ha una càrrega important d'humanisme beethovenià, de noblesa i d'ideals. Estem d'acord amb Reverter quan afirma[168]:

... no por ello ha de negarse la singularidad de esta ópera, que encuentra el mejor camino para convertirse en un canto al amor conyugal y, más aún y sobre todo, a la libertad del individuo, a la igualdad, como bazas para enfrentarse al autoritarismo del poder establecido; lo que supone, en suma, ser portadora de un importante,

[167] BERLIOZ, Hector (1979), op., cit., pàg. 40-48. cita de la pàg. 97.
[168] REVERTER, Arturo (1998), op., cit., pàg. 121-122.

trascendente y actual mensaje político. El humanismo beethoveniano, del que tantas veces se ha hablado, encuentra precisamente en el finale *del segundo acto de* Fidelio *su mejor vehículo, en una escena que tiene más de oratorio que de ópera y que se desgaja incluso dramáticamente del resto. Es una verdadera apoteosis épica y casi religiosa...*

(...)

Beethoven sabe resaltar y elevar a la enésima potencia en este impresionante finale*, que anticipa en buena medida el de la* Novena Sinfonía*, más allá de la efímera anécdota romántica, los más auténticos motivos ideológicos que sustentaban el Iluminismo libertario. Por lo que podía definirse a* Fidelio*, en palabras de Balboa, como "el primer drama musical moderno nacido de un acto de fe intelectual en la cultura y en la civilización de una Europa regenerada por la Revolución".*

Eugenio Trias conflueix amb els anteriors autors en avaluar el moment històric. Parla del *paradigma de l'estil heroic i viril de grans virtuts*, característiques del pensament intel·lectual de l'època de canvi que inaugura Beethoven i que en el terreny filosòfic defensarà Hegel. Trias relaciona música i filosofia dient[169]:

La figura femenina de esta ópera, la gran heroína Leonora, que en toda la obra aparece, de forma reveladora, en indumentaria masculina, constituye quizá la quintaesencia de un estilo que celebra tal vez su forma más cuajada y perfecta, o su mayor acopio de dramatismo y expresividad , en la célebre obertura "Leonora nº 3". (...) *como sucede en otras tramas esbozadas a través de músicas incidentales (*Egmont*) o de oberturas* (Coriolano)*, constituye el paradigma mismo de ese estilo heroico y viril de grandes virtudes propias de aquel comienzo de siglo postilustrado y revolucionario que Ludwig van Beethoven inauguró, junto con otros retoños de la cosecha napoleónica: la generación de los "napoleónidas". Uno de ellos, sobre todo, posee rasgos que lo hermanan a este gran músico, y sobre los que más adelante se insistirá: el filósofo G. W. F. Hegel.*

[169] TRÍAS, Eugenio (2007), op., cit., pàg. 205.

Eugenio Trias[170] relaciona amb el drama heroic i la lluita interna de l'home – amb el seu propi "principi de realitat" – la filosofia idealista, especialment la de Fichte i la de Hegel que en la *"Fenomenología del espíritu"*, emparenta amb la contemporània *Simfonia Heroica*.

L'obertura de *Leonora*, segons Berlioz[171], "resumeix de la manera més tendra les patètiques escenes que es desenvolupen en l'acció". A Berlioz, aquesta òpera li agrada molt i a continuació, diu[172]:

... mientras más oigo y más leo la obra de Beethoven, la encuentro más digna de admiración. El conjunto y los detalles me parecen igualmente bellos; en toda ella se descubre la energía, la grandeza, la originalidad y un sentimiento tan profundo como verdadero.

Pertenece a esa raza fuerte de obras calumniadas sobre las que se acumulan los más inconcebibles prejuicios, las mentiras más burdas, pero su vitalidad es tan intensa, que nada puede prevalecer contra ella. (...) *Para su única ópera, Beethoven ha escrito cuatro oberturas.*

El comentari d'Eugenio Trias sobre *Leonora III* de Beethoven també il·lustra la bellesa i força dramàtica de l'obra[173]:

Cuánta razón tenía Richard Wagner en su juicio sobre esa pieza sublime que es la obertura de Leonora *número tres! Una pieza de tal fuerza, vigor, dramatismo y capacidad argumental (tan convincente, tan hermosa) vuelve casi redundante la ópera entera, salvados algunos pasajes memorables (como la escena final del primer acto con los prisioneros elevándose hasta respirar la luz y el aire de la libertad).*

[170] TRÍAS, Eugenio (2007), op., cit., pàg. 211, 218, 235.
[171] BERLIOZ, Hector (1979), op., cit., pàg. 40-48. cita de la pàg. 95.
[172] BERLIOZ, Hector (1979), op., cit., pàg. 40-48. cita de la pàg. 99.
[173] TRÍAS, Eugenio (2007), op., cit., pàg. 222.

Per a Ates Orga[174], la inspiració inicial del *Fidelio* – basat en el llibret en tres actes de Joseph Ferdinand von Sonnleithner, adaptat de l'original francès *Léonore, ou l'amour conjugal* de Bouilly – resideix en "l'heroic sacrifici de l'esposa" que vol salvar el seu marit de la mort. Segons Orga, la Leonora es convertiria per a Beethoven en la "seva heroïna ideal, la seva dona ideal, plena de sentiments nobles i principis humanitaris"; també, aquest idealisme veuria "la doma ideal com una criatura jove de bellesa immaculada, moralitat i virtut, magnànims principis i filosòfica espiritualitat".

En qualsevol cas, l'heroisme de Leonora és la figuració simbòlica de la llibertat. Leonora legitimarà i alliberarà el seu estimat marit injustament empresonat pel governador. Així, Leonora, amb la seva força interior i amor, serà el vehicle que permetrà la renaixença, ressorgiment per reviure, d'aquell benvolgut home abatut i captiu a causa de la incomprensió del governador.

Carandell, a partir de l'obertura ***Leonora III, op. 72a***, escriu:

Profundos reciedumbres compases deleitan en el interior del ser, para conducirlo por la senda del entendimiento y la comprensión.

Emblemático, redivivo con orgullo y potestad; su honor resplandece ante la multitud desprovista de valores y fundamentos.

Nacida del interior incandescente se desliza la pura armonía, como aparición anhelada.

En el següent estudi queda plasmada, en formes sensuals i curvilínies la tipologia de l'heroïna, Leonor. Veiem, línies amb efecte de moviment i vitalitat que comporten la dinàmica figura. La virtuositat i la poesia del traç són una nova mostra del cal·ligrafisme personal de Carandell.

[174] ORGA, Ates (2001), op., cit., pàg. 146, 149 i 157.



Carandell
Estudi *Leonora III de Beethoven*
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica tinta xinesa negra sobre paper Arches
21 x 15 cm.

Fidelio, obertura en mi major, es com es coneix la quarta reposició, modificada, de *Leonora*. Segons Berlioz és una magnífica "obra mestra simfònica"[175]:

Es una página magistral, de verbosidad y brillo incomparables, una verdadera obra maestra sinfónica, pero que no se relaciona, ni por su carácter ni por los temas que encierra, con la ópera a la que se le hace servir de prefacio. Por el contrario, las otras oberturas son, en cierta forma, un resumen del Fidelio. En los ciertos acentos de Leonora *se encierran las tristes quejas del prisionero que muere de hambre, las deliciosas melodías del trío del último acto, la murga lejana que anuncia la llegada del ministro que ha de liberar a Florestán; todo es en ella palpitante, de interés dramático, y muy a propósito para servir de obertura a* Fidelio.

Fidelio té punts de contacte amb *Egmont* – personatge empresonat que somia amb la figura al·legòrica de la llibertat, Klärchen. Ambdós apareixen en el fresc de Moritz von Schwind, aproximadament de 1868, a l'Òpera de Viena, que, en el centre, mostra Egmont a la presó i als laterals, escenes de *Fidelio*.

[175] BERLIOZ, Hector (1979), op., cit., pàg. 40-48. cita de la pàg. 100-101.

Per a Carandell, el vigor de la vibració, de l'al·locució musical i del dramatisme evoquen una forta expressió sobre la llibertat i la comprensió. A propòsit de l'obertura de *Fidelio, op. 72b*, escriu[176]:

Con gran movimiento transcurre la enérgica vibración, atravesando montañas y valles para alcanzar la superioridad de la nobleza.

Seguido de inseparables y vivaces ritmos, continúa recorriendo tierras inhóspitas surgiendo del indestructible razonamiento.

Un avance hacia el objetivo primordial, es punto intachable para solidificar los muros de la comprensión, totalmente obstinados por el acorralamiento de oprimida libertad.

Beethoven, com diu Eduardo Trias, va dotar les seves obres – sense desestimar Haydn, Mozart, ni Schubert, els altres "grans" de l'estil vienès clàssic – del "do de la immortalitat" perquè en qualsevol època hi ha un moment per escoltar-les i gaudir-ne. Utilitzem les paraules de Trias a mode de resum[177]:

Beethoven, igual que Prometeo, engendró como criaturas esas obras suyas, pero dotándolas del preciado don de la inmortalidad. Melpómene no tuvo que arremeter contra el progenitor, como en el ballet de Beethoven, por haberles puesto fecha de caducidad. Esas obras están más acá y más allá del gusto y de las modas, y siempre hallarán el tiempo justo de su interpretación o escucha. Todo estos sin menospreciar a los restantes tres grandes del estilo vienés clásico, sus antecesores (Haydn, Mozart) y su contemporáneo más joven (Schubert).

[176] Vegeu pàgina web: carandelljcarandell.
[177] TRÍAS, Eugenio (2007), op., cit., pàg. 238.



Carandell
El somni de Beethoven[178]. 1991
"Col·lecció Història de la Música". Núm. Sèrie: 1
Tècnica mixta sobre fusta.100 x 73 cm.

En aquest punt, arribem a una altra conclusió parcial, pintar i expressar plàsticament la "Història de la Música" és, sens dubte, una innovació artística de Carandell, i en particular el seu treball sobre les composicions musicals de Beethoven integren un conjunt artístic molt interessant, apassionant, íntim, propi, profund, intens i de gran qualitat tècnica. I la millor sinopsi pictòrica –musical de llum i color, resum o inici de tot plegat, es reflecteix en l'excel·lent obra ***El somni de Beethoven***, número de sèrie 1, obra realitzada per Carandell el 1991.

[178] Catàleg Novena Simfonia Ludwig van Beethoven. Exposició Casa de Cultura de Girona. Vegeu documentació a: ANNEX, classificació dels "Catàlegs d'exposicions individuals" sobre Carandell.

És una obra realitzada en tècnica mixta sobre fusta – el fons i l'orquestra estan pintats en oli i la silueta de Beethoven està dibuixada en acrílic –. A l'anàlisi iconogràfic cal ressaltar els dos plans de l'escena compositiva. A la part inferior, Carandell dibuixa la figura de Beethoven en vermell perquè representa el pla físic de l'home – compositor. A la part superior, hi ha representat el pla espiritual, per tant, el contingut del somni. És la imatge de l'orquestra imaginada per Beethoven que abraça el món de les idees, la icona de la música que el compositor escoltava en el seu interior. Per això, l'orquestra queda sostinguda en un eteri núvol blau, i està pintada en lila perquè Carandell considera que és el color de la transformació de la vibració de la *Novena Sinfonia*. El marc arquitectònic d'estil gòtic és un símbol que pertany al somni i el seu significat és d'enlairament. Els ocres magnifiquen el conjunt iconogràfic i harmonitza la figuració quasi abstracte de l'orquestra amb el perfil de Beehtoven.

5.3.2 Franz Schubert (1797-1828)

- ***Ave Maria* (1825)**
- ***Simfonia núm. 8, en si menor*, "Inacabada" (1822)**
- ***Simfonia núm. 9, en do major*, "la Gran" (1828)**

Els romàntics expressen una nova actitud davant la vida, descobreixen el "jo" individual i el desig d'expressar-lo amb intenció creativa. Hi ha un trencament amb esquemes de tradició clàssica per iniciar obertament l'expressió de passions i sentiments. Prometeu, el tità mitològic que inspira poetes a partir d'Èsquil, serà la figura simbòlica del Romanticisme, portaveu desafiant dels deus enemics i valerós en els sentiments de riure i plorar. Aquesta consciència d' "allò" individual – en la literatura alemanya que s'anomena "Ich-Roman" – també atraparà Schubert.

Les famoses *Schubertiades* eren reunions on es llegia Goethe, Herder i Schiller, es parlava de literatura, d'idees filosòfiques, de vegades polítiques, i es feien bromes i jocs. Els amics de Schubert de joventut – Spaun, Hüttenbrenner, Schober – tenien inclinacions artístiques, apreciaven la poesia i la música. Una curiositat és que Schubert

preferia la companyia de poetes, pintors i filòsofs en lloc de relacionar-se amb els compositors contemporanis[179]; evidentment, Beethoven era un cas especial perquè per a Schubert significava el gran mestre a qui admirava profundament.

Schubert mitjançant la música va saber transportar el sentit i el so de les paraules de la poesia de Goethe a un àmbit internacional i a persones que no saben alemany. Dietrich Fischer-Dieskau[180] atribueix el naixement del gran lied al encontre casual de Schubert amb les paraules de Goethe "Meine Ruh'ist hin, mein Herz ist schwer" – "La calma ha perdut, em pesa el cor". George R. Marek, que a la biografia de Schubert, es refereix a la subtilesa del contingut emocional i a la integració entre música i paraula, cita l'exemple de "Gretchen am Spinnrade" – "Gretchen a la filosa de filar"–, i diu[181]:

Schubert está en deuda con Goethe, pero Goethe también lo está con Schubert. La grandeza de Schubert comienza en el momento en que puso música a "Gretchen am Spinnrade" ("Gretchen en la rueca de hilar") (19 de octubre, 1814), uno de los soliloquios de Fausto. Fue una canción que marcó una época y fue reconocida como tal. Otros compositores habían escrito lieder antes de Schubert; fue el "padre" del lied en la misma medida que Haydn fue el "padre" de la sinfonía. Pero hubo varias características que dieron a sus creaciones el sello de novedad; un contenido emocional más profundo, una mayor libertad en la expresión pianística, una mayor sutileza en la descripción de los estados de ánimo. Estas características podrían ser definidas con el término integración, aunque todo intento de definición respecto de la belleza de las canciones de Schubert es necesariamente imperfecto.

Els textos de Goethe són els preferits de Schubert, els que més estimulen la seva inspiració; però també utilitza els d'altres poetes i filòsofs com per exemple els dels germans Schlegel, Friedrich, Schiller, August Wilhelm, Mayrhofer... i traduccions alemanyes d'autors com Èsquil, Anacreont, Dante, Petrarca, Schakespeare, Ossian i Scott, tots ells personalitats que influenciaven el pensament romàntic. Schubert selecciona poemes adequats als seus propòsits, aquells amb expressió d'estats d'ànim

[179] Els músics contemporanis de Schubert menyspreaven la seva grandesa. Vegeu: FISCHER-DIESKAU, Dietrich, *Los lieder de Schubert*, Alianza Editorial, Alianza Música, Madrid, 1989, pàg. 11.
[180] A: FISCHER-DIESKAU, Dietrich (1989), op., cit., pàg. 41.
[181] A: MAREK, George R., *Schubert*, Javier Vergara Editor S. A., Buenos Aires, Argentina, 1986, pàg. 71-72.

coherents i precisos – alegres, tràgics, místics –, amb força emocional, de llenguatge fluid i amb musicalitat[182].

Bernhard Paumgartner a la biografia de Schubert descriu l'interés del compositor per les balades i els *lieder* de Zumsteeg, i sobre els moments anímics del poema cosa que el permetia connectar amb la lírica i continuar la seva evolució. Paumgartner escriu[183]:

...A través de Spaun sabemos que ya en la época del convictorio le impresionaron "en lo más profundo" los lieder y baladas de Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1802). Aquí, en las piezas más expresivas, sumamente próximas al tipo romántico, del maestro wurtembergués, el joven compositor encontró precisamente aquello que se correspondía con lo más profundo de su ser y que no pudo encontrar en "los de la Alemania del norte": la inmersión en los diferentes momentos anímicos del poema. Aquí podía él conectar y continuar su evolución. Pero sólo para situarse inmediatamente en otro nivel superior como su ejemplo…

Paumgartner destaca els textos dels poetes com Schiller, Matthisson i la revelació de Goethe[184]:

La lírica intelectual de Schiller, tan alejada de la música, le cautivó de tal manera que, tras el primer encuentro, resuelto felizmente, con la árida materia, puso en música en total 42 textos del poeta. También la delicada sensibilidad clasicista de Matthisson le guió con 26 poesías todavía hasta 1817. Pero en otoño de 1814 experimenta la feliz revelación estremecedora: Goethe. En octubre de ese año surge "Gretchen am Spinnrad", y poco después el "Erlkönig". ¡Dichosa captación de la grandiosa melodía del lenguaje, de la noble sencillez popular, de la entrañable naturalidad, detrás de la cual lo eterno del pensamiento se extiende hasta una envergadura! El poder creador de la personalidad poética puso, la intensidad, la espontaneidad de lo evidente y de lo intuitivo, inflama la llama genial en el músico.

[182] A: FISCHER-DIESKAU, Dietrich (1989), op., cit., pàg. 14-15, 55, 58-59, 66-67, 74-75.
[183] PAUMGARTNER, Bernhard, *Franz Schubert*, Madrid, Alianza Editorial, 1992. (Títol original: *Schubert*, Zürich,1974. Traducció: Belén Bas Alvarez), pàg. 188.
[184] PAUMGARTNER, Bernhard (1992), op. cit., pàg. 189.

Parlarem de la peça musical ***Ave Maria*** (1825), i de dues simfonies: de la ***Simfonia núm. 8*, *en si menor*, "Inacabada"** (1822) i de la ***Simfonia núm. 9*, *en do major*, "la Gran"** (1828) perquè hem seleccionat obres pictòriques de Carandell que s'inspiren a partir d'aquestes composicions.

La peça curta ***Ave Maria*** (1825), de tres estrofes, dedicada al seu pare, que comença i acaba amb l'Ave Maria, és una pregària d'una jove heroïna – es tracta del personatge de l'Ellen Douglas – que suplica a la Verge la seva protecció abans d'anar a la batalla per alliberar el seu pare exiliat a la "Cova". Al·ludeix a una cançó de Walter Scott del popular poema èpic *La Dama del Llac* – traduïda a l'alemany per Adam Storck. És una obra on es manifesta la concepció clara del *Lied* de Schubert.

A la composició que Carandell crea en dibuix *Ave Maria Franz Schubert* – fragment – (2011) veiem la Mare de Déu i dos acompanyants – àngels, el de l'esquerre mostra el perfil de l'ala i sosté la llum en forma de flor de lis a la mà – que transmeten tendresa i serenitat, i, alhora, solemnitat, moviment i força. El conjunt iconogràfic personifica el reclam d'ajuda invocat per la donzella–heroïna del *lied*. I la flor de lis és la representació simbòlica de la puresa, l'alegria, la força de vida, la innocència i l'esplendor. S'observa a l'estètica i a la disposició de les figures cert paral·lelisme amb el renaixement italià i, en concret, amb *Les tres gràcies* de Sandro Botticelli (1445-1510) que apareixen en l'obra *La primavera* (1482) – encara que el personatge central està d'esquena – i l'expressió de la verge recorda la de *La Verge de les Roques* (1492-1508) de Leonardo da Vinci (1452-1519). I en aquest estudi *Ave Maria Franz Schubert* – fragment – (2011) s'aprecia el cal·ligrafisme d'estil personal i propi de Carandell que hem esmentat en explicar altres obres.



Carandell
Estudi *Ave Maria Franz Schubert* – fragment –. 2011
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica a la ploma sobre paper. 30 x 30 cm.

Per altra part, la ***Simfonia núm. 8*, "Inacabada"**, descoberta quasi quaranta anys després de la mort de Schubert[185], es va estrenar a Viena el 30 d'abril de 1865 i es va convertir en una de les simfonies més valorades. Schubert la va escriure als vint-i-cinc anys i en la seva producció simfònica significa l'obra mestra. Eugenio Trias l'avalua, segons les seves paraules, en "paritat amb les millors de Ludwig van Beethoven, o amb les tres últimes de Wolfgang Amadeus Mozart."[186].

[185] Anselm Hüttenbrenner (1794-1868), amic de Schubert, guardava, entre d'altres, el manuscrit de la *Simfonia núm. 8, en si menor,* "Inacabada" que va ser oblidada fins que el seu germà Josef, també amic de Schubert, li va dir al director d'orquestra Johann Herbeck que Anselm tenia algunes obres de Schubert – la qual cosa va succeir trenta-set anys després de la mort del compositor. Vegeu: MAREK, George R. (1986), op., cit., pàg. 122 i 182-185.
[186] TRÍAS, Eugenio (2007), op., cit., pàg. 251.

Segons Trias [187]:

... Pero el milagro de la Inacabada consiste en lo siguiente: su materia musical se articula en dos movimientos de tal equilibrio y proporción que puede pasar por el mayor logro de imaginación clásica (en registro trágico).

George R. Marek, que coincideix amb Trias quan afirma que els dos moviments gaudeixen d'integritat i equilibri d'obra mestra, diu[188]:

... Pasamos así de una sinfonía inconclusa a la Inconclusa, la famosa, que no es inconclusa, sino, más bien incompleta: lo que existe de ella, sus dos movimientos, están terminados hasta la más mínima nota de los contrabajos. Es una de las obras sinfónicas más conocidas del mundo, sólo superada en la venta discográfica por la Quinta y la Novena de Beethoven y la Sexta de Tchaikovsky. En los catálogos discográficos aparecen diecisiete versiones. Es la Mona Lisa *de las sinfonías, la joven que todos conocen y aman, aun aquellos que sólo sienten un interés superficial por la música. Pero, curiosamente, no se ha convertido en un clisé y ha resistido, incólume, las repeticiones e "interpretaciones".*

Trias[189] destaca de les composicions de Schubert – tant en les instrumentals com en les cançons, les obres corals i l'oratori – el component simbòlic sobre les idees de la mort i del destí que, segons ell, queda patent en els recursos de composició del músic.

Bernhard Paumgartner és un altre autor que coincideix amb aquests quan la qualitat d'obra mestra de la simfonia, diu[190]:

Con la Inacabada en si menor (octubre 1822) *entramos en el ámbito sagrado de las obras sinfónicas de Schubert. Está realmente "inacabada", no estaba pensada como una obra en dos movimientos. Existen esbozos de un tercer movimiento, un scherzo y un trío, este último al menos en su primera parte, incluso se comenzó la*

[187] TRÍAS, Eugenio (2007), op., cit., pàg. 257.
[188] Vegeu: MAREK, George R. (1986), op., cit., pàg. 181.
[189] TRÍAS, Eugenio (2007), op., cit., pàg. 258-261.
[190] PAUMGARTNER, Bernhard (1992), op. cit., pàg. 170-171.

instrumentación de la parte principal. Cuando el oscuro tema asciende en los bajos "como desde las profundidades del infierno" (Weingartner) nos encontramos al comienzo de una nueva época, no sólo dentro de la creación de Schubert. En ésta la sinfonía representa, tras los años de silencio en torno a 1820, una de las principales obras en el grandioso ascenso de su fuerza creadora hasta el nivel de la maestría y el estilo tardío. La madurez de Schubert persigue la profundidad, la consecuencia y la armonía, la consumación de lo individual. Su forma de expresión instrumental ha alcanzado una fabulosa seguridad, su respiración prolongada, insensible al atrevido acontecer armónico, la temática alcanza la homogeneidad última a partir del impulso común de la idea original.¡Se ha hallado la forma nueva, schubertiana, de la sinfonía! ¡Cuánto se ah escrito sobre esta sinfonía, cuántas veces ha sido cruelmente destrozadla interpretarla en las más indignas situaciones, cuántas tonterías se han hecho con su dulce tema vocal: la obra es indestructible!

En referència a la ***Simfonia núm. 8,* "Inacabada"**, per la bellesa de la seva música i el simbolisme intrínsec en ella mateixa, Carandell escriu les paraules següents[191]:

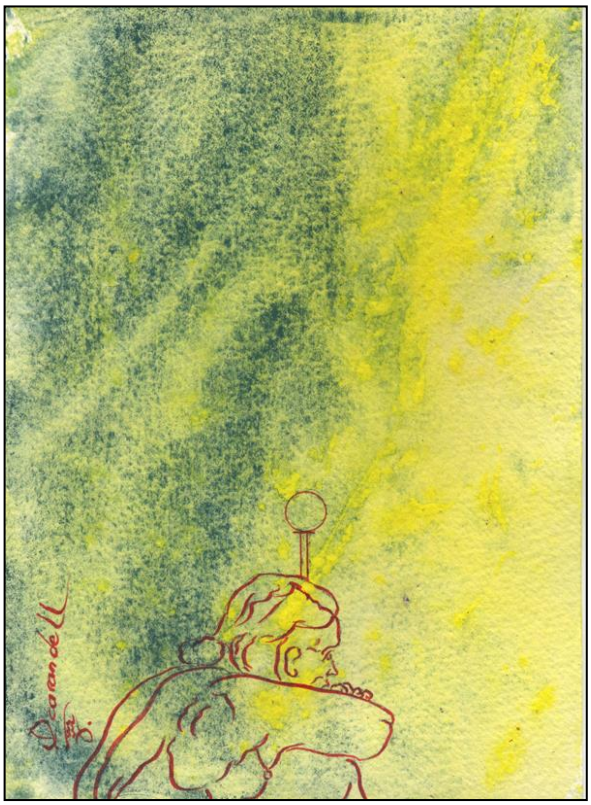
Fragorosas melodías cabalgan por senderos de relieve horizontal. Van conciliando marchas llenas de implacable virtud y virtuosismo; sellando un contorno acotado por la pasión, la esperanza del vivaz resurgir en el camino de la liberación.

A la poètica de Carandell s'evidencia l'aspecte simbòlic, al qual al·ludeix Trias, la dimensió espiritual que per a Schubert té el concepte de la mort i del destí.

Carandell representa, a la part inferior de l'obra *Simfonia núm. 8,* "Inacabada" *de Franz Schubert*, un pensador. Perquè diem un pensador? Perquè és una figura ambigua, podria ser un home o una dona, i això és igual, no és important – queda obert a la imaginació de l'espectador de l'obra –, el que compta és que es tracta d'algú en actitud reflexiva, que és un fragment i que el fons abstracte té matisos de llum. Per tant, de la figura fragmentada en disposició reflexiva emergeix de la part superior del seu cap una

[191] D'un dels quaderns manuscrits de Carandell, escrit del gener de 2011.

mena de llum – també és un fragment – que simbolitza la força lúcida i equilibrada del coneixement desenvolupat en virtut de la música. La fragmentació figurativa es correspon amb el títol de la Simfonia, "Inacabada". La línia vermella reforça la idea esperançadora d'un destí alliberador. Cal destacar la transparència de color i lluminositat del fons abstracte que aconsegueix una atmosfera propicia a la reflexió. La tècnica mixta utilitzada és: acrílic i pastel en el fons abstracte i tinta xinesa vermella en la forma figurativa dibuixada.



Carandell
Simfonia núm. 8, "Inacabada" *de Franz Schubert*
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica mixta. 21 x 15 cm.

La ***Simfonia núm. 9*** denominada **"la Gran"** per la seva extensió. Schubert la va escriure en el seu últim any de vida. En el moviment inicial hi ha influències beethovenianes, però en el segon moviment es manifesta de forma notable la personalitat de Schubert.

La historia sobre aquesta simfonia és coneguda. George R. Marek relata l'anècdota que va protagonitzar Schumann i també cita les seves paraules, de les quals triem les següents[192]:

Schubert nunca llegó a escucharla. La ofreció a la Sociedad Filarmónica de Viena antes de morir; ellos la eludieron por considerarla demasiado extensa y difícil.Ferdinand guardó el manuscrito e hizo algunos intentos de venderla a un editor. Cuando Schumann lo visitó en el invierno de 1838-39 y revisó los papeles de Schubert, descubrió la partitura y de inmediato escribió a Mendelssohn, que estaba en Leipzig. El relato de Schumann es muy conocido:

(...) *Debo decir que aquel que no conozca aún esta sinfonía, sabe muy poco acerca de Schubert; y cuando percibimos cuán grande ha sido su aporte al arte, estos elogios pueden parecer exagerados para muchos.* (...) *En ella encontramos, además de las técnicas más magistrales de la composición musical, la vida en todas sus manifestaciones; el color en sus más tenues graduaciones; todo ello impregnado de significación; la útil significación de los detalles y, en conjunto un romanticismo integral, tal como el que encontramos en otras obras de Schubert.*

Y además está la celestial extensión de la sinfonía, como la de una gruesa novela en cuatro tomos de Jean Paul, que tampoco arribaba jamás a una conclusión, por la mejor de las razones: permitir que el lector la hallara por sí mismo. (...)

Carandell personifica la magnitud de la simfonia mitjançant la iconografia d'una figura extraordinària, de grans dimensions, vestida amb una esplèndida capa, que es descriu de manera elegant i superior i ocupa la part esquerra de l'escena, zona que representa la sublimitat de la música. A la dreta, les altres dues figures queden en un primer pla, però, alhora formen part de la zona de sentit més material. Per tant, l'escena queda dividida per una diagonal imaginària que separa la noblesa de la música i la corporalitat física. I, per això, des del punt de vista iconogràfic i formal estem davant d'un estudi – *Simfonia núm. 9,* "la Grande" *de Franz Schubert* – fragment –(2007) – que segueix la mateixa concepció estètica i metafísica que hem vist a la sèrie "Triomf de la Música sobre la Matèria".

[192] Vegeu: MAREK, George R. (1986), op., cit., pàg. 301-306.



Carandell
Simfonia núm. 9, "la Grande" *de Franz Schubert* – fragment –. 2007
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica a la ploma sobre paper pergamí. 29 x 40 cm.

5.3.3 Héctor Berlioz (1803 – 1869)

5.3.3.1 *Simfonia Fantàstica*, *op. 14* (1830)

❖ ***"Marxa al suplici" (quart moviment)***

5.3.3.2 *Tristia*, *op. 18* (1852)

❖ ***"La mort d'Ofèlia"***

Héctor Berlioz[193] va néixer el 1803, la seva infància i adolescència progressa en els primers anys del segle que percep la quimera romàntica.

[193] SALAZAR, Adolfo (1985), op., cit., pàg. 41. Salazar cita M. Adolphe Boschot, l'excel·lent biògraf de Berlioz. En nota núm. 1, pàg. 51, es refereix a una bibliografia sumària del compositor prou interessant per transcriure-la tot seguit: BOSCHOT, Adolphe, *Histoire d'un romantique: Héctor Berlioz*. I. *La jeunesse d'un romantique*; II. *Un romantique sous Louis-Philippe*; III. *Le crepúscule d'un romantique*, París, 1906-1913; *Le Faust de Berlioz*, París, 1927. ERNEST, A., L'oeuvre dramatique de H. B., París, 1884. JULLIEN, Ad., *H. Berlioz: La vie et le combat*, 1882; *H. B. Sa vie et ses oeuvres*, 1904. PROD'HOMME, J. G., *Le cycle Berlioz: La Dammation de Faust*, 1896; *L'enfance du Christ*, 1898; *H. B. Sa vie, ses oeuvres*. TIERSOT, Jullien, *H. B. Et la société de son temps*, 1904. ROLLAND, Romain, "Berlioz", a *Musiciens d'aujourd'hui*, París, 1903. COQUARD, A. *Berlioz*, 1909. TÉNÉO, M., *Histoire d'un romantique*,1913. MASSON, Paul Marie, *Berlioz*, 1923. POURTALES de, Guy, *Berlioz et l'Europe romantique*, París, 1939. HADOW, H., "Berlioz", a *Studis in Modern Music*, 1898. NEWMANN, E., "Berlioz, romantic and classic", a *Musical Studies*, 1905. WARE LOCKE, A., *Music and the romantic period in France*, 1920. ELLIOT, J. H., *Berlioz*, 1938. WOTTON, T. S., *Berlioz* (discusió i crítica de la

Acabada la Revolució, tothom volia oblidar, tant com fora possible, les seves conseqüències. Després d'uns anys tranquils retornen els aldarulls polítics. Els austríacs arriben a la plaça de la Côte-Saint-André. Lluís XVIII aconsegueix el tron cosa que complau la família Berlioz. En acabat el temps de confusió torna la calma i per a Berlioz és el moment de fer la primera comunió, esdeveniment que no tindria més importància si no fos per l'èxtasi que li va produir, aquell dia, l'audició dels "cors de veus angèliques", impressió mística i musical profundament copsada per Berlioz[194].

Quan Berlioz tenia setze anys, mitjançant lectures i la *Biographie Universelle*, "que no parla encara de Beethoven", va tenir coneixement de Gluck. Aquesta descoberta se suma a les influències del pensament romàntic i d'altres lectures per conformar la personalitat de Berlioz. Estudiava medicina a París, però li fascinava més el Teatre de l'Òpera: *Orfeo* i les *Ifigenies* de Gluck, *Stratonice* de Méhul; *Fernando Cortez* i *Olympia* de Spontini; *Les Danaides* de Salieri, i altres obres per l'estil, i també, el teatre Feydeau, més lleuger. La seva vocació es decideix i ell és definitivament un romàntic quan, durant unes vacances, veu *Ifigenia en Taurida* de Gluck, on neixen de la música els efectes més sobtats i emocionants de les situacions. Berlioz denomina Gluck el "Júpiter Olímpic de la Música"[195].

El 1821, quan Héctor Berlioz té divuit anys, París comença a néixer al Romanticisme. Es traduïa Shakespeare i Schiller; els poetes que el 1831 serien els "Jeunes-France" – Lamartine i Casimir Delavigne – estaven de moda; els aires

seva obra), Oxford, 1935; *Berlioz: Four Works* (la *Simfonia Fantàstica*, ov. de *Benvenuto Cellini*, *La Captive* i *Le Corsair*), Oxford, 1929. LOUIS, R., *H. B*., Berlín, 1904. POHL, Richard, *H. B. Studien und Erinnerungen*, 1884. LUENING, O., *H. B*., Zurich, 1894. KAPP, Julius, *Berlioz... völlig neu bearbeitete Auflage*, Berlín, 1917-1922.
Salazar inclou les obres escrites pel mateix BERLIOZ, Héctor: *Les soirées de l'Orchestre*, 1852. *Les grotesques de la musique*, 1859 ("refereix a "grotesques" de Th. Gautier"). *A travers chants*, 1862. *Mémoires*, 1870 ("fins el 1865"). Articles recopilats a *Les musiciens et la musique*, 1903. *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, 1844 ("traducció espanyola de Camps i Soler"), Richard Strauss fa unes notes per actualitzar-lo. La correspondència de Berlioz recopilada i publicada per *La Revue, Bleue*, 1917, i la *Autobiofrafia* inèdita de B., 1919. També per PROD'HOMME, J. G., 1905, pàg. 12 i 13, La Mara, 1903, MICHOUD, I., ALLIS, G. (1903), i d'altres.

[194] SALAZAR, Adolfo (1985), op., cit., pàg. 41-42.

[195] SALAZAR, Adolfo (1985), cit., pàg. 43-45. Salazar exposa que aquesta música seria "pantomímica", recorda *la Poètica* d'Aristòtil i el sentit "imitatiu" de la paraula "pantomima", seria música expressiva; i "particular" segons Lesueur que proposa la denominació de "Pantomima hypocrítica" o "imitación sobreentendida". Aquesta tesi seria recuperada pel filòsof Ernst Cassier. Salazar en nota núm. 2, pàg. 51, ens remet a: CASSIRER, Ernest, *Antropología filosófica*, trad. esp. De E. Imaz, Fondo de Cultura Económica, Mèxic, 1944.

romàntics arribaven a la pintura de Gericault – *Le radeau de la Méduse* – i al melodrama de Charles Nodier – el *Vampir* –; es llegia el *Werther* i textos de Byron i Scott; Victor Hugo i Stendhal, amb Berlioz, reivindicaran Shakespeare[196].

La cantata orientalista d'Héctor Berlioz, *Le Cheval Arabe ou l'Arabe au Tombeau de son Coursier*, sembla haver rebut la inspiració de les obres de Gros, Gericault o Delacroix. El poema prové dels *Chants élégiaques* de Millevoye. Segons ell, no coneix els àrabs i va trobar la història en el *Llibre de Job*; anys més tard, Félicien David va al desert i en la seva "oda simfònica" substitueix el cavall pel camell[197].

Els projectes de Berlioz van pel camí del romanticisme inicial que prové de Shakespeare – que una vegada arriba a Alemanya s'escampa cap a França de la mà de Beethoven i de Weber. A les *Bodes d'or d'Oberon i de Titània*, Berlioz presenta un romanticisme fantasmagòric amb tots els components: sílfides, esperits, cors de fades, genis que canten amb la lira, càntics de vilatans, l'àngelus repicant des de la campana del monestir[198].

5.3.3.1 Simfonia Fantàstica, op. 14 (1830)

❖ ***"Marxa al suplici" (quart moviment)***

A mitjan 1826, Berlioz entra en el Conservatori per estudiar composició amb Lesueur i el contrapunt i la fuga amb Antón Reicha – segons Berlioz un "matemàtic" de la música – , que va ser l'amic de Beethoven. Berlioz, a més de Gluck i Spontini, té un nou ídol que serà Weber a qui voldrà imitar en la "tragèdia-drama líric" *Les Francs-Juges* avançant-se a Meyerbeer i a Wagner. La "marxa lúgubre" d'aquesta peça, Berlioz, la utilitzarà posteriorment a la *Simfonia Fantàstica* i això serà l'únic que restarà de la "tragèdia-drama líric".

[196] SALAZAR, Adolfo (1985), op., cit., pàg. 44.
[197] Ibid., pàg. 44.
[198] Ibid., pàg. 45.

Salazar, sobre la *Simfonia Fantàstica*, escriu[199]:

Es una sinfonía "con programa", en la cual los ecos de Don Juan *y de* Fausto *se entremezclan y donde va haber escenas campestres resonantes a músicas pastoriles; pesadillas producidas por el opio y marchas lúgubres que acompañan al suplicio a la amada fiel, convertida en bruja. Beriloz no tolera las infidelidades y comienza por ser fiel a sí mismo. La melodía inicial de la* Fantástica *no será sino la del primer verso de Florian que cantaba a la infantil Estela de las viñas.*

I Salazar, a la mateixa pàgina i a la següent, continua[200]:

Cuando llega a París la noticia de la muerte de Beethoven, Beriloz no ha comenzado todavía a componer la Fantástica; *pero ¡qué revelación sorprendente iba a ser esa sinfonía! Beethoven mismo hubiera podido sorprenderse por la audacia, la novedad, la capacidad de efectos instrumentales, la fuerza expresiva, descriptiva, dramática o pictórica. Que nada tenía que ver con su propio arte, aun cuando Beriloz lo admirase profundamente, sino que venía por el lado del color orquestal, de los efectos maravillosos que Weber le había enseñado en el Freischütz.*

(…)

El Romanticismo triunfa. La joven partida tiene el "Globe" en sus manos y ellos se preguntan quien de entre todos va a convertirse en un dios. ¡Hugo!, responden los poetas. ¡Beriloz!, exclaman los músicos imberbes, que ya habían hecho una pequeña leyenda en torno del sinfonista en presa de los tormentos románticos.

Harold Schonber destaca el geni de Berlioz i la seva originalitat[201]:

Era un hombre original. Todo en él resultaba original. Casi con sus solas fuerzas quebró el sistema musical establecido en Europa. Después de Berlioz, la música nunca volvería a ser la misma. Y lo que hizo solo, apartando con impaciencia la

[199] Ibid., pàg. 47.
[200] Ibid., pàg. 47-48.
[201] SCHONBERG, Harold C. (2007), op., cit., pàg. 191.

convicción y el antiguo modo de hacer las cosas. Solamente un genio podía haber superado su falta de conocimientos básicos. Pero sólo la falta de conocimientos pudo llevarlo por el camino que siguió.
Su genio floreció en París...

Berlioz s'enamora desesperadament de l'actriu miss Smithson quan la veu interpretant Ofèlia en el *Hamlet* de Shakespeare, que arriba a l'Odeón parisenc. Aquest gran impacte influirà en les seves properes produccions musicals, així com en les audicions de les simfonies de Beethoven executades per l'orquestra de la "Société des Concerts du Conservatoire".

La *Simfonia Fantàstica* de Berlioz condueix a la culminació del Romanticisme francès. La idiosincràsia d'aquesta simfonia, per la seva força expressiva i descriptiva, dramàtica i pictòrica, la seva manera d'instrumentar i el color orquestral determinaran una nova etapa dins de la música del segle XIX.

Salazar descriu perfectament aquest moment amb les paraules següents[202]:

En 1829 envía a Goethe sus Ocho escenas *de* Fausto*. El Júpiter de Weimar tenía ochenta años y, más que las escenas, que su consejero Zelter no aprecia, estima la carta admirativa que las acompaña. (...) Goethe olvida de las escenas. En cambio, Meyerbeer escribe desde Baden pidiendo un ejemplar de la partitura. Cuando la* Sinfonía Fantástica *llegue, al año siguiente, el año glorioso de* Hernani*, el año triunfal del Romanticismo francés en su plenitud, Beriloz será proclamado por los jóvenes como un* chef d'ecole*. Liszt viene a verle. El Conservatorio, por fin, va a darle el Primer Premio de Roma. Beriloz parte para Italia cuando Meyerbeer se instala en París, a donde Scribe lo llama. Chopin llega también. La música del siglo XIX va a entrar en una fase nueva; por un lado, en la escena, por otro, en los salones".*

Segons Adolfo Salazar, el "Romanticisme s'ha desenvolupat a partir de la *Simfonia Fantàstica*"[203].

[202] SALAZAR, Adolfo (1985), op., cit., pàg. 48.
[203] Ibid., pàg. 51.

Intel·ligència creativa i desbordant imaginació. Berlioz, a més de la música, desenvolupa l'aspecte de bon escriptor de literatura francesa: memòries, relats, crítica, correspondència ... La seva creació d'escriptor és rellevant i és una manifestació de la seva vida d'aventura romàntica[204]. Així, estableix la interacció entre música i literatura, Berloz tria ambdues per exterioritzar el seu talent creador. Victoria Llort Llopart escriu[205]:

...Berlioz ve en las sinfonías de Beethoven "un pensamiento poético que se manifiesta por doquier. Es la música entregada a ella misma, sin la ayuda de la palabra para precisar la expresión" (...) *En definitiva, el arte se convierte en sinónimo de Absoluto, el único camino posible hacia él es adentrarse en la actividad creadora, sea musical o literaria. Y estas son precisamente las vías que Berlioz escoge.*

(...)

La obra literaria del compositor muestra un impresionante despliegue de su gran cultura. (...) *Es un medio más de su creación artística.*

La imaginació de Berlioz constantment fusiona l'esfera literària i la musical i associa de manera natural la música amb imatges. En el cas de la *Simfonia fantàstica* – obra amb nombroses influències literàries – va concedir que, si fos necessari executar la simfonia lliurement en concert, no caldria informar el públic del seu programa perquè "per ella mateixa i independentment de qualsevol objectiu dramàtic, interessaria pel seu sentit musical". S'evidencia que la *Simfonia fantàstica* és tan descriptiva com la música d'una òpera i és un drama musical sense paraules. Donald J. Grout i Claude V. Palisca transcriuen les mateixes paraules de Berlioz, en referir-se a la *Simfonia fantàstica*[206]:

... debe considerarse el programa de la misma manera que las palabras habladas de una ópera, las que sirven para presentar los números musicales mediante la descripción de la situación que evoca la atmósfera particular y el carácter expresivo de cada uno de ellos.

[204] BERLIOZ, Hector, *Beriloz escritor*, Barcelona, Tizona Música: 1, Tizona, 2005. (Selecció de textos, traducció i pròleg de Victoria Llort Llopart), vegeu pàg. 14 (Pròleg).
[205] BERLIOZ, Hector (2005), op., cit., pàg. 16 i 20 (Pròleg).
[206] GROUT, Donald J. i PALISCA, Claude V. (1995), op., cit., pàg. 712-713.

Segons Donald J. Grout i Claude V. Palisca, la novetat formal principal de la *Simfonia fantàstica* és el retorn del tema inicial del primer *allegro* a tots els altres moviments; que descriuen així[207]:

*El primer movimiento (*Ensueño y pasiones*) consiste en una lenta introducción seguida de un allegro con forma sonata modificada; el segundo es un vals y corresponde al scherzo clásico; el tercero es un pastoral, adagio de amplia forma bipartita; el cuarto movimiento (*Marcha al cadalso*) se halla inserto entre otros dos, como sucede en la Sexta sinfonía de Beethoven, y en el finale, introducción y allegro, se utiliza la transformación de la* idée fixe *y de otros dos temas – uno de los cuales es la melodía del* Dies irae *– primeramente de modo individual, y luego combinados (como ocurre en el finale de la Novena sinfonía de Beethoven).*

D'acord amb Grout i Palisca, l'autèntica novetat de la *Simfonia fantàstica*[208] romandria en la substància musical constituïda pels detalls de melodies, harmonies, ritmes, estructures de frases i també per l'extraordinària capacitat de Berlioz per expressar el contingut emocional essencial del drama amb la creació d'atmosferes musicals variables, precises i comunicatives, aconseguint una unitat total similar a la *Tercera* i *Cinquena* simfonies de Beethoven. Tanmateix, aquests autors accentuen la imaginació auditiva i l'enginy en el domini de les sonoritats orquestrals com l'originalitat de Berlioz en l'orquestració. El resultat seria poètic i evocatiu[209].

Així, Grout i Palisca coincidirien amb Salazar en opinar que Berlioz, amb la *Simfonia Fantàstica* i amb la seva manera d'orquestrar, va significar un pas endavant cap a l'enriquiment de la música romàntica, amb nous recursos d'harmonia, timbre, expressió i forma, i el desenvolupament de les formes simfòniques de compositors posteriors com Strauss i Debussy.

[207] GROUT, Donald J. i PALISCA, Claude V. (1995), op., cit., pàg. 714.
[208] L'escena al camp s'inicia amb un duet d'instruments de vent que són un clar homenatge a la *Simfonia Pastoral* de Beethoven, la qual Berlioz admirava; altres detalls relacionats amb l'obra de Beethoven els trobem en les cançons d'ocells, el recitatiu inesperat de fagots i contrabaixos, com a la *Novena Simfonia* de Beethoven i que en aquest cas correspondrien a la *idée fixe* de flautes i oboès. Vegeu: GROUT, Donald J. i PALISCA, Claude V. (1995), op., cit., pàg. 714.
[209] GROUT, Donald J. i PALISCA, Claude V. (1995), op., cit., pàg. 714-715.

Victoria Llort Llopart comenta el que Debussy va escriure sobre Berlioz[210]:

Debussy escribirá en su Sr. Cortez*: "Berlioz es una excepción, un monstruo. No es en absoluto músico; produce la ilusión de la música con procedimientos prestados de la literatura y de la pintura". Así pues, pintura, poesía y música desean reflejarse las unas en las otras, y la música programática es una de las contribuciones de Berlioz a este juego de espejos en el que se adentran las artes.*

Es tracta d'una reflexió interessant de les pròpies paraules de Berlioz del seu concepte de música i art com a unió entre el "saber" i la "inspiració". En aquest cas, pressuposem l'establiment d'equilibri entre ambdós elements[211]:

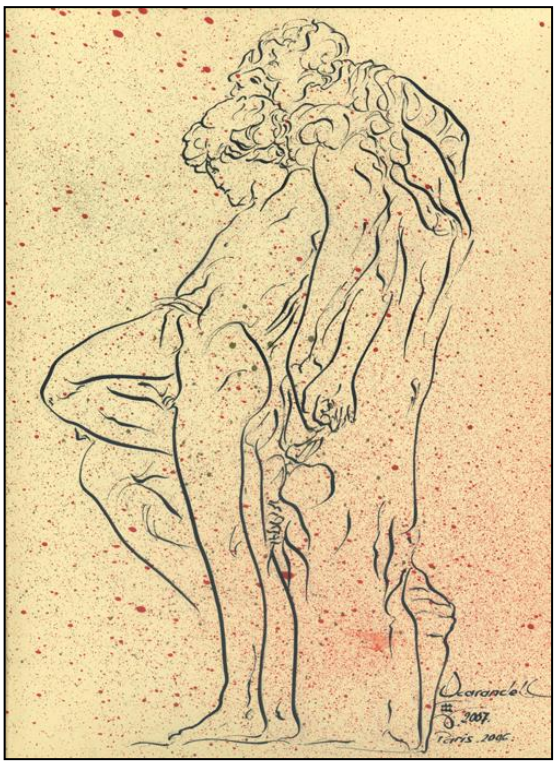
La música es a la vez un sentimiento y una ciencia; exige de quien la cultiva, ejecutante o compositor, una inspiración natural y conocimientos que no se adquieren sino con largos estudios y profundas meditaciones. La reunión del saber y de la inspiración constituye el arte. Fuera de estas condiciones, el músico no será pues más que un artista incompleto, si es que merece el nombre de artista.

I referent a l'origen etimològic de *"música (musa)"* que per als antics expressava *"allò que presidien les Muses"* ens aconsella com hem d'interpretar l'art del segle XIX – nosaltres seriem els "lectors passats mil anys" –, sobre la qual cosa diu[212]:

..."Del estado del arte en Europa en el siglo XIX" deberá interpretarlo así: "Sobre el estado de la poesía, de la elocuencia, de la música, de la pintura, del grabado, de la escultura, de la arquitectura, de la acción dramática, de la pantomima y de la danza en Europa en el siglo XIX". Se ve que con la excepción de las ciencias exactas, a las que no se aplica, nuestra palabra arte corresponde muy bien a la palabra música de los antiguos".

[210] BERLIOZ, Hector (2005), op., cit., pàg. 13-14 (Pròleg).
[211] Ibid., pàg. 175.
[212] Ibid., pàg. 176-177.

Referenta a la ***"Marxa al suplici" (quart moviment)*** de la ***Simfonia Fantàstica*, *op. 14***, escollim de Carandell l'obra *Héctor Berlioz. "Marxa al suplici" – Allegretto no troppo. Fragment*. Veiem un jove que porta un vell al coll, l'ajuda. Es pot interpretar com la personificació del pas del temps, les dinàmiques i esforçades figures són representació de la joventut i la vellesa; per tant, la vellesa contraposada a la joventut. I, en definitiva, el pas per la vida cap al traspàs de la mort, símbol de la "marxa al suplici".



Carandell
Héctor Berlioz. "Marxa al suplici" –Allegretto no troppo. Fragment –. 2007
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica mixta i tinta xinesa sobre paper
33 x 25 cm.

5.3.3.2. Tristia, *op. 18* (1852)

❖ *"La mort d'Ofèlia"*

Carandell realitza una "escriptura directa" a partir del cinquè moviment de la *Simfonia Fantàstica – "Sommi d'una nit de sabbat"* – i del fragment de *Tristia – "Marxa fúnebre per a la darrera escena de Hamlet"*. Però el més interessant és la síntesi iconogràfica que fa Carandell de la música de Berlioz. Per a Carandell la rellevància d'aquesta música la concentra i la imagina des de *Tristia* – títol general, pres

d'Ovidi, del tríptic compost per Berlioz sota el símbol de Shakespeare[213], amb les parts: ***"****La mort d'Ofèlia"*, "*Meditació religiosa"*, *"Marxa fúnebre per a la darrera escena de Hamlet"* perquè, en el contingut plenament romàntic, dramàtic i tràgic d'aquest passatge de Shakespeare – *"La mort d'Ofèlia"* – transportat al diàleg musical per Berlioz és on roman la quimera romàntica i l' amor frustrat, incomprès, de Berlioz.

Concretament, seleccionem dues obres de Carandell, una sobre ***"La mort d'Ofèlia"*** **– fragment coral.**

El *Hamlet* de Shakespeare és una obra plena d'efecte teatral i dramatisme, de difícil interpretació pels actors a causa dels contraris que suscita i perquè està carregada de dobles suggeriments i propostes filosòfiques obertes[214]. El personatge d'Ofèlia n'és un exemple, no queda clar si és culpable d'una relació amorosa amagada o és la innocència personificada; la qual cosa, és un atractiu misteriós per al romàntic Berlioz.

Sir John Gielgut i John Miller escriuen[215]:

A parte de toda consideración, para los fines interpretativos y puesta en escena, una Ofelia culpable de una relación amorosa oculta es aún más difícil de transmitir para la actriz que una Ofelia inocente de todo lo que no sean buenas intenciones. En cualquier caso, la actriz se enfrenta a una labor complicada y nada de lo que tiene que decir o hacer en esta breve escena, ni de hecho en ninguna otra, lo aclara o explica una interpretación basada en su culpabilidad.

[213] BARRAUD, Henry, *Hector Beriloz*, París, Librairie Arthème Fayard, 1979, pàg. 226-229. A la traducció: BARRAUD, Henry, *Héctor Beriloz*, Madrid, Alianza Editorial, 1994. (Títol original: *Hector Beriloz*, Librairie Arthème Fayard, 1979) (Traducció: Araceli Cabezón), pàg. 78, 133-134.
[214] Vegeu: GIELGUD, Sir John i MILLER John, *Interpretar a Shakespeare*, Alba Editorial S. L., 2001. (Títol original: *Acting Shakespeare* (1991, 1997, 1999). (Traducció: Manu Berástegui), pàg., 194-197, 220-230. I, MAcLEISH, Kenneth i UNWIN, Stephen, *Guía de las obras dramáticas de Shakespeare*, Barcelona, Alba Editorial S. L., 2000 (Títol original: *A Pocket Guide to Shakespeare's Plays*, 1998) (Traducció: A. T. Desmonts), pàg. 181-190.
[215] GIELGUD, Sir John i MILLER John (2001), op., cit., pàg. 197.

I Kenneth MacLeish i Stephen Unwin citen[216]:

La fuerza de Ofelia, y su tragedia, radica en haberse criado en uno de los lugares más siniestros y peligrosos de Europa (la corte danesa)y haber salido intacta. Rodeada de maquinaciones y asesinatos, ha seguido siendo un rayo de resplandeciente pureza. Ofelia idolatra a su padre, a su hermano y al príncipe con el que se casará, por más que todos ellos la dejen de lado absolutamente, y poco sorprende que, cuando el mundo entero se hunde a su alrededor, ella se suicide. En la podredumbre de Dinamarca, la inocencia no es ninguna protección.

Hi ha moltes representacions pictòriques de *"La mort d'Ofèlia"*. Les millors i més conegudes són la d'Eugène Delacroix, *"Ofèlia"* (oli de 1843 i també una litografia), que mostra Ofèlia en el moment d'ofegar-se, lluitant entre la vida i la mort en mig d'un paisatge boscós natural, una mà agafada a una branca d'arbre i l'altra sobre el pit, amb actitud passional, dramàtica i tràgica. I la del pintor prerafaelita John Everett Millais que pinta *"Ofèlia morta"* (1852) amb descripció minuciosa i connexió simbolista, mig submergida en el riu, en un paratge boscós i floral, bucòlic En un espai ple de flors i nenúfars que l'envolten, ressalta la posició de les mans i la mirada enigmàtica envers el món que s'allunya.

Per altra part, Schubert, el 1826, compon el Quartet en re menor, núm. 14, i en el segon moviment utilitza la famosa *Der Tod und das Mädchen – La mort i la donzella* (de Claudius), diàleg de la mort a una nena a qui vol convèncer que és amiga i que la vol confortar en un somni – en moments de tristesa, de malaltia i en què la idea de la mort estava present en el seu pensament[217]. Així, els aspectes enigmàtics i dramàtics de la música corresponen al mateix esperit que reflecteix l'oli de Millais.

[216] MAcLEISH, Kenneth i UNWIN, Stephen (2000), op., cit., pàg. 186.
[217] A: AUTORS DIVERSOS, *Schubert*, Série Música y Músicos, Parramón Editores S. A., Barcelona, 1982, pàg. 30-31. A: MAREK, George R. (1986), op., cit., pàg. 96, 98, 240-241 i 249-250.

Carandell observa ***"La mort d'Ofèlia"*** de Berlioz des d'un punt de vista metafísic. Carandell opta per l'instant després de la mort – paral·lelament a De Chirico. Ens condueix cap a l'expressió més essencial i profunda de la soledat humana. Reflecteix la imatge de la mort com un canvi d'emplaçament, una aturada del temps per les figures estàtiques de la composició. Veiem una escena d'un paisatge urbà amb construccions arquitectòniques – edificis, símbol de reconstrucció –; al centre, el mausoleu d'Ofèlia – representat iconogràficament per l'escultura –; al voltant, deambulant però quietes les sòbries figures de línia blanca que són figures alhora en moviment i estàtiques perquè es mouen sinuosament i creen una atmosfera enigmàtica de solitud, malenconia i detenció del temps – simbologia d'Ofèlia acompanyada d'un personatge. El cromatisme intens, transparent, transcendent i simbòlic deixa implicar a qui "mira amb atenció" i li permet participar en la immersió de la quietud suprema i elevada de la solitud. Els colors groc i vermell són símbols del món material que ha deixat Ofèlia; el blau i el daurat representen tot allò espiritual que li espera. Carandell entén *"La mort d'Ofèlia"* com un estadi de somni metafísic. I nosaltres, espectadors receptors, participem del color que traspassa fronteres físiques per trobar la immortalitat.



Carandell
La mort d'Ofèlia[218]. 2006
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica mixta: acrílic i gouache sobre tauler
35 x 27 cm.

[218] Vegeu pàgina web: carandelljcarandell.com

5.3.4 Felix Mendelssohn (1809-1847)

5.3.4.1 Simfonia núm. 3, en la menor, "Escocesa" – *op. 56* – (1829)

La historiografia musical considera Felix Mendelssohn – potser injustament – el més proper al segle XVIII i a la música del passat. Certament, és el recuperador de l'obra de Johann Sebastian Bach. El 1829 reestrena la *Passió segons Sant Mateu*, revalora l'orgue com a instrument i també recupera les formes i estructures del barroc, però la seva obra és enèrgica i molt expressiva – exigeix un alt nivell d'expressivitat als intèrprets que pot fer indicacions de *con fuoco appassionato* –, i, alhora, posa la simfonia al servei de la descripció narrativa.

Hem vist que Schubert està molt pròxim a Beethoven, que el domina el sentiment nostàlgic, que el seu temperament silenciós i trist al final envaeix la seva personalitat interna, que és un home lliure i sense lligams – sense família ni llar, va de casa d'un amic a un altre, del cafè a la taverna on escriu els seus *lieder*. És la figura del típic artista romàntic.

Per contra, Mendelssohn, criat en la més alta elit de la cultura alemanya, es caracteritza per l'elegància, pel seu esperit selecte i sensible; és un nen prodigi que ha rebut una formació musical – coneixement dels compositors clàssics (Bach, Mozart, Haendel i Haydn) – i humanística acurada. És un privilegiat perquè té tracte habitual amb personatges com Goethe, Hegel, E.T.A. Hoffmann, Heinrich Heine o Carl Maria von Weber. I el seu temperament és alegre. Però malgrat l'empremta dels clàssics, la música de Mendelssohn és genuïnament romàntica[219].

Era un virtuós del piano i de l'orgue. Per la seva precisa execució al piano, alguns crítics de l'època el consideraven igual o millor que el seu contemporani Liszt.

[219] Vegeu: MARÍAS, Álvaro (notes al programa), *En torno a Schubert, Mendelsshon y Brahms. Ciclo Romántico*, Fundación Marcelino Bohín, enero 1997.

Per altra part, segons Erskine[220], l'esperit musical de Mendelssohn és primordialment el de la cançó. John Erskine parla de la "Cançó sense paraules" de Mendelssohn com aquella que no necessita paraules per expressar la profunditat de la seva emoció, equiparable a les cançons de Schubert; o com les àries dels oratoris de Mendelssohn ho són amb els de Bach o Haendel. De Mendelssohn diu[221]:

... que el lector compare las canciones de Mendelssohn con las de Schubert, o las arias de sus oratorios con aquellas otras de Bach y Haendel. La comparación demostrará claramente, cuán inseparable del texto es la música de Schubert, Bach y Haendel, y cuán fácil es, al recordar el estilo de Mendelsshon, olvidar las palabras. (...)

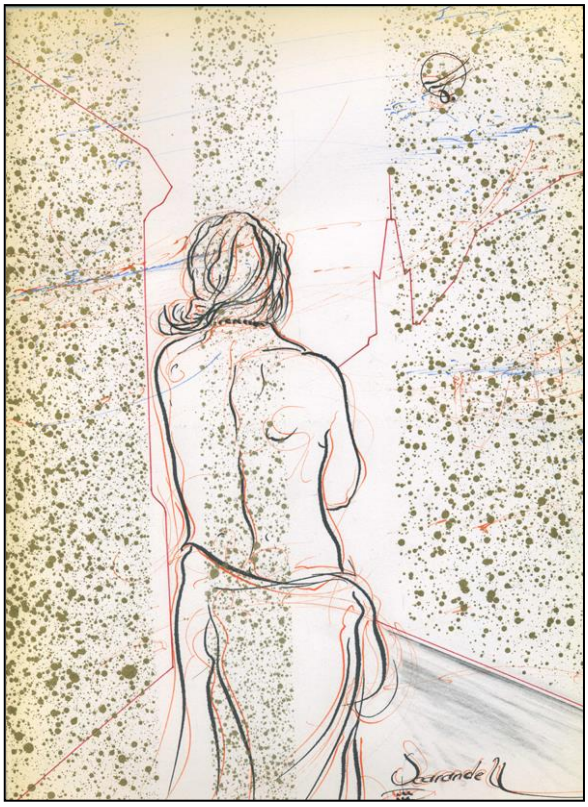
Per a Erskine, les "Cançons sense paraules" de Mendelssohn són una notable contribució a la música. Igualment, les tendències universals de la humanitat queden patents en el cors de veus de l'oratori *Elijah*, que és un oratori dramàtic sobre la vida del profeta Elijah – que està representat en tota la noblesa i humanitat del seu caràcter i que lluita amb les forces titàniques (*naturalesa, poder diabòlic, fragilitat i estupidesa humana a les multituds*) [222].

Ens ocupa concretament la ***Simfonia núm. 3*, en *la menor*,** coneguda per **"Escocesa", *op. 56***, que comença el 1829 – quan viatja a Gran Bretanya, a Londres i va de vacances a Escòcia – i acaba el 1842 – durant aquests anys va a Itàlia i treballa en la *Simfonia núm. 4, op. 90, en la major,* "Italiana". El viatge a Escòcia és fructífer perquè la seva bona impressió d'Escòcia origina la *Simfonia núm. 3*, l'obertura de *Les Hèbrides* i *Gruta del Fingal*.

[220] ERSKINE, John, *Canción sin palabras. La vida de Felix Mendelssohn*, Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1945.
[221] ERSKINE, John (1945), op., cit., pàg. 41
[222] Vegeu: ERSKINE, John (1945), op., cit., pàg. 10-11, 82, 168-169.

L'exquisida i lluminosa orquestració de la *Simfonia núm. 3,* "Escocesa" és reflex dels sentiments, de les impressions dels verds i plujosos paisatges d'Escòcia, i, també, de l'especial malenconia sentida al visitar les ruïnes de la capella de Holyrood[223].

Carandell trasllada la lluminositat de la música a un espai pictòric emplaçat en un espai de perspectiva urbana. Aquí veiem la dimensió surrealista de Carandell i de la seva *realitat inventada*. Tres són els elements o arquetips que representen en imatges el discurs musical: la figura – que és la iconografia simbòlica de la melancolia, la part amorosa i nostàlgica –, el paisatge arquitectònic de l'escena urbana – que és el símbol paral·lel al paisatge natural d'Escòcia– i el perimetral d'arquitectura – que és una església amb correspondència fictícia amb la capella que inspira la simfonia. També són tres les columnes verticals que són raigs de llum que conformen l'abstracció de l'escena, ressalten els tres elements – la figura, la casa i el carrer de l'escena urbana, i l'església – i contribueixen a deixar lliures dues columnes verticals que col·laboren en la il·luminació de l'atmosfera pictòrica. El perimetral arquitectònic queda traçat per línia vermella que simbolitza la força de la música. Bellesa, harmonia i llum caracteritzen aquesta obra de Carandell que, alhora, s'associa a la simfonia per una relació numèrica, el tres – simfonia núm. 3, tres columnes verticals i tres elements o arquetips a la iconografia pictòrica.



Carandell
Estudio para la Sinfonía nº 3 de Felix Mendelssohn, op. 56. 2012
"Col·lecció Història de la Música"
Tintes sobre paper
23 x 32,5 cm.

[223] Vegeu:Transcripció de la carta que Mendelssohn escriu a la seva família el 30 de juliol del 1829 on explica les seves impressions i la idea per a la simfonia, a: JACOBS, Rémi, *Mendelsshohn*, Solfèges, Éditions du Seuil, París, 1977, pàg. 132.

5.3.5 Franz Liszt (1811-1886)

5.3.5.1 Concert per a piano núm. 1 – en mi bemoll major – **(1853)**

Franz Liszt, virtuós i compositor, investiga les possibilitats sonores i tímbriques del piano, experimenta amb diverses possibilitats tècniques i estudia arrenjaments de partitures d'altres autors, la qual cosa, per a ell, forma part dels diferents aspectes dins del procés de la mateixa aportació creativa.

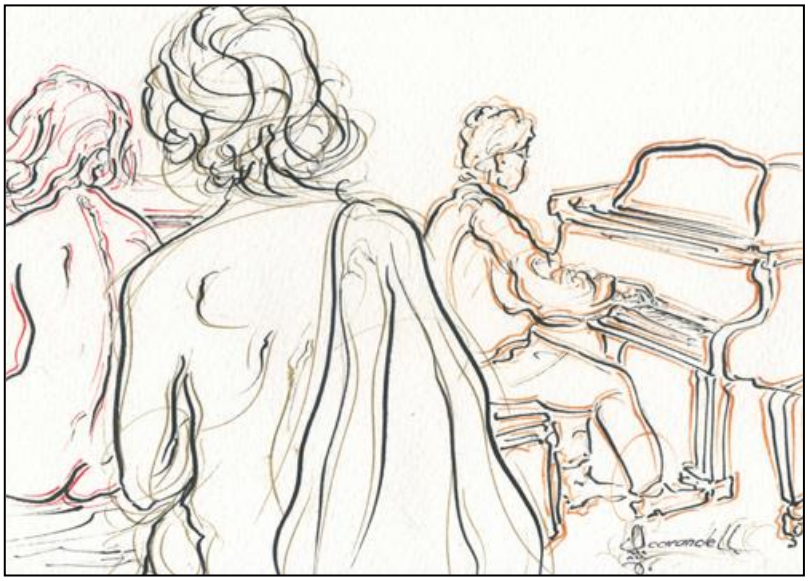
Per altra part, hereta de Beethoven el concepte de "poeta musical" i l'aplica la seu programa artístic, així com la defensa de l'ideal de llibertat artística i d'elevació de la música a la categoria d'*ars liberalis*. Wilfgang Dömling cita aquesta particularitat amb les paraules següents[224]:

A través de Beethoven, el "primer poeta musical"en el sentido enfático del término, la música salió de su letargo artesanal; las pretensiones artísticas de Beethoven, su ethos*, restituyeron la música – así le pareció a Liszt – su antigua dignidad, la categoría de* ars liberalis*. La incansable defensa de Liszt de la formación artística y, especialmente literaria del músico, y su gran actividad en la vida musical en general apelan, si bien no siempre explícitamente, a Bethoven como màxima autoridad. Beethoven, que preconizó una libertat artística sin compromisos, se erigió en figura señera que sirvió de guía para el ideal artístico de las siguientes generaciones , no sólo de Liszt,pero defendido por él tan constante y decididamente como por ningún otro compositor.*

Ens quedem amb aquest pensament que ens interessa per la lectura iconogràfica de les imatges dibuixades per Carandell sobre el ***Concert per a piano núm. 1*** *– en mi bemoll major –* de Franz Liszt.

[224] DÖMLING, Wolfgang, *Franz Liszt y su tiempo*, Madrid, Alianza Música, Alianza Editorial, 1993. (Títol original: Franz Liszt und Seine Zeit, Laaber-Verlag, Laaber, 1985) (Traducció: Carlos Peña Bohigas), pàg. 36.

La interpretació que fem de les dues representacions seleccionades, d'idèntic títol, *Concert per a piano núm. 1 de Franz Liszt* de Carandell és una continuació de la constant idea sobre la prioritat de la música per sobre de qualsevol distracció, que hem vist en la sèrie "Triomf de la Música sobre la Matèria". En aquest cas, la tècnica empleada en ambdós estudis és la tinta xinesa dibuixada sobre paper.



Carandell
Concert per a piano núm. 1 de Franz Liszt
"Col·lecció Història de la Música"
Tinta xinesa sobre paper Arches. 15 x 21 cm.

El pianista en les ambdues ocasions resta concentrat en la seva tasca musical sense prestar atenció a les figures femenines suggeridores que en un cas l'observen; i, en l'altre, es tracta de la mateixa figura nua que es desdobla en tres que l'envolten. La iconografia peculiar de la metafísica de Carandell és usada per ressaltar la supremacia de la música, que simbolitza el músic o l'instrument musical – en aquest cas és el pianista i el piano –, pel damunt de les temptacions mundanes.



Carandell
Concert per a piano núm. 1 de Franz Liszt
"Col·lecció Història de la Música"
Tinta xinesa sobre paper Canson. 15 x 21 cm.

Per tant, la sonoritat o la seva icona segueix la mirada metafísica que la situa en el pla subtil de la seva pròpia naturalesa i, per contra, les vanitats i passions terrenes resten en un altre dimensió, volten en l'espai terrenal sense èxit quan es tracta de competir amb la música i en conseqüència amb la sensibilitat de l'art.

5.3.6 Robert Schuman (1810-1856)

5.3.6.1. *Simfonia núm.1,* "Primavera"*, op. 38* (1841)

Robert Schumann, neix curiosament, el mateix any que Frédéric Chopin – la qual cosa el situa en ple romanticisme musical – i es pot considerar, pel que fa a la música romàntica, màxim exponent del piano.

La seva personalitat artística amb transfons literari – que prové del fet que el seu pare era editor – s'influencia en els anys de joventut per la seva admiració vers el poeta Friedrich Richter – Jean Paul – que inspira Schumann la seva primera gran obra per a piano *Papillons*, *op. 2*[225]. Jean Paul és contemporani de Goethe i Schiller. Encara que menys brillant que ells, presenta tots els temes romàntics, inclòs els més contradictoris intrínsicament enllaçats, per la qual cosa es considera el precursor dels aspectes més singulars i extrems del romanticisme. Jean Paul, com Hoffmann i sobretot Tiek, pensen en una fusió de les arts on la música constituiria l'estat més perfecte. Aquesta idea implica un recurs contra el racionalisme i l'univers musical, per la seva pròpia naturalesa, s'obriria per camins il·limitats[226]. Schumann estudia Beethoven i Schubert i profunditza en Bach – *aquell geni que purifica i dóna forces* – que, segons Boucourechliev[227], serà el seu mestre durant tota la vida.

Willi Reich[228] en el seu assaig biogràfic extret dels escrits de Schumann i del diari íntim de Clara Schumann recopila la vocació i el món espiritual de Schumann per documentar l'aspecte més important pee al seu desenvolupament humà. Cita, per exemple, els començaments literaris de Schumann guiats per Jean Paul i que evolucionen cap a la tendència musical de formació romàntica per excel·lència. De les declaracions que expliquen les fites artístiques de Schumann realitzades a la *Neue Zeitschrift für Music – Nova Revista Musical* – que ell mateix va fundar, transcriu pensaments de Schumann sobre les seves pròpies obres i seleccionem el que diu referent a la *Primera Simfonia*[229]:

Hace pocos días terminé un trabajo (por lo menos en sus lineamientos generales) que me ha procurado mucho goce pero me ha agotado totalmente. Piense usted, toda una sinfonía – y para colmo una Sinfonía de Primavera *–: yo mismo apenas puedo creer que está terminada. Pero falta todavía realizar la partitura...*

[225] A: AUTORS DIVERSOS, *Schumann*, Série Música y Músicos, Parramón Editores S. A., Barcelona, 1982, pàg. 35 i 37.
[226] Vegeu: BOUCOURECHLIEV, André, *Schumann*, Antoni Bosch Editor, Barcelona, 1981, pàg. 13-18.
[227] A: BOUCOURECHLIEV, André (1981) op., cit., pàg. 40.
[228] REICH, Willi, *Roberto Schumann. Su arte y su vida*, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1957.
[229] REICH, Willi (1957), op., cit., pàg. 83.

En un altre paràgraf, Reich transcriu les següents paraules de Schumann[230]:

... Quise que el comienzo de las trompetas sonara como si partiera de las alturas, a manera de diana. En lo que sirve en la introducción desearía seguir como por todas partes empieza a reverdecer la naturaleza hasta que una mariposa levantara el vuelo; en el Allegro me parecía evocar como poco a poco se une todo lo que pertenece a la primavera. Pero estas son fantasías que se me ocurren después *de terminada la tarea. Sólo del último movimiento me agradaría decrle que quiero pensarla como una* despedida *de primavera, y por eso no querría que la tome usted frívolamente.*

El següent paràgraf a mode d'explicació també és interessant[231]:

... Escribí esta sinfonía a finales de invierno de 1841, y, si me es dado decirlo, lo hice con el empuje primaveral que transporta al hombre aun en la edad más avanzada y que, cada año, lo asalta nuevamente. No quería describir ni pintar; pero sí reconozco que la época en que nació la sinfonía ha influido en mí y ha hecho que ella sea tal como es.

Cal recordar que Schumann compon la *Simfonia núm. 1, op. 38* "Primavera" en un moment febril de la seva vida, és una època en què és cèlebre i se sent feliç[232].

André Boucourechliev considera Schumann el *més romàntic dels músics romàntics*, que conscient de la seva multiplicitat d'*ombres* revela una *alquímia* de contradiccions de l'esser humà[233]. Boucourechliev es pregunta qui és Schumann, és interessant la seva reflexió per entendre la personalitat de Schumann perquè explica la lluita interior del compositor, la recerca introspectiva en ell mateix travessant moments de llum i de foscor i es refereix a *Papillons* com la primera resposta creativa de la

[230] Ibid., pàg. 83-84.
[231] Ibid., pàg. 84.
[232] SCHUMANN, *Schumann por él mismo*, col. Mozart, Edicions AVE, Barcelona, 1955.
[233] Vegeu: BOUCOURECHLIEV, André (1981), op., cit., pàg.5.

multiplicitat que Schumann és capaç – que Eugenio Trias anomena *metamorfosi*. Boucourechliev dóna la resposta següent[234]:

¿Quien es Schumann, entonces? El mismo nos facilita la respuesta, él, que tuvo tan aguda consciencia de su multiplicidad, que se personificó en Eusebio, en Florestán, en Maese Raro, su conciliador; Schumann es todos ellos. Más aún que sus escritos, su obra real, su música, nos ayuda a comprenderlo: en ella, el desgarramiento entre la parte clara y la parte oscura de su ser aparece con la evidencia esplendorosa de la obra de arte: innata y asumida muy temprano, la multiplicidad de Schumann se manifiesta desde sus primeras composiciones, desde los Papillons*, op. 2. Juego de máscaras, – en el cual, sin embargo, está presente la angustia a cada instante – los* Papillons *son también un juego de espejos donde el hombre se busca desesperadamente a través de sus innumerables imágenes...*

En opinió d'Eugenio Trias, el gran tema de Robert Schumann, que abraça tota la seva creació artística i alhora unifica la seva obra, és la *metamorfosi* entesa com a renaixement i transfiguració del subjecte – esperança de retornar a la vida, a la salut – després de la caiguda a *l'infern* – mort, malaltia, crisi mental profunda. Trias diu[235]:

El gran tema de Robert Schumann, su idea filosófica y musical, la que sintetiza y compendia toda su obra de creación es, probablemente, esa idea de metamorfosis que permite la transfiguración del sujeto, o su transmutación tras su caída al infierno. En su caso tras el horror de la expatriación mental, verdadera guarida de Ahriman, princesa de las tinieblas. (...)

Esa extraordinaria idea musical de trans-figuración o metamorfosis, que afecta el núcleo de ligadura melódica y rítmica de la frase musical (la que interviene como tema conductor, o como sujeto preeminente de la composición), es un haber de Robert Schumann...

I, segons Trias, aquesta *metamorfosi*, alhora, guia la seves composicions i servirà Schumann per recercar la redempció:

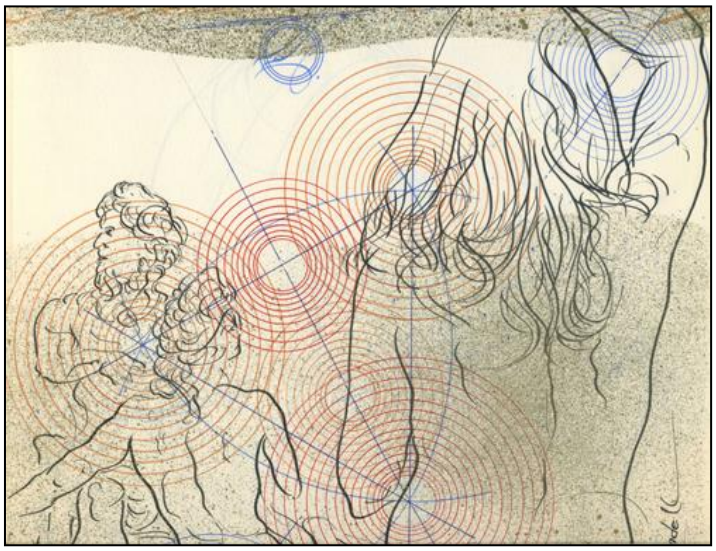
[234] A: BOUCOURECHLIEV, André (1981), op., cit., pàg. 5-6.
[235] TRÍAS, Eugenio (2007), op., cit., pàg. 297-298.

En Schumann esa metamorfosis es a la vez idea musical que determina su forma de componer, sobre todo a partir de 1845, y también idea filosófica que orienta su porfiada quête *en búsqueda de redención (y de transformación salvadora).*

Per tant, Schumann recerca la unitat a les seves quatre simfonies. El primer tema de la *Introducció* de la *Primera Simfonia*, *op. 38*, està inspirat en un vers de Böttiger anomenat "Im Tale blüht der Frühling auf" – "A la vall floreix la primavera" [236].

Ens fixem en la ***Simfonia núm.1,* "Primavera", *op. 38***, perquè és la peça musical que hem seleccionat per relacionar-la amb l'obra de Carandell.

A ***Simfonia núm. 1, op. 38,* "Primavera" *de Robert Schumann* – fragment – Estat núm. II** cal observar el component filosòfic que conté perquè Carandell percep la *Primavera* de Schumann des del punt de vista d'un renaixement de vida. En aquest fragment de l'Estat II, l'esclat de vida representa els inicis o començament de vida i la seva imatge de força i energia apareix en formes rodones concèntriques de color vermell; les línies rodones blaves són significació del món proveït de subtilesa que suggereix la música per aconseguir la superació de l'aflicció, de la malaltia física o anímica. D'aquesta obra destaquem l'equilibri harmònic de formes figuratives i abstractes i de color.



Carandell
Simfonia núm. 1, op. 38, "Primavera" *de Robert Schumann* – fragment – Estat núm. II. 2010
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica: Tintes sobre paper. 30 x 30 cm.

[236] A: BOUCOURECHLIEV, André (1981), op., cit., pàg. 158.

A ***Simfonia núm. 1, op. 38,* "Primavera" *de Robert Schumann.* Estat núm.III**

Carandell continua amb la mateixa idea de renovació vital. Veiem un ésser que emergeix d'una explosió de línies i corbes geomètriques L'ésser és asexuat perquè simbolitza la vida, el naixement d'una nova etapa, és símbol de la transmutació després d'una caiguda dins d'angoixes i tristeses. Cal notar la doble signatura de l'obra: baix-dreta i dalt-esquerra, característica observada també en l'anterior i en altres obres de l'artista.



Carandell
Simfonia núm. 1, op. 38, "Primavera" *de Robert Schumann*. Estat núm. III 2011
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica: Tinta xinesa sobre paper Canson. 21 x 15 cm.

Carandell a propòsit de la *Simfonia núm.1,* "Primavera" escriu[237]:

Signo de victoria y esplendor es el resurgimiento del ciclo de la vida hacia los más recognoscibles reinos, adentrándose a una sutil vibración desleidora de angustias y prejuicios, acompañados de luz y unidad.

Per tant, les paraules de Carandell ens ajuden a comprendre la seva representació iconogràfica de les obres que hem triat. Cal destacar l'aproximació a la relació amb les esferes i a Pitàgores – com també hem vist en la "Geometria Estel·lar" influenciada per la música de la *Novena Simfonia* de Beethoven –, l'interés per la geometria i el cal·ligrafisme particular de Carandell que queda integrat de manera virtuosa en el fons abstracte.

[237] CARANDELL, Joan, "Apunts i manuscrit d'*escriptura directa*".

5.3.7 Frédéric Chopin (1810-1849)

5.3.7.1 ***Concert per a piano i orquestra núm. 1, op. 11 en mi menor*** **(1830)**

5.3.7.2 ***Concert per a piano i orquestra núm. 2, op. 21 en fa menor*** **(1829-30)**

5.3.7.3 ***Nocturns*** **– 21 Nocturns per a piano**

- ***Nocturn núm. 2 en mi bemoll menor, op.9***
- ***Nocturn núm.*** **3,** ***op. 10*** **"Tristesse"**
- **altres**

Frédéric Chopin és un dels màxims representants del gust romàntic i un dels més grans pianistes de la història, però especialitzat en l'ambient íntim de saló, amant de les vetllades musicals en petits espais, on executa les seves composicions – petites formes destinades al piano: estudis, poloneses, masurques, balades, fantasies i *scherzi*. De Polonia, el 1829, va a Viena i l'any següent a París. Admira i segueix l'exemple de Paganini. Es converteix en el virtuós del piano.

Liszt i Chopin, ambdós ben diferents, però units pel mateix esperit romàntic reuneixen en vers seu i en els salons de Paris les figures més insignes de la literatura, la música i la pintura del moment. Salazar escriu[238]:

Hay en escritos de la época, en pinturas también, entre 1830 y 1840, narraciones que mencionan a los artistas de las varias artes románticas reunidos para escuchar a Liszt, el primer llegado desde Europa Central, o a Chopin, que ingresa en la sociedad parisina unos años más tarde, o para oír de los propios labios del poeta sus nuevos versos y las nuevas páginas de alguna novelista como George Sand.

En aquestes reunions de la societat romàntica s'ajunten, compartint els ideals romàntics, els personatges brillants de les arts: Heinrich Heine, Giacomo Meyerbeer, Adolph Nourrit; els poetes desterrats de Polònia, Niemcewicz i Mieckiewicz; Victor

[238] SALAZAR, Adolfo (1985), op., cit., pàg. 56.

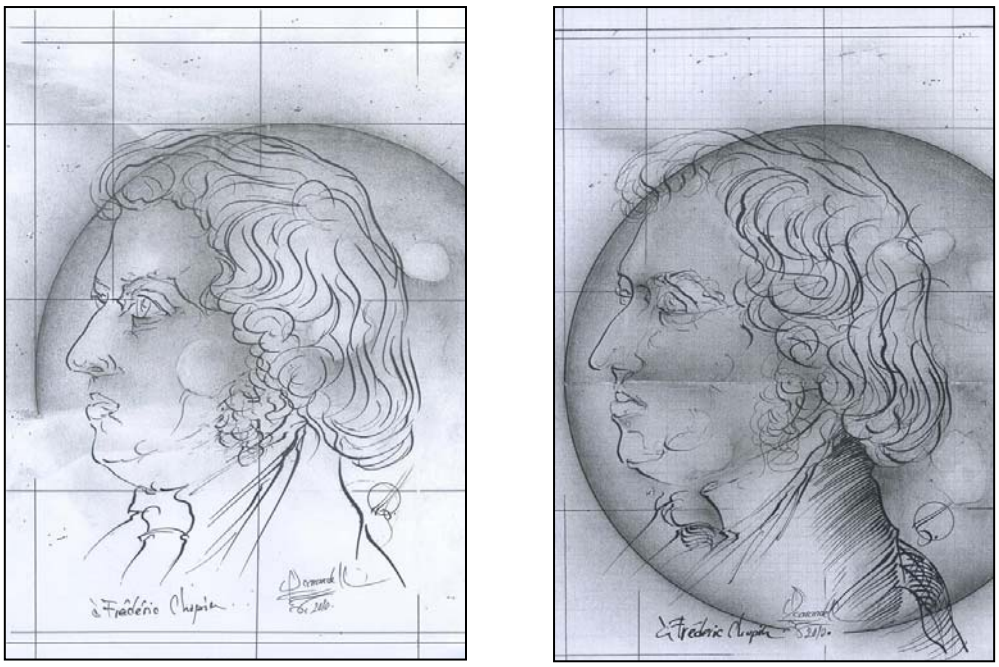
Hugo, Balzac; el vescomte de Chateaubriand i Lamartine – de la generació anterior –; la comtessa d'Agoult – futura novel·lista que adoptarà el pseudònim a l'anglesa de George Sand – acompanyada de Franz Liszt i Ferdinand Hiller. Edward Dannhauser, d'origen vienès, pinta, en diferents obres, escenes que mostren aquestes trobades artístiques – en una pintura, el saló de Liszt amb ell al piano, davant d'un bust de Beethoven, la comtessa d'Agoult, Alejandro Dumas, Victor Hugo, Paganini i Rossini; en una altra obra, Berlioz amb Czerny, Kriehuber, Ernst i Liszt tocant el piano; en una altra pintura la comtessa d'Agoult també toca el piano [239]. Escenes que amb d'altres similars hem seleccionat en la segona part del treball perquè il·lustren sinificativament les mencionades reunions socials i culturals. També són freqüents els retrats dels músics, molts idealitzats, sense profunditat psicològica, presentats davant el piano o senzillament posant de manera estàtica per a una pintura academicista, testimoni del moment. Posteriorment, l'evolució iconogràfica i els canvis en els corrents estètics demostren altres inquietuds dels pintors quan representen temes musicals.

Concretament de Chopin destacarem, com diu Adolfo Salazar, la seva capacitat de crear "atmosferes lluminoses" que permeten la música anar més enllà de la poesia. Chopin ens descobreix un món nou, una atmosfera sonora que s'obté mitjançant el joc de pedals del piano i resta en mans de l'habilitat de la interpretació aconseguir el clarobscur o la vibració adequada. La fluïdesa cromàtica d'aquesta atmosfera, segons Salazar, auguraria el prisma creatiu de la pintura "impressionista", tot i que els primers pintors impressionistes segurament no pensessin en la música de Chopin. Ressaltarem les paraules de Salazar quan diu[240]:

El contenido musical de las piezas breves de Chopin es de una sustancia que los poetas románticos podían asimilar fácilmente. Va más lejos de la poesía y se convierte en una música que, mejor que sustancia poética, aunque sea de una cualidad abstracta, es algo equivalente a la materia luminosa cuya refracción a través del prisma va a crear la nueva etapa de la pintura "impresionista", entre los años 1865 y 1875, bastante después de la muerte de Chopin.

[239] SALAZAR, Adolfo (1985), op., cit., pàg. 57.
[240] Ibid., pàg. 179.

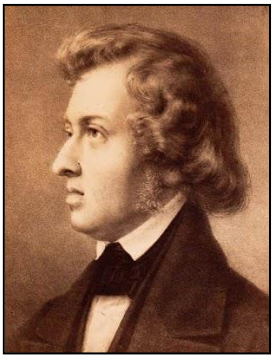
I Carandell assoleix la creació d'una "atmosfera lluminosa" pictòrica en l'obra ***Chopin en estat vibracional: "Nocturnos" de Frédéric Chopin – fragment***. Ens presenta Chopin en fusió amb el seu univers sonor. La poesia musical dibuixada, la profunditat de l'obra invita la mirada del temperament suprasensible del compositor. L'escenari és el seu univers creatiu, la font generadora de la seva idea, la inspiració. Carandell fusiona la profunda gestació sensible musical amb l'al·lusió simbòlica de l'enorme lluna, els petits estels i les singulars línies geomètriques. Chopin, segons paraules d' Alfred Cortot[241], "tocava de manera quasi immaterial" i Carandell el dibuixa en una escena d'inspiració també "quasi immaterial" – i relaciona Chopin amb la simbologia de la lluna. Fa una interpretació psicològica de contemplativa serenitat exempta del profund sofriment físic que patia Chopin. Aquí Chopin queda alliberat d'angoixa i dolor, tot és inspiració i vibració musicals. El rostre del virtuós pianista és materialitzat de manera intangible. Carandell escriu, a mode de dedicatòria, en la part inferior: "à Frédéric Chopin".



Carandell
Chopin en estat vibracional: "Nocturnos" de Frédéric Chopin – fragments.
2010. "Col·lecció Història de la Música"
Acrílic i tinta xinesa sobre paper. 35 x 25 cm.

[241] CORTOT, Alfred (1986), op., cit., pàg. 22. Diu: "'Dedos de terciopelo' le gustaba decir a George Sand; sin sospechar que esa forma de tocar casi inmaterial procedía de una asombrosa conjunción entre agilidad infinita de las articulaciones, susceptible de todas las delicadezas, y la firmeza de una osamenta que era – y repito las palabras de su amigo Georges Mathia – 'la de un soldado'."

Carandell s'ha basat en aquesta imatge[242] per dibuixar la seva síntesi del rostre de Chopin i per subratllar les característiques psicològiques esmentades.



Per Carandell és important el perfil de Chopin perquè és el perfil del compositor el factor desencadenant de la representació dels *Nocturns*. Per tant, podem dir que la font d'inspiració de Carandell es basa en el que li suggereix el perfil de Chopin i en l'escolta de la música. I, així, veiem que Carandell insisteix en el perfil de Chopin quan vol plasmar l'estat vibracional de la música del compositor, en l'obra *Chopin en estat vibracional: "Nocturnos" de Frédéric Chopin – fragments* (2010).

A *Chopin en estat vibracional: "Nocturnos" de Frédéric Chopin – fragments* (2010) s'evidencia en Chopin un caràcter "aural" i com diu Salazar *El sonido se resolvía en música en Chopin*. És a dir, la veritable inspiració de Chopin provenia de la sonoritat més profunda del piano mateix, no s'originava en idees poètiques, ni plàstiques sinó que dimanaven del propi so intangible, Salazar ho qualifica de "ultra-humano"[243]. D'aquesta manera, els sons podien fer-se visibles i convergir amb els colors. Seguint a Salazar, sabem que Chopin quasi no comprenia l'art de Delacroix però deixava que el visités al seu estudi mentre ell tocava el piano i Eugène Delacroix, un dels més grans pintors del Romanticisme, s'endormiscava i, potser, en aquells moments intuïa la profunda unitat entre els sons i els colors[244]. I Salazar cita textualment les paraules de Liszt que són prou il·lustratives de la unitat de so i color quan descriuen poèticament l'actitud de Delacroix a qui les vibracions del piano li feien visualitzar i imaginar pintures amb els més sublims colors i formes[245]:

[242] A: http://classicmusica.blogspot.com.es/2010/01/chopin-poeta-del-piano-2.html.
(Consulta: 21/6/2013).
[243] SALAZAR, Adolfo (1985), op., cit., pàg. 180.
[244] SALAZAR, Adolfo (1985), op., cit., pàg. 179.
[245] Vegeu: LISZT, Franz, Chopin, Madrid, Espasa-Calpe S. A., col·lecció Austral núm, 576, 1979 (cinquena edició) (1a. Edició 1946), pàg. 79. A: SALAZAR, Adolfo (1985), op., cit., pàg. 179. Salazar acompanya les paraules de Liszt amb la nota núm. 33, pàg. 194.

Las palabras de Liszt, al descubrir con exactitud perfecta la calidad de esta música, presagian ya la de una pintura que Delacroix quizá entreveía en aquellos momentos en los que, como querían Tieck y Baudelaire, los sonidos y los colores se responden en una vasta y profunda unidad. "El Rubens del Romanticismo – escribe Liszt – se quedaba asombrado y absorto ante las apariciones que llenaban el aire y de las que parecía que se oyesen los pasos. ¿Se preguntaba, acaso, qué paleta, qué pinceles, qué lienzos había tenido que tomar para darles la vida de su arte? ¿Se preguntaba si sería una tela hilada por Aracné; un pincel hecho con las pestañas de un hada; un paleta cubierta con los colores del arco iris, lo que habría tenido que descubrir?...

Hem esmentat a l'**Apèndix I** la notorietat del retrat que Delacroix fa el 1838 a Chopin captant la seva psicologia i personalitat.

Dels contemporanis de Chopin qui el va comprendre millor va ser Delacroix i entre ambdós queda palesa una amistat compartida. De les converses sobre estètica entre Chopin i Delacroix, Cortot pensa que Chopin s'enriquia amb el temperament selecte del pintor[246]:

La confianza afectuosa de las relaciones entre los dos grandes artistas tenía que ser muy grande para que Chopin, de ordinario tan poco locuaz, se dejase llevar por aquella disertación sobre principios de la lógica musical, cuya parte esencial anota Delacroix, entusiasmado, en su diario al regreso de un largo paseo.

No cabe duda que ese contacto íntimo del más instintivo de los músicos con el más analista de los pintores no se haya manifestado en provecho intelectual del primero.

Chopin és el més emblemàtic romàntic completament desenganyat per l'amor insatisfet, amb successió d'amors malenconiosos que marcaran tota la vida sentimental – els dos primers, somnis incompresos i l'últim després d'anys de convivència acaba

[246] CORTOT, Alfred (1986), op., cit., pàg. 69.

amb la cruel decepció a causa d'un malentès[247]. De temperament malaltís, d'excessiva vulnerabilitat, de fragilitat fisiològica, la qual cosa origina el caràcter de contradicció en el comportament alhora que desencadena l'excel·lent manifestació d'obra pianística.

Sens dubte, la penetrant significació emocional fruit de l'amargura de conflictes interiors que oprimeixen Chopin presideix totes les seves composicions musicals. Carandell pinta l'obra ***Al·legoria al Concert per a piano de Frédéric Chopin***, amb atmosfera de gran sensibilitat poètica i molta suavitat. Carandell, a l'*Al·legoria al Concert per a piano de Frédéric Chopin*, resumeix en escena metafòrica el geni de Chopin, simbolitzat pel seu rostre integrat en un fons abstracte, que rep el "contacte" d'inspiració per part d'una musa. És un quadre bucòlic en què la presència d'una joiosa tristesa, paradoxa de mirada afligida i somriure en els llavis que és característica pròpia de la contrarietat temperamental del músic, serà la clau del numen.

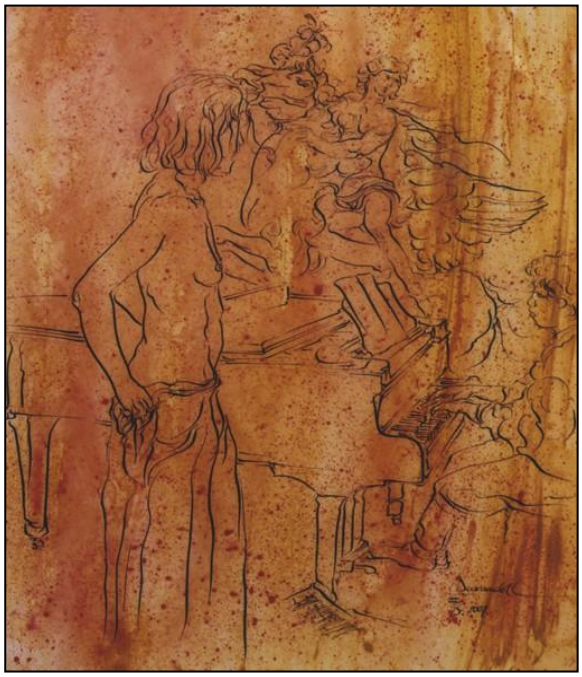


Carandell
Al·legoria al Concert per a piano de Frédéric Chopin. 2010
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica mixta i tinta xinesa sobre paper. 21 x 15 cm.

Carandell representa tant els Concerts per a piano i orquestra com els Nocturns de Chopin en clau metafísica. A ***Concert per a piano núm. 1*** distingim l'existència de la dualitat entre la il·lusió física – figura de l'esquerra – i la visió imaginativa d'inspiració de la resta, part més extensa de la composició pictòrica. A la dreta, el pianista toca, interpreta commogut; i, a la part superior, la inspiració alada sobre un cavall galopant, en moviment, símbol de la musa musical. La tècnica mixta utilitzada en

[247] Vegeu: CORTOT, Alfred (1986), op., cit., pàg. 162-174. CORTOT refereix en aquestes pàgines la vida sentimental trista i agitada de Chopin.

aquesta obra és guaix pel fons abstracte que veiem en tons càlids d'ocre i vermell i les formes figuratives estan dibuixades en tinta xinesa negre.



Carandell
Concert per a piano núm. 1 de Chopin. 2007
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica mixta i tinta xinesa sobre paper. 65 x 50 cm.

En el dibuix ***Concert per a piano núm. 2***, Carandell il·lustra sobre el piano un actual llum d'escriptori a l'alçada del cap del pianista que il·lumina el teclat i figuradament les idees de l'intèrpret, simbologia d'inspiració a partir d'un element de la vida quotidiana que emet llum. Intensa al·lusió metafísica i aspecte surrealista del conjunt. Figures amb volum, moviment i dinamisme atorgat pel traç precís i línia serpentejant.



Carandell
Concert per a piano núm. 2 de Chopin. 2010
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica: tinta xinesa sobre paper. 45,5 x 28 cm.

Cal observar que Carandell desenvolupa en les escenes musicals sobre els concerts de piano de Chopin la mateixa concepció iconogràfica que en la sèrie "El Triomf de la Música sobre la Matèria" – i que en altres escenes de temàtica musical –, que hem estudiat en l'apartat anterior. Així, la reciprocitat entre les obres s'estableix des d'un punt de vista en el qual la música queda representada de manera superlativa i en clau suggeridora; i, per tant, s'evidencia la seva representació amb al·lusions a la metafísica personal de Carandell.

Per altra part, segons Harold Schomberg, Chopin va treballar l'estil bàsic de les masurques i nocturns a Polònia. Els nocturns evocarien les composicions de John Field i també el *bel canto* italià, però refinats i modificats per Chopin. Schomberg escriu[248] :

Los nocturnos derivaron de las composiciones de John Field. Chopin adoptó la forma de los nocturnos de Field y los depuró hasta convertirlos en algo mucho más aristocrático, con un bajo arpegiado más interesante y melodías que se asemejan a las cantinelas de un gran aliento que puede hallarse en la ópera italiana del bel canto. Si había algo que Chopin amaba era la belleza del canto, y muchas de sus ideas melódicas se originaron en los grandes estilistas vocales de la época.

Liszt constantment parla que "l'estat d'esperit influïa en la seva malaltia", de com la tristesa, la consternació i la pena es convertien en angoixes i pors desesperades. Els sentiments que malauradament condemnen la vida privada de Chopin, es reserven en la personalitat més íntima del seu ésser sota l'aparença cortesa i refinada; de manera paradoxal, són els mateixos que permeten la seva extensió a la gran música. Liszt escriu sobre l'art de Chopin[249]:

... El arte es más poderoso que el artista; sus creaciones tienen una vida independiente de su voluntad vacilante, porque son una de las manifestaciones de la inconmovible belleza, y más duradera que ella misma; pasan de generación en

[248] SCHONBERG, Harold C. (2007), op., cit., pàg. 241.
[249] LISZT, Franz (1979), op., cit., pàg. 88.

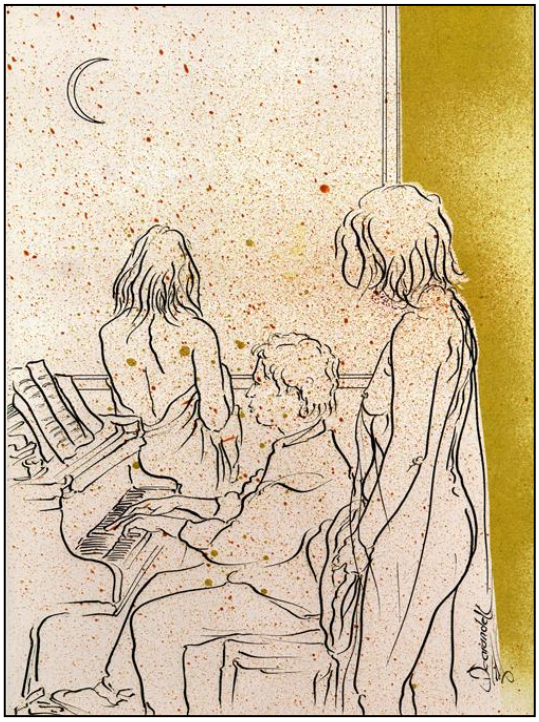
generación, intactas e inmarcesibles, encerrando una virtual facultad de redención para su autor...

Liszt refereix la seva admiració pel compositor i remarca la convicció de Chopin sobre la fidelitat amb ell mateix i amb el seu art[250]:

...Mucho tiempo antes de la proximidad de la muerte había legado ala inmortalidad su amor y su fe en el arte, y ha dejado esta vida testimoniando, una vez más – y como de costumbre, por un símbolo mudo –, la convicción que había guardado intacta durante toda su vida. Ha muerto fiel así mismo, adorando en el ate sus místicas grandezas y sus más místicas revelaciones.

De Carandell, molt interessant és l'obra ***"Nocturnos" de Frédéric Chopin – fragment***. Per la realitat metafísica amb similitud a la sèrie "Triomf de la Música sobre la Matèria". Hi ha una correspondència entre realitat tangible i realitat d'imaginativa musical. A l'obra de Carandell, l'atmosfera respira l'encant peculiar que expressaria la veu del piano, una alegre tristesa plena de tendresa, melangia nerviosa del músic. S'evidencia un romanticisme lleugerament esvaït, somiador. Hi ha una profunditat dramàtica i lírica que suggereix el dramatisme que desborda els sentiments i les emocions de Chopin, de l' amor incomprès o perdut, de la tristesa resignada al patiment causat per esdeveniments i malentesos contrariats, tot això personificat amb la imatge que mira la lluna i el cel estrellat, encara que d'esquena al músic per suggerir, alhora, l'ambigüitat de si escolta o no la música. També, queda en dubte si l'altra figura està captivada per la música o pel músic, s'insinua una doble interpretació sobre la seva atenció. En tot cas, el que queda patent és l'actitud del pianista abstret en el seu interior component, prescindint del que l'envolta, només atent a la música. És un conjunt poètic, musical, sensible i harmònic alhora amb gran força expressiva i obert a l'imaginari de l'espectador.

[250] LISZT, Franz (1979), op., cit., pàg. 101.



Carandell
"Nocturnos" de Frédéric Chopin – fragment. 2010.
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica mixta i tinta xinesa sobre paper.
35 x 25 cm.

A les obres *Concert per a piano núm. 2 de Chopin* (2010) i *"Nocturnos" de Frédéric Chopin – fragment* (2010) de Carandell s'evidencia la vinculació surrealista amb Delvaux i a tota la sèrie "Triomf de la Música sobre la Matèria" (1995) pel que fa la distribució de les figures i, per tant, advertim un punt de trobada amb la psicologia de Delvaux que disposa en l'escena pictòrica personatges vestits amb dones nues o seminues.

Hem seleccionat de Carandell aquestes obres sobre Chopin; però cal remarcar que, referent al compositor, Carandell ha realitzat quaranta-tres obres – estudis: divuit retrats de Chopin; set del *Concert per a piano núm. 1* i set del *Concert per a piano núm. 2*; nou dels *Nocturns*; un estudi de "Tristesa" *op. 3 en mi major*, i una composició anomenada *Trilogia* – inclou el retrat de tres autors: Chopin, Mahler i Strauss – per a la portada de les converses[251]: *En Conversación. J. Carandell, vol. 2*.

[251] Carandell realitza uns Quaderns que anomena *En Conversa*. El primer dels quals és *En Conversa. J. Carandell & P. Casals* – referit íntegrament a la figura de Pau Casals. El segon Quadern l'anomena *En Conversación. J. Carandell, vol. 2*; i, fa referència a Chopin, Mahler i Strauss.

5.3.8 Giuseppe Verdi (1813-1901)

- ***Attila*. Preludi (1846)**
- ***Aïda.* "Gloria all Egitto" (1871)**
- ***Ave Maria* – amb el text de Dante – (1880)**

És extremadament nombrosa la bibliografia existent sobre la vida i obra de Verdi, però aquí només volem fer un apunt sobre de les obres que ens ocupen i ens limitarem a establir correspondències amb els escrits i l'obra de Carandell.

L'òpera patriòtica de Verdi es desenvolupa amb la missió d'alleugerir el que Pierre Mitza anomena – seguint Giusti – el "dolor del poble italià" i Verdi ho fa "contribuint a la regeneració i emancipació" d'aquest poble. Per tant, el fet és que la música es converteix en el llenguatge comú d'un poble quasi analfabet a causa de les circumstàncies del moment i Verdi, sense voler-ho, resulta ser "heroic" de la revolució italiana mitjançant la seva música. Citem Mitza que diu[252]:

... El movimiento estaba en marcha y no dejaría de crecer y radicalizarse hasta el estallido de 1848. Sin quererlo, pero sin intentar tampoco defenderse de ello, Verdi se había convertido en pocos meses en el bardo de la Italia que buscaba su emancipación y su unidad. En un país parcialmente ocupado por tropas extranjeras, dividido en varios estados, habitado por una población que era analfabeta en más de un ochenta por ciento y hablaba dialectos neolatinos a veces muy diferentes unos de otros, la música, y más particularmente la que se transmitía a través de la voz y la escena, constituía un lenguaje común, por medio de la cual podían expresarse las aspiraciones políticas de diferentes clases sociales, a las que nada predisponía a actuar en conjunto. Así fue como los coros de las óperas de juventud del compositor bussetano, repetidos en todas partes, se difundieron en todas las capas de la sociedad, cantados por todos, aceptados por todos, y Verdi se convirtió, casi a su pesar, en el cantor y el héroe de la Revolución italiana.

[252] A: MILZA, Pierre, *Verdi y su tiempo*, Editorial El Ateneo, Buenos Aires, 2006. (Títol original: *Verdi et son temps*, Editions Perrin, 2001) (Traducció: Silvia Kot), pàg. 171.

Ens referim a ***Attila*. Preludi (1846)**. El tema castrense i d'intrèpides batalles proporciona a Verdi gran inspiració i un èxit de públic. *Nabucco* és un exemple i ***Attila*** n'és un altre que va originar, en la primera representació, la seva sortida a escena catorze vegades. France–Yvonne Bril descriu les impressions i l'entusiasme dels italians[253]:

... Lejos de asombrarse por el lujo desenfrenado con el que oían ,de Norte a Sur de la península, la voz estruendosa de los figles, las trompetas y los cornetines que Verdi utilizaba tan generosamente, los italianos parecían por el contrario sensibilizados por aquel clima en el que se nutrían de entusiasmo y de fuerzas suplementarias. Al acudir a la Ópera se consideraban inmersos en la batalla y se dejaban arrebatar por vértigos enloquecedores...

La interpretació que fa Carandell mitjançant la seva "escriptura directa", a partir del preludi i de la introducció d'***Attila***, és en un sentit heroic que s'encamina a vèncer el "mal". És a dir, el coratge del valent Attila farà possible, després d'un enèrgic combat entre les forces del bé i del mal, l'alliberament d'aquella fosquedat que sotmet els homes. Així, Carandell sintetitza el missatge de la música de Verdi, d'*Attila*, Preludi i Introducció "Urli rapine" amb les paraules següents[254]:

Gran apariencia se impone en el devenir del libertador de esclavitudes encadenados por el gran imperio de la luz, siempre combatiendo por su opositor; el imperio de la oscuridad. Vencedor del mal,¡ Glorioso Caballero de la luz !

Ens interessa, també, ***Aïda*. "Gloria all Egitto" (1871). *Aïda*** va ser una obra encarregada pel govern egipci en un moment hostil i amb motiu de la inauguració del Canal de Suez. Però es va convertir en una obra mestra que per a Verdi va significar una renovació de la forma dramàtica i l'assoliment d'un triomf sense precedents.

[253] BRIL, France-Yvonne, *Verdi*, Espasa Calpe, S. A., Madrid, 1977. (1a. Edició 1975) (Traducció: Felipe Ximénez de Sandoval) (Títol original: *Verdi*, Librairie Hachette, París, 1972), pàg. 37.
[254] CARANDELL, Joan, "Apunts i manuscrit d'*escriptura directa*".

En opinió de Massimo Mila, Verdi aconsegueix aprofundir amb claredat de consciència en la psicologia dels personatges que conformen *Aïda* que obté el màxim caràcter d' "alliberament i catarsi" al final de l'òpera – Mila es documenta amb l'extensa correspondència entre Verdi i Antoni Ghislanzoni. Mila assenyala la simbiosi experimentada per Verdi entre l'evolució d'un art madur i el presagi d'un nou estil. Mila escriu[255]:

En Aida acontece una gran y decisiva conquista del arte de Verdi: la coordinación e integración de las fuerzas naturales del alma, es decir, las virtudes garibaldinas, por decirlo de alguna manera, de su inspiración , con la madurez de un mundo interior ampliado y profundizado en largos años de experiencia humana y de perfección estilística alcanzada gracias a duras y fatigosas búsquedas. (...) *Aida no está todavía al nivel dramático ni cultural de Otello y Falstaff: sin embargo se acerca ya a su globalidad casi absoluta y continua de inspiración, aunque conserve el atrevimiento heroico de sus óperas anteriores.*

Per altra part, Mila esmenta les crítiques de Hanslick a propòsit de les òperes de Verdi i en concret triem un referent dels comentaris sobre *Aïda* que Hanslick aprofita per contraposar a les òperes de Wagner:

... Aida es para Hanslick la ópera revelación, la conclusión del largo proceso de perfeccionamiento desarrollado en el arte verdiano, en su gradual acercamiento a un ideal dramático que – Hanslick se preocupa mucho de acarar – no tiene nada que ver con la aborrecida reforma wagneriana...

I Mila transcriu de Hanslick les paraules següents que incloem per considerar-les rellevants en el sentit que prioritzen la "bellesa musical" de la composició de Verdi. Cal recordar que en el nostre estudi ens interessa la primacia de la música i la conseqüent representació pictòrica – o en aquest cas, "escriptura directa" – a l'obra de Carandell. Així dons, Mila transcriu[256]:

[255] MILA, Massimo, *El arte de Verdi*, Alianza Música, Aianza Editorial, Madrid, 1980, (Títol original: L'Arte di Verdi) (Traducció Carlos Guillermo Pérez de Aranda y Cristina Smeyers Tamargo) pàg. 68 i per a la nota que citem vegeu les pàg. 65-66.
[256] MILA, Massimo (1980), op., cit., pàg. 304.

"En Aida *domina en todo momento la expresiva melodía en las partes del canto y éste no sigue tanto las palabras en particular como el estado general de ánimo de la situación. La forma está tratada con libertad plena, donde el devenir dramático lo exige, pero también deja valor a la romanza, el dueto, el terceto y la canción estrófica. En la composición completa de* Aida *domina, como iglesia invisible, la ley dramática, pero su cabeza visible es siempre la belleza musical."*

L'*escriptura directa* de Carandell plasma les següents paraules amb motiu d' ***Aïda.* "Gloria all Egitto"**[257]:

Gloria a los victoriosos por su retorno; seguidores y fieles por el camino de la transformación, alzan sus trompetas y hallan honores cubiertos de esplendor. Resuenan en los confines más grandes del planeta, destruyendo los górgoros enquistados en bien de la Humanidad.

Per tant, Carandell percep la qualitat i naturalesa universal de la música, la seva bellesa i força, en un sentit benefactor de la humanitat.

L'obra pictòrica sobre ***Attila*. Preludi** i, també, sobre ***Aïda.* "Gloria all Egitto"** encara està en projecte; per això, no en presentem.

També de Verdi, Carandell es fixa en l'***Ave Maria* – amb el text de Dante – (1880),** per la qual cosa en parlem tot seguit.

France–Yvonne Bril parla de les *Quatre peces sacres* que Verdi compon després de la mort de la seva dona amb forta càrrega de gratitud i d'amor i que, alhora, s'inscriuen fora del context teatral de l'òpera, però amb intenció de garantir el cant italià[258]:

Su última manifestación creadora, ofrecida al público después de la muerte de su esposa, desarrolla temas religiosos. Quizá, sobre el plano humano – ¿qué podemos saber? – fuese una plegaria, un acto de fe, de gratitud, la prueba sublimada de un largo

[257] CARANDELL, Joan, "Apunts i manuscrit d'*escriptura directa*". Escrit el 5 de desembre de 2007.
[258] BRIL, France-Yvonne (1977), op., cit., pàg. 121.

amor cuyas realidades había cantado en La Traviata*. Sobre el plano musical, las* Cuatro piezas sacras *significaban que la voluntad del maestro permanecía firmemente unida a la salvaguardia del canto italiano: en este sentido era también un acto de fe y de amor.*

La primera d'aquestes *Quatre peces sacres* és un *Ave Maria* que el compositor escriu posteriorment a la basada en una traducció d'un text de Dante i anterior al conegut cant de Desdémona – últim acte d'*Otelo*. Ens interessa aquesta peça perquè seleccionem l'estudi que Carandell dibuixa a partir de la peça referida a la traducció del text de Dante. La segona de les *Quatre peces sacres* són els *Laudi alla Vergine Maria* – també dedicats a la Verge i d'origen en l'últim cant del *Paradís* de Dante. La tercera és el *Stabat Mater*, més dramàtica i l'última el *Te Deum*, que es considera el testament musical i espiritual de Verdi.

Carandell realitza ***Estudio para "Ave María" de Giuseppe Verdi*** amb tintes sobre paper. És un dibuix que recrea iconogràficament la dolcesa, el lirisme, la serenitat i alhora la solemnitat de la pròpia música. Veiem, en el primer pla, la Verge situada de perfil amb gest extasiat, el cap inclinat, i els ulls clucs que es deixa mirar, protegir i acompanyar pels dos àngels disposats a la part superior esquerra. La línia blava contribueix a la suavitat i serenor de la composició que en el seu conjunt simbolitza la meditació de l'home davant la mort, la divinitat o la gràcia. El dibuix amb tintes sobre paper desenvolupa el virtuós cal·ligrafisme personal de Carandell que hem esmentat en altres obres.

Cal destacar que al revers de l'obra, Carandell fa constar les paraules següents: "*Estudio para 'Ave María' de Giuseppe Verdi*. Música vocal religiosa Ave María 1880 texto italiano de Dante".



Carandell
Estudio para "Ave María" de Giuseppe Verdi. 2011
"Col·lecció Història de la Música"
Tintes sobre paper. 29,5 x 21,5 cm.

5.3.9 Richard Wagner (1813 – 1883)

5.3.9.1 Tannhäuser **(1845)**

- ***"Obertura"***
- ***"L' entrada dels Convidats"***
- ***"Cor de Peregrins"***

5.3.9.2 Els Mestres cantaires de Nüremberg – Die Meistersinger von Nüremberg **–, (iniciada el 1848, estrenada el 1868)**

És indiscutible que durant la primera meitat del segle XIX Beethoven va imperar en la música i Richard Wagner ho va fer en la segona meitat del segle. L'òpera wagneriana, el món de Wagner i els seus mites, Wagner i la seducció per la història i la mitologia alemanya entorn a un dels *minnesänger* (trobador) més coneguts sobre el mite de la dualitat de l'amor i la remissió per amor del pecador creen variacions temàtiques Amor-Mort extrapolades amb sentiments contradictoris fins al màxim de la paradoxa en la projecció de personatges de caràcter tràgic. Tot plegat, estava motivat per la seva fe en el que ell denomina "l'art del futur" – reunió de les arts que ell entén més sublims: drama-poesia-música. En definitiva, l'excessiu *ego* de Wagner sostingut des del geni va fer possible enlairar sense precedents el concepte "artista com a heroic"; aconseguir un canvi definitiu en la música[259].

Wagner és un exemple d'ambició i egolatria, la paradoxa de la seva genialitat en els dos aspectes: les idees, pensaments i teories estètiques, i la música, vehicle de les seves idees, així com la seva vida i personalitat trenquen amb el model de compositor conegut fins al moment. Fou un dramaturg amb afany de dominar totes les manifestacions estètiques, que en les escenes i en els seus personatges es representava a ell mateix i que pretenia alliberar-se del sofriment i del drama de la seva vida. La seva concepció de "l'art total" el condueix a planificar i calcular absolutament tots els passos fins a la culminació del seu objectiu i de la seva obra.

[259] Vegeu: SCHONBERG, Harold C. (2007), op., cit., pàg. 339-340. GRAS BALAGUER, Menene, *Wagner. El autor y su obra*, Barcelona, Barcanova, 1981, pàg. 9-23.

Les òperes de Wagner han estat extensament representades en imatge iconogràfica. Pintors, dibuixants, dissenyadors gràfics, escenògrafs dels més diversos estils i qualitats han fet la seva aportació plàstica o pictòrica sobre la poesia dramàtica i musical de les òperes de Wagner. Anteriorment hem esmentat algunes d'aquestes representacions. Cada artista presenta la seva visió dels personatges i escenes i ho fa segons el domini de la seva tècnica. Jordi Mota i Maria Infiesta citen alguns noms[260]: N. C. Wyenth, Charles Ricketts, Charles Robinson, Aubrey Beardsley, Albert Pinkham, J. Wagrez, Georges Rochegrosse, Odilon Redon, Henry de Groux, Gaston Bussière, Defreger, Lembach, Makart, Willy Pogàny, Fidus, Kaulbach, Stuck, Moritz von Schwind, Hermann Hendrich, Pixis, Puttner, Delacroix, Hugo Braune, Hans Toepper, Renoir, Joseph Hoffmann, Angelo Jank, Schnorr von Carosfeld, Hans Thoma...

A *Pintors wagnerians*, Jordi Mota i Maria Infiesta seleccionen imatges de tres pintors, dos il·lustradors i un escenògraf: Ferdinand Leeke (1859-1937), es considera incalculable el nombre d'obres sobre tema wagnerià d'aquest artista; entre d'altres, es coneixen cinquanta-cinc pintures per a la editorial Franz Hanfstaengl de Munic sobre totes les òperes de Wagner; també, llibres complets d'il·lustracions, carpetes de làmines i postals. Rogelio de Egusquiza (1845-1915), espanyol resident a París i amic de Wagner, la seva obra va aconseguir la medalla de plata a l'Exposició Universal de París (1900). Ignace-Henri Fantin-Latour (1836-1904), pinta abundants obres inspirades en la música de Berlioz, Schumann i especialment de Wagner. Franz Stassen (1869-1949), primer, atret per l'edat mitjana pinta descripcions ideals i mites, però, tot seguit, es dedica exclusivament a la representació de l'obra wagneriana, és considerat pintor-poeta amb remarcables dibuixos a ploma d'interessants efectes d'ombres. Arthur Rackham (1867-1939), conegut il·lustrador anglès de contes infantils que a partir de la seva assistència als Festivals de Bayreuth (1909) realitza setanta-vuit excel·lents il·lustracions dedicades a Wagner. Josep Mestres Cabanes (1898-1990), escenògraf català del Teatre del Liceu de Barcelona, especialitzat i cèlebre en les decoracions de les òperes de Wagner.

[260] Vegeu: MOTA, Jordi i INFIESTA, Maria, *Pintors wagnerians*, Barcelona, Edicions de Nou Art Thor, 1988, pàg. 10. És interessant tot el llibre per la recopilació d'imatges. Citen l'enciclopèdia sobre pintura: *Thieme Becker, Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler*, certament recomanable.

Carandell ens aportarà una mirada diferent, innovadora, personal, pictòrica i amb musicalitat de línia i color que, alhora, conformarà la naturalesa de l'expressió dramàtica, poètica i musical de Wagner.

Wagner, als quinze anys escolta la *Novena Simfonia* i *Fidelio* de Beethoven i queda extraordinàriament commogut fins al punt de decidir ser músic. Quan el 1827 mor Beethoven sent profundament la pèrdua perquè el considera l'etern mestre; vol competir amb ell, continuar la seva obra i pensa que l'única manera d'aconseguir-ho és amb el "drama universal". Menene Gras menciona que Wagner es proposa escriure una partitura per a *Leubald i Adelaida* similar a *Egmont* i sobre la fascinació de la *Novena*, transcriu[261]:

... Cuantas veces no insistirá también en la seducción ejercida por la Novena Sinfonía*, que ya entonces "había llegado a ser el punto atractivo y místico hacia el que convergirán todos mis pensamientos musicales", y le hará estudiar "a qué demoníaca inspiración se debía"...*

Harold C. Schonberg comenta la influència en Wagner de la *Novena Simfonia* de Beethoven amb les paraules[262]:

... Parece que la Novena Sinfonía *lo conmovió psíquicamente, y que liberó todo el fermento musical que había acumulado en él; y su obra fue su ideal a lo largo de toda su vida. Wagner afirmaría que sus óperas eran la continuación de la* Novena Sinfonía*.* "La última sinfonía de Beethoven – *escribió* – es la redención de la música extraída de su elemento peculiar para volcarse en el ámbito del arte universal. Es el evangelio humano del arte del futuro. Después de ella, no es posible continuar avanzando, pues solamente puede seguir la obra de arte perfecta del futuro: el drama universal cuya clave forjó Beethoven".

Durant la seva estada a Leipzig (1829), Wagner llegeix els contes fantàstics de Hoffmann i el *Faust* de Goethe; alhora, cultiva el seu gust pel teatre aprofitant que la

[261] GRAS BALAGUER, Menene (1981), op., cit., pàg. 24.
[262] SCHONBERG, Harold C. (2007), op., cit., pàg. 340-341.

ciutat gaudeix d'una vida artística activa. Assisteix a les representacions de *Juli César*, *Machbet*, *Hamlet*, algunes obres de Schiller i el *Faust* de Goethe; també s'estrena *El Vampir*, *El Templari* i *La jueva* de Marschner y *Fidelio* interpretat per la soprano Guillermina Schröder-Devrient, a qui Wagner admirava i posteriorment faria interpretar algunes de les seves obres. Aquestes circumstàncies se sumen a l'ambició de Wagner per aconseguir el drama nacional alemany que imaginava esplendorós com ho va ser al teatre espanyol del segle XVII Lope de Vega i Calderón o al teatre anglès amb Shakespeare[263].

En el poema per a l'òpera *Die Feen* (*Les Fades*) (finals de 1832) de Wagner s'inspira en el conte dramàtic *La dona serp* de Gozzi – Wagner en canvia el títol seguint les poesies d'Ossian.

Wagner, amb poca formació musical i escassa habilitat instrumental però amb intensa intuïció i sentit musical, és considerat en molts aspectes autodidacta. Estudia incansablement les partitures de les simfonies de Beethoven i aprèn molt d'elles. La composició de *Rienzi* – òpera de gran espectacle – encara no demostra tot el seu talent. *Der fliegende Holländer* (*L'holandès errant*) i *Lohengrin* comencen a tractar el tema del mite alemany i porten Wagner a escriure tractats sobre el seu pensament – *L'art i la revolució* (1849), *L'obra d'art del futur* (1850), *Judaisme i música* (1850), *Òpera i drama* (1851), *Una comunicació als meus amics* (1851), i altres assaigs –, reflexions que conclouran en la *Gesamtkunstwerk*[264], concepte de l'obra d'art unificada i basada en la mitologia. Per aconseguir el retorn al *mythos* Wagner cerca una nova forma d'expressió que permeti unir la poesia amb el so de les vocals – *Stabreim* (llenguatge amb literació procedent dels relats de joglars). A partir d'aquest llenguatge i per aconseguir de la música el "drama continu" expressat sense interrupcions per a les àries – magnitud també dramàtica i ressonant de l'orquestra – s'inventa els *leitmotiv* que seran el fil conductor del simbolisme dramàtic. Breus temes descriptius dels personatges i dels seus canvis psicològics que contínuament estan manipulats i desenvolupats de

[263] Vegeu: GRAS BALAGUER, Menene (1981), op., cit., pàg. 24.
[264] Eugenio Trias cita els poetes francesos des de Baudelaire a Mallarmé que consideraven Wagner pioner en l'avantguarda simbolista poètica i volien fer la seva rèplica de la *Gesamtkunstwerk* de Wagner i experiències en el món de la sinestèsia. A: TRÍAS, Eugenio (2007), op., cit., pàg. 316.

manera quasi simfònica, motius que alhora organitzen el conjunt de l'obra musical i determinen la seva estètica[265].

Font literària d'inspiració per a Wagner és el llibre popular del *Venusberg*, el fascina tant que l'empeny a llegir la llegenda del *Tannhäuser*. Wagner coneixia el *Phantasus* de Tieck que mai li havia suggerit res més. Però, el *Tannhäuser* i el "torneig poètic" de Wartburg eren una bona idea per a la seva obra dramàtica. Per a l'òpera de Wagner també va ser valuosa la lectura de la *Mitologia alemanya* de J. Grimm [266].

A partir de la dècada de 1850, Wagner llegeix Schopenhauer – *El món com a voluntat i representació*, que es convertirà en llibre inseparable del compositor – i les seves idees filosòfiques sobre la música influencien el pensament de Wagner. Trobem influència de Schopenhauer a l'òpera *Tristan und Isolde* i a la *Tetralogia L'Anell del Nibelung – L'Or del Rin*, *La Walkiria*, *Siegfried* i *El Capvespre dels Deus* – i, Wagner, reconeix implícitament les teories del filòsof. A la Tetralogia queda consolidada la concepció de Wagner sobre l'obra d'art total, és model de l'òpera wagneriana per constituir en dimensió cíclica el poema èpic–dramàtic pensat amb la música. És èpic en tots el sentits: orquestració, tema i duració, la simbologia abstracta i mitològica expressada en les anteriors òperes queda recapitulada circularment amb l'anell –símbol del poder de dominació. Aquí el mite és, la representació de la humanitat, el mite és l'essència del drama wagnerià i la *Tetralogia L'Anell del Nibelung* il·lustra la seva funció d'universalitat.

A mitjan segle XIX, principalment a Alemanya, esdevé inevitable la trobada entre música i filosofia, que generen influències recíproques. Schopenhauer eleva la música fins al nivell més alt de la seva metafísica. Per a ell serà manifestació directa de l'essència del món, de la voluntat, sense "objectivar-se en idees" com ho fan les altres arts. Eugenio Trias destaca aquest punt i escriu[267]:

[265] Veure: GRAS BALAGUER, Menene (1981), op., cit., pàg. 39-40. SCHONBERG, Harold C. (2007), op., cit., pàg. 344-346.
[266] Episodi també relatat a: *Els germans de Serapion* de Hoffmann. Wagner va trobar el poema original i també una crítica molt detallada de Lohengrin, a mode de continuïtat del poema del Wartburg, a *Memòries de la Societat alemanya de Königs*. Vegeu: GRAS BALAGUER, Menene (1981), op., cit., pàg. 45-48.
[267] TRÍAS, Eugenio (2007), op., cit., pàg. 314.

En la música transpira, sin mediación de conceptos (y sin objetivarse en Ideas), la esencia misma del mundo. Ésta en la música se presenta, sin recurso de representación. Ella es el mundo mismo, sólo que exento de su carga de sufrimientos y dolor, ya que en la música éste es apaciguado y sublimado, o transmutado en goce en la recepción. Schopenhauer introduce la música en el altar mayor de su concepción metafísica. Es, de hecho, la metafísica misma, sólo que sin mediaciones conceptuales ni discursivas.

Eugenio Trias continua amb la relació entre música i filosofia[268]:

El cruce entre música y filosofía culmina en la generación que cobra conciencia de sí misma con los eventos revolucionarios de 1848. al encuentro de poesía y música que había tenido lugar a través de la invención del Lied*, especialmente a partir de Franz Schubert, o mediante la coronación del edificio sinfónico con la "Oda a la Alegría" de Friedrich Schiller, como en la* Novena Sinfonía *de Ludwig van Beethoven, sigue ahora un choque más atrevido y audaz, que tiene dos testigos de excepción: Richard Wagner y Friedrich Nietzsche.*

Harold C. Schonberg exposa la idea de Schopenhauer sobre el poder de l'efecte de la música i com Wagner arriba a la mateixa conclusió[269]:

La música, escribió Schopenhauer, "es copia de la voluntad misma ... Por eso el efecto de la música es mucho más poderoso y penetrante que el de las otras artes, pues éstas hablan de sombras, y en cambio la música habla por la cosa misma" (...) El creador de música "revela la naturaleza interior del mundo" (...) Wagner asignaría a la música la jerarquía más elevada en sus óperas, llegó a la conclusión, como había hecho Schopenhauer, de que después de todo la música era más importante que la palabra.

[268] TRÍAS, Eugenio (2007), op., cit., pàg. 314.
[269] SCHONBERG, Harold C. (2007), op., cit., pàg. 351-352.

La idea de la redempció que tant preocupa Wagner, que persegueix en la culminació i desenllaç de les seves òperes, és originaria de la filosofia de Schopenhauer. Harold C. Schonberg apunta[270]:

Otro aspecto de Schopenhauer que interesó a Wagner fue su doctrina de la redención del alma a través del medio artístico, y también a través de la renunciación y la vida ascética. Wagner so se mostraba más dispuesto que el propio Schopenhauer a llevar una vida ascética, pero en teoría era una revelación grandiosa y ennoblecedora. El concepto de la renunciación y la redención, que se manifestó en las óperas de Wagner ya en Der fliegende Holländer*, se acentuó mucho en* El anillo *y en* Parsifal*.*

Tota la vida de Wagner s'envolta de tragèdia i drama. L'esperit poètic de Wagner manipula el llenguatge verbal de manera genial al mateix temps que el talent musical treballa amb els sons. Wagner coneix perfectament les possibilitats del drama per comunicar el màxim a l'espectador. Amb la simultaneïtat dels tres elements, paraula, gest i música, s'imposa a l'assistent una nova manera de comprendre i participar en l'acció, en l'espectacle dramàtic. Wagner segueix clarament les idees de Schopenhauer i vol explicar-ho tot amb sons; Nietzsche cita[271]:

Del músico Wagner cabría decir en general que ha proporcionado un lenguaje a todo aquello que en la naturaleza hasta ahora no había querido hablar: él no cree que tenga que haber nada que sea mudo. (...) Si el filósofo dice que en la naturaleza, tanto en la animada como en la inanimada, hay una única voluntad que ansía la existencia, entonces el músico añade lo siguiente: y esa voluntad, en todos sus grados y niveles, quiere una existencia que se manifieste en sonidos.

Eugenio Trias menciona l'assaig de Thomas Mann – *Grandeza y sufrimiento de Richard Wagner* – en el qual s'accentuen les correspondències entre el color "blau

[270] SCHONBERG, Harold C. (2007), op., cit., pàg. 352.
[271] NIETZSCHE, Friedrich *Escritos sobre Wagner* (Edición de Joan B. Llinares), "Richard Wagner en Bayreuth (Consideraciones intempestivas. Cuarto volumen)", Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2003, pàg. 151, 153-155, 156-157, 159. La citació és de la pàg. 159. De: Dr. Friedrich Nietzsche, *Consideraciones intempestivas. Cuarto volumen: Richard Wagner en Bayreuth,* Schloss-Chemnitz, Editorial de Ernst Scheitzner, 1876 (Primera edición).

plata" i el preludi de Lohengrin i les sensacions sensuals del mar similars a l'estat de distensió i endormiscament que li provocava la música de Wagner. Trias apunta que possiblement aquest caràcter o qualitat de la música wagneriana era el que inquietava Nietzsche i escriu[272]:

... Y sin embargo, ¡qué hermoso es nadar a través de ese océano ultrasensible y cerebral que se ofrece de manera tan voluptuosa en el drama musical wagneriano! Quizá por eso quiso Nietzsche construir diques de contención contra esa voluptuosidad tan desbordante...

(...)

A Nietzsche esa música le debía siempre tentar, como si fuese el embelesador y traicionero cántico de las sirenas de la Odisea, o el hechizo siempre cercano de esa Circe musical que todo lo trastornaba y transmutaba, paralizando su juicio crítico y provocando un estado semejante a la embriaguez y al ensueño.

Des de la dècada de 1870, destaca la relació de Wagner amb Friedrich Nietzsche – es coneixen el 1868. Nietzsche adorava Wagner fins que se'n va apartar i va considerar que *Carmen* de Bizet era l'òpera perfecta[273].

Els escrits de Friedrich Nietzsche sobre Richard Wagner – reflexió recòndita i secreta del filòsof – ens apropen a la seva relació – molt personal, dependent i en alguns moments ressentida – alhora que ens permeten estudiar la mirada profunda que el pensador va fer de la psicologia del músic. Ens interessa el seu punt de vista perquè va viure intensament una amistat molt íntima, significativa, i l'evolució artística del músic – tot i que quan es varen conèixer la vida i obra de Wagner ja era consistent. Foren dues personalitats valuoses que ressonaran posteriorment en la història de l'art i del pensament. Ambdues, malgrat la diferència de generacions, i el paradigma de la seva relació amor-odi, compartien la passió per la tragèdia grega – especialment la d'Èsquil – ; la filosofia de Schopenhauer – la seva estètica i en concret per la nova reivindicació de la competència única i central de la música; i, la cultura alemanya del segle XIX – necessitada d'un ressorgiment total. Sens dubte, Wagner constitueix un enigma

[272] TRÍAS, Eugenio (2007), op., cit., pàg. 318. I, vegeu de la mateixa op., cit., pàg. 316-319.
[273] SCHONBERG, Harold C. (2007), op., cit., pàg. 356-357.

ambivalent i fascinant. Per un costat, personalitat i creacions amb gran poder de seducció, amb propòsits de renovació cultural; per altre, individualitat tirànica i egoista.

Una altra circumstància important d'aquests anys, decisiva per al destí europeu de Wagner és la creació de Bayreuth – primer festival, 1876. Fins i tot Hanslick, en desacord amb l'estètica principal de Wagner, va elogiar l'òpera de Wagner. Va influir en compositors diversos: Richard Strauss, Brückner, Mahler, escola francesa, Dvorák, Debussy (primer l'admira i després se n'aparta sense aconseguir-ho del tot), Schönberg – influència remarcable de les harmonies assonants de *Tristan* – i, el més influenciat, Alban Berg[274].

Però, Friedrich Nietzsche comenta la insensibilitat de l'època davant l'excepcional esdeveniment de Bayreuth – episodi victoriós en la història de l'art; únic cas de teatre dedicat a un sol autor des de feia cent anys i, la seva construcció, temple per a la seva exclusiva glòria. Realça la consonància entre acció i receptivitat, factors que es necessiten per a reconèixer la grandesa d'una circumstància; així com l'atzar, el moment oportú, que intervindria per donar sentit a la correspondència dels elements. Nietzsche exposa les idees wagnerianes sobre les arts aïllades en contrast amb "l'obra d'art integral". Per a Nietzsche, Bayreuth és una empresa innovadora per a la cultura del moment que permet el descobriment d'un art nou, de "l'art mateix", i la seva comprensió ens condueix a comprendre Wagner[275].

[274] SCHONBERG, Harold C. (2007), op., cit., pàg. 360-365.

[275] NIETZSCHE, Friedrich *Escritos sobre Wagner* (Edición de Joan B. Llinares), "Richard Wagner en Bayreuth (Consideraciones intempestivas. Cuarto volumen)" (2003), op., cit., pàg. 85-86. De: Dr. Friedrich Nietzsche, *Consideraciones intempestivas. Cuarto volumen: Richard Wagner en Bayreuth,* Schloss-Chemnitz, Editorial de Ernst Scheitzner, 1876 (Primera edición). Vegeu: Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, edició crítica de G. Colli y M. Montinari, Munich-Berlín-Nueva Cork, DTV-Walter de Gruyter, 1980. Llinares cita, nota 1: "Los principales fragmentos póstumos que guardan relación con las ideas desarrolladas en este libro, de acuerdo con el comentario de la edición crítica de Colli y Montinari, se encuentran en el tomo 8 de su KSA, págs. 186-276. Se refieren a este primer capítulo, [pàg. 85-90], sobretodo, los siguientes: 11 [44]; 11 [34]; 11 [43]." I, també, op., cit., pàg. 88-90. Llinares cita, nota 3: "Nietzsche se sirve en todos estos comentarios de ideas wagnerianas muy conocidas por los lectores de los ensayos del compositor. Sobre las artes aisladas y solitarias de la modernidad, en contraste con la requerida obra de arte integral; sobre el pernicioso influjo del lujo y sobre la decisiva importancia del arte griego clásico que todavía perdura en el recuerdo, véase, por ejemplo, R. Wagner, La obra de arte del futuro, edición de J. B. Llinares y F. López, Valencia, Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2000, págs. 51-125."

Nietzsche descriu Wagner i la seva psicologia. Wagner fou una persona d'intel·lecte excel·lent i amb facultat de dramaturg que viurà una vida dramàtica. La seva infància i joventut plena d'enigmes forjaran un esperit apassionat, inquiet, amb canvis radicals del seu estat emocional – de la pau interior a l'extrem més oposat d'exaltació i violència. El món polifacètic familiar on es va criar Wagner propiciava la formació d'un diletant – al costat de la pintura, la poesia , el teatre i la música contrastava l'arrogant ambient docte que també l'envoltava –, sense oblidar el seu excepcional talent i la seva força imitativa. Tot plegat va contribuir al retard de la seva joventut i l'edat adulta.[276].

Nietzsche descriu el naixement de la "idea dominant" del dramaturg, quan va descobrir que a partir del teatre podia aconseguir l'efecte incommensurable, més gran de qualsevol art; primer, a títol personal, i, posteriorment, sobre "la gran massa": poder i lluïment – omnipotència absoluta. Explica com Wagner retroba el músic, l'artista, les dues forces contràries de la seva personalitat disminueixen les distancies i el seu si superior comprèn la part obscura i l'estima. Parla del canvi important en l'evolució de Wagner – que el convertirà en revolucionari –; serà el descobriment de l'anterior "poble poetitzant" i, a partir de les seves vivències, la comprensió del tipus de societat insensible a l'art i als artistes. El filòsof detalla la manera com es va formar aquesta societat i les meditacions de Wagner que justificarien la seva actitud revolucionària per misericòrdia amb el poble. El mite i la música complaurien la seva necessitat, obririen una opció nova, ara el dramaturg seria el solitari a la recerca d'altres com ell, a mig camí del drama, ple de sofriment i ansiós de la multitud. Les preguntes formulades amb *Tannhäuser* i *Lohengrin* que demanaven la multitud es varen quedar sense resposta perquè, segons Nietzsche, ningú va entendre la pregunta; tot el contrari, quan més es volia explicar, Wagner, més controvèrsies trobava i justament aquestes circumstàncies són les causants de la seva transformació espectacular: les seves ànsies d'omnipotència es transmuten a la creació artística, a la introspecció, al diàleg interior, poderós en les profunditats de la seva ànima per arribar a la seva pròpia comprensió i "filosofar en sons

[276] NIETZSCHE, Friedrich *Escritos sobre Wagner* (Edición de Joan B. Llinares), "Richard Wagner en Bayreuth (Consideraciones intempestivas. Cuarto volumen)" (2003), op., cit., pàg. 90-92. De: "Los principales fragmentos póstumos en torno a este capítulo [pàg. 90-95] – pertenecientes todos al tomo 8 de la KSA – son los siguientes: 11 [42]; 11 [27]; 12 [10]".

sobre l'essència del món" – *Tristán e Isolda*, autèntica *opus metaphysicum* [obra metafísica], i *Els mestres cantaires de Nüremberg*[277]:

Per altra part, cal esmentar la dissertació de Nietzsche sobre la diferència entre *ethos* – segons els grecs estats permanents de l'ésser humà –i *pathos* – llenguatge dels processos apassionats i dramàtics interns de l'ésser humà –, i sobre el trencament de Beethoven al permetre que la música parlés amb el nou llenguatge de la passió, l'herència de la simfonia de Beethoven i les seqüeles de l'extraordinària contradicció del *pathos* beethovià. A conseqüència del llenguatge del *pathos beethovià*, Wagner s'esforça en la *claredat*, la passió individualitzada expressada per la natura o la manifestació del personatge mitjançant els sons i la lluita de les seves passions en definit i vigorós enteniment simfònic on la contrarietat de la discòrdia origina harmonia, la multiplicitat de passions narrades paral·lelament a la gran passió unitària a tots ells – història particular paral·lela a la història conjunta de tots els éssers humans, reproducció del món similar al pensament del filòsof d'Efes [278].

A França, Wagner representava el súmmum de les arts pels poetes i pintors simbolistes. Fou admirat per Stéphane Mallarmé. Charles Baudelaire veia en Wagner l'equivalent en música a Delacroix en pintura. En el seu assaig sobre Richard Wagner parla de connotacions sinestèsiques de perfums, sons, colors... i cita el seu propi poema *Correspondències*[279]. Els pintors Whistler, Degas i Cezanne sentien fervent admiració pel músic i com s'ha dit anteriorment, Redon i Fantin-Latour pinten diverses teles basades en les òperes wagnerianes. I la literatura francesa contemporània encara fa al·lusions a Wagner. A principis del segle XX apareixen escoles antiwagnerianes i és destriable la figura de Stravinsky que rebutja totalment l'estructura wagneriana, mentre que es decanta pel nacionalisme rus i pel neoclassicisme[280].

Després de 1920 predomina a totes les arts un antiromanticisme que fa trontollar la posició de Wagner i debilita el seu predomini intel·lectual d'Occident. El canvi de

[277] NIETZSCHE, Friedrich *Escritos sobre Wagner* (Edición de Joan B. Llinares), "Richard Wagner en Bayreuth (Consideraciones intempestivas. Cuarto volumen)" (2003), op., cit., pàg. 136-143, 144-145.
[278] Vegeu: NIETZSCHE, Friedrich *Escritos sobre Wagner* (Edición de Joan B. Llinares), "Richard Wagner en Bayreuth (Consideraciones intempestivas. Cuarto volumen)" (2003), op., cit., pàg. 160-163.
[279] Sobre les experiències sinestèsiques i el poema *Correspondències* de Baudelaire. A: TRÍAS, Eugenio (2007), op., cit., pàg. 315-316.
[280] SCHONBERG, Harold C. (2007), op., cit., pàg. 365.

gust comporta considerar les òperes de Wagner antiquades, denses i fins i tot ridícules, amb la qual cosa es retorna a l'òpera del *belcanto* i es redescobreix el Verdi equilibrat emocionalment, transparent i sincer. S'adverteix en aquell moment que ambdós, considerats oposats, tenien certs punts comuns a *Falstaff* – òpera en la qual les àries estan abolides, l'orquestra queda totalment integrada al text i una mena de motiu apareix i desapareix. Harold C. Schonberg cita[281]:

... Los dos grandes hombres tan separados, casi se tocan en Falstaff*. En el futuro Wagner y Verdi convivirán, como convivieron en el pasado. Pero cosa que parece segura, Verdi nunca volverá a ser subestimado, como ocurrió antaño, y Wagner nunca volverá a ser tomado tan en serio como sucedió a principios del siglo, cuando prácticamente dominaba la vida intelectual de Occidente.*

Charles Baudelaire observa en l'obertura de *Tannhäuser* la idea fonamental del drama, la seva dualitat psíquica i les pautes bàsiques que es repetiran en el transcurs de l'òpera [282]:

... l'obertura de Tannhäuser*, com la de* Lohengrin*, és perfectament intel·ligible, fins i tot per a aquell que no conegui el llibret; i, en segon lloc, que aquesta obertura conté no solament la idea mare, la dualitat psíquica que constitueix el drama, sinó també les formules principals, clarament accentuades, adreçades a pintar els sentiments generals expressats en el curs de l'obra, tal com ho demostren les obligades represes de la melodia diabòlicament voluptuosa i del motiu religiós o Cant dels pelegrins, tantes vegades com l'acció ho demana.*

Tannhäuser, per Menene Gras, és alhora heroic i víctima, és presa del desig i de la culpa, en un món contradictori. La mort redemptora del sentiment de culpabilitat és també la privació de viure en l'amor. Segons Trias, Tannhäuser experimenta el mateix horror a l'eternitat que "l'holandès errant" quan s'adona que navegarà sense parar i

[281] SCHONBERG, Harold C. (2007), op., cit., pàg. 365-366.
[282] BAUDELAIRE, Charles, *Richard Wagner i Tannhäuser a París*, Barcelona, L'Avenç, 1987. (Edició bilingüe) (Traducció: Montserrat Ingla), pàg. 8.

sense redempció[283]. En qualsevol cas, Wagner cerca l'ideal de mite germànic que finalment aconsegueixi l'alliberament i el repòs etern.

El *Parsifal* és l'únic heroic de les òperes de Wagner que, amb la pretensió de personificar aquesta quimera sublim i perfecció de l'art, el protagonista, per ell mateix, assoleix la citada redempció o alliberament. *Parsifal* constitueix una mena de testament de Wagner i musicalment és l'òpera magistral per harmonia i volum simfònic de veus i instruments.

Nietzsche explica molt poèticament el problema i l'ideal de la "fidelitat" que està present en el pensament, la poesia i en l'òpera de Wagner. Ell crea en els seus personatges la manifestació de tots els tipus possibles de fidelitat entre les persones, la qual cosa reflectirà la fidelitat de la seva esfera creadora, positiva, clara i lliure, envers l'altra part, obscura i despòtica. La lluita interna per equilibrar ambdues parts – no caure en infidelitat amb ell mateix –, per mantenir-se íntegre, li provoca un constant sofriment i incertesa.[284]:

¿Por qué le resplandecía con más claridad y pureza que ninguna otra cosa? ¿Qué secreto encierra para todo su ser la palabra "fidelidad"? Pues en todo lo que pensó y poetizó ha estampado la imagen y el problema de la fidelidad, en sus obras hay una serie casi completa de todos los tipos posibles de fidelidad, entre los cuales se hallan los más espléndidos y rara vez presentidos: la fidelidad del hermano a la hermana, del amigo al amigo, del servidor al señor, de de Elisabeth a Tannhäuser, de Senta al holandés, de Elsa a Lohengrin, de Isolda, Kurwenal y Marke a Tristán, de Brünnhilde al más íntimo deseo de Wotan – y estos ejemplos sólo son los inicios de la serie. He aquí la experiencia primordial más propia que Wagner vive en sí mismo y que venera como un misterio religioso: él la expresa con la palabra "fidelidad", no se cansa de extrovertirla en cien figuraciones y de obsequiarla en la plenitud de su agradecimiento con lo más espléndido que puede y tiene – esa maravillosa experiencia y ese conocimiento de que una de las dos esferas de su personalidad, la esfera

[283] Vegeu: GRAS BALAGUER, Menene (1981), op., cit., pàg. 48-52. TRÍAS, Eugenio (2007), op., cit., pàg. 319-321.
[284] NIETZSCHE, Friedrich *Escritos sobre Wagner* (Edición de Joan B. Llinares), "Richard Wagner en Bayreuth (Consideraciones intempestivas. Cuarto volumen)" (2003), op., cit., pàg. 94-96.

creadora, inocente y más clara, ha permanecido fiel a la otra, la esfera oscura, indómita y tiránica, y le ha guardado fidelidad por amor, por un amor libre y absolutamente desinteresado.

En la mutua relación de ambas fuerzas profundísimas, en la entrega de una a la otra radicaba la única necesidad grande mediante la cual pudo Wagner permanecer siendo íntegro y él mismo: a la vez, eso era lo único que no tenía en su poder, lo único que hubo de observar y aceptar mientras veía que en él acechaba siempre de nuevo la tentación de la infidelidad, con los horribles peligros que conllevaba. De aquí fluye una fuente muy abundante de sufrimientos para quien está en proceso de formación, la incertidumbre."

(…)

¿Cómo es posible mantener en tales circunstancias la fidelidad y permanecer íntegro? – Esta duda le asaltaba a Wagner a menudo, y entonces se expresaba en esa forma precisamente en que un artista manifiesta sus dudas, a saber, en figuras artísticas: Elisabeth no puede sino sufrir, rezar y morir por Tannhäuser, ella salva al inquieto e inmoderado gracias a su fidelidad, pero no le salva para esta vida (…)

Certament, les figures femenines sempre són ambigües. Per exemple la Kundry de *Parsifal*, segons Eugenio Trias, seria un compendi de "l'etern femení cercat per Goethe". Wagner entén les dones de manera diferent a Nietzsche, Wagner presenta la sexualitat amb tarannà obscur tot i que amb les diferències corresponents de gènere i espècie. Trias parla del caràcter "pervers i polimorf" que Freud va determinar la *libido*[285].

El gran drama de la vida de Wagner s'inicia en la maduresa espiritual i moral. Llavors, apareix la dualitat, la divergència entre dues esferes oposades, una imperiosa voluntat amb il·limitada aparença tirànica i ànsies de poder que necessita la força d'un guia cap a la llum i allò benèfic; i, per contra, la més gran noblesa i grandiositat, procés íntim de l'ànima de Wagner, en circulació subjacent per l'interior dels personatges creats en les seves obres – Nietzsche[286] fa la comparació amb les figures de Schiller que expressen el procés constitutiu del seu creador i la seva trajectòria igualment

[285] TRÍAS, Eugenio (2007), op., cit., pàg. 321-324.
[286] NIETZSCHE, Friedrich *Escritos sobre Wagner* (Edición de Joan B. Llinares), "Richard Wagner en Bayreuth (Consideraciones intempestivas. Cuarto volumen)" (2003), op., cit., pàg. 92-94.

ennoblidora, des de *Los Bandidos* fins a *Wallenstein* y *Tell* –; però el mite i la música arriben a allò sublim.

Segons Nietzsche, la música de Wagner se subordina al drama desitjant l'autosuperació, l'evolució que aspira a un territori lliure i salvatge. Els temes de les obres de Wagner tracten de desesperacions, passions, amors dramàtics relacions confuses, dolor...; però s'evidencia el denominador comú d'afany redemptor, anhel superior de perfecció, d'alliberament d'un mateix, cap a l'amor i la llibertat suprema[287]:

El inquieto y desesperado encuentra la redención de su tormento mediante el amor compasivo de una mujer que prefiere morir a serle fiel: el tema de El holandés errante*. – La mujer que ama renunciando a toda su felicidad particular, se convierte en una santa gracias a una transformación celestial de* amor *en* caritas*, y entonces salva el alma del amado: el tema de* Tannhäuser*. – Lo más excelso y elevado desciende anhelante a los humanos y no quiere que se le pregunte por su lugar de procedencia; cuando se plantea la pregunta fatal, con dolorosa coerción retorna a su vida superior: el tema de* Lohengrin*. – El alma amorosa de la mujer e igualmente el pueblo acogen al nuevo genio dador de felicidad, aun cuando los tutores del legado de la tradición y las costumbres lo rechazan y difaman: el tema de* Los maestros cantores...

Ens traslladem a l'expressió estètica, plàstica, i contemporània de Carandell.

Com s'ha explicat, ens trobem davant l'ambivalència de Wagner. Una de les parts de la seva ambigüitat i dualitat la constitueix l'esfera creadora, excelsa, innocent, clara, la que Nietzsche descriu: "guarda fidelitat per amor, per un amor lliure i absolutament desinteressat" i que finalment triomfa sobre la personalitat obscura, indòmita i tirànica, és a dir, quan el músic desborda el dramaturg en manifestació de llibertat absoluta.

[287] NIETZSCHE, Friedrich *Escritos sobre Wagner* (Edición de Joan B. Llinares), "Richard Wagner en Bayreuth (Consideraciones intempestivas. Cuarto volumen)" (2003), op., cit., pàg. 165. I capítol onze que Joan B. Llinares, inclou nota 73: "Los fragmentos póstumos relacionados con lo expuesto en este capítulo son: tomo 8, 14 [11]; 11 [56]; 14 [1] y 14 [2]", op., cit., pàg. 176. I, op., cit., pàg. 177-179.

Quan Carandell escolta atentament amb esperit creador: ***Obertura***, ***L'entrada dels convidats*** i ***El cor de pelegrins*** **de** ***Tannhäuser*** – temes seleccionats per al nostre estudi – connecta amb la força profunda d'aquesta esfera positiva de Wagner, i amb la lluminositat que permet en la persona de Carandell la fluïdesa de la seva pròpia creació. En aquest cas, la forma, el mitjà serà la representació escrita – *escriptura directa* – i la representació d'originals de dibuix a llapis, tintes, color...

La personalitat de Carandell, compatible amb la música pura i els cors, evidencia excel·lents resultats de relació que s'observen quan en les parts musicades de l'òpera es troben l'energia i alhora la sensibilitat. La força i subtilesa musicals de ***L'entrada dels convidats*** transporten Carandell a una dimensió diferent on només hi té cabuda la perfecció. És un estat superior i excels on només hi pot entrar qui estigui preparat, de tal manera que la música li suggereix un portal – clau de selecció – cap al món d'esperits purs i lliures. L'accés es limitarà als qui durant la seva existència hagin seguit el camí correcte i també s'hagin preocupat de cultivar positivament l'esperit, redimint el sofriment. Així, per contra, les ànimes arrelades a la matèria, impures, trobaran l'accés restringit fins a lliurar les seves imperfeccions. Sobre l'energia de la música, valuosa preparació a l'entrada, Carandell anota[288]:

Energía traslúcida que impera en estados de sublime agudeza convirtiéndose en manantiales receptores de vivencias constructivas integradas en el orden del Universo…

La representació gràfica de ***L' entrada dels convidats*** a la Col·lecció "Història de la Música" de Carandell consta de catorze estudis previs que ell denomina *estats*; tots en tinta xinesa negra sobre paper, autèntiques obres de traç ferm de la línia i perfecció en el dibuix, amb un denominador comú: la importància de la perspectiva – el moviment de la perspectiva. Ens fixem en vuit dels citats estudis realitzats en els anys 2004/05:

Estat núm. 3. Estudi de guardians. Portal i dos guardians.

[288] CARANDELL, Joan, "Apunts i manuscrit d'*escriptura directa*".

Estat núm. 5. Estudi de l'espera. (2004). Dos personatges davant d'un portal que esperen poder traspassar-lo. Perspectiva del portal.

Estat núm. 6. Estudi d'un guardià i perspectiva del portal.

Estat núm. 7. Estudi de dues figures – un guardià i figura femenina – i de la perspectiva del portal.

Estat núm. 8. Estudi de portal i quatre figures (2005) – un guardià i tres personatges.

Estat núm. 10. Dos guardians (2005). Estudi de dos guardians, dues figures i el portal.

Estat núm. 13. Guardià i convidat (2005). Estudi de conversa entre un guardià i un personatge davant el portal.

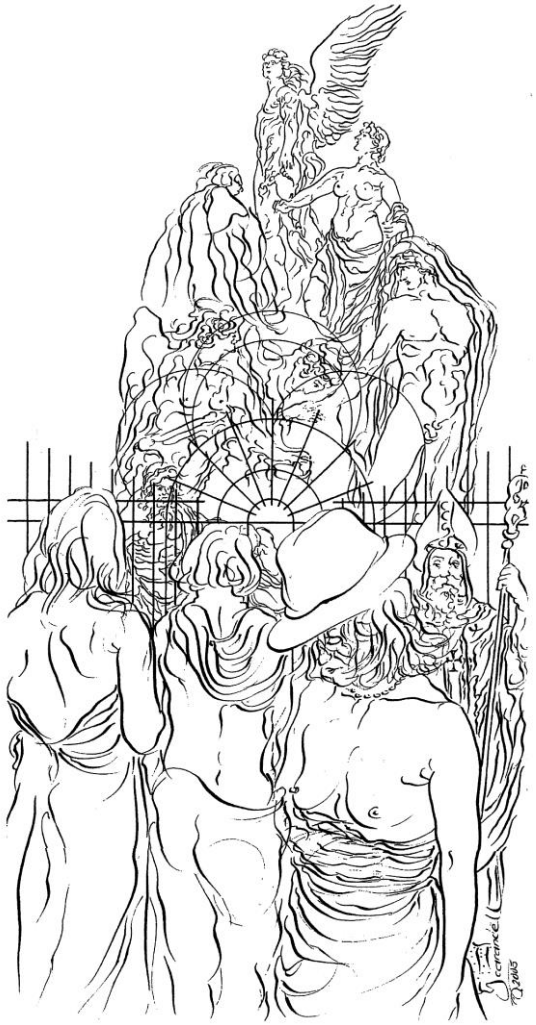
Estat núm. 14. *Entrada dels convidats. Tannhäuser.* Wagner (2005). Estudi de cinc figures – tres figures, un àngel i una altra figura celestial.

Estat Final. Entrada dels convidats. Tannhäuser. Estudi d'onze figures. Tres personatges en primera fila i en compàs d'espera per entrar a l'espai habitat per aquells que han aconseguit assolir la redempció del sofriment; un guardià, personatge masculí davant el portal encarregat d'atorgar l'accés a l'altre estat; les altres cinc figures són invitats instal·lats a l'altre pla, personatges que han transcendit i queden situats a l'interior de l'estança; dos àngels que simbolitzen els guies que acompanyaran els convidats.

És un excel·lent estudi i, alhora, l'obra més completa sobre el tema per la seva complexitat iconogràfica i elaborat dibuix. És l'expressió global de la reflexió a partir de la vibració musical; fins i tot, és més complex que l'obra en color perquè aquí es resumeix i es compendia el tema musical segons el punt de vista interpretatiu de Carandell.



Estado núm. 10. *"Entrada de los invitados"*. Tannhäuser.

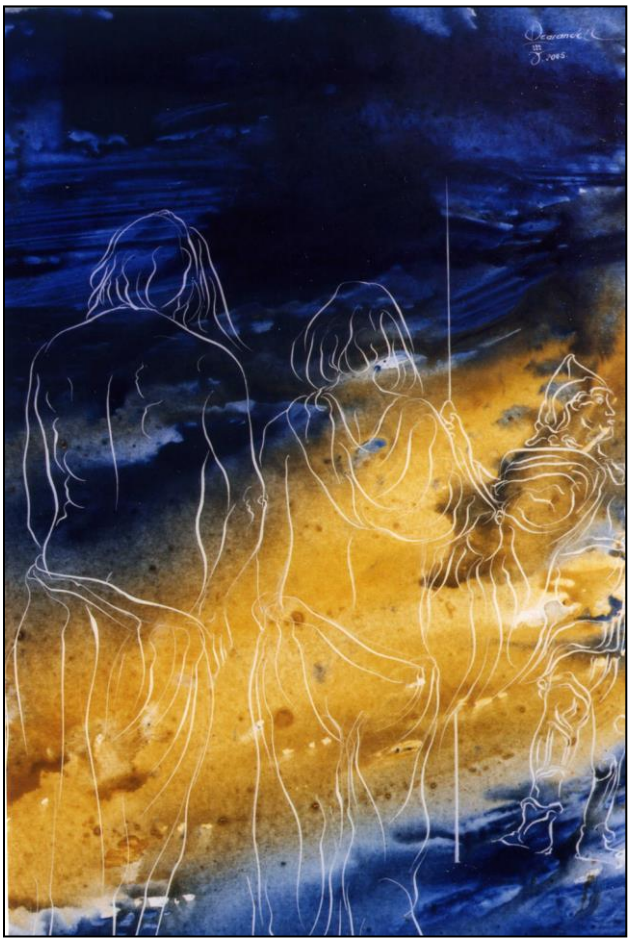


Estado final. *"Entrada de los invitados"*. Tannhäuser.



Estado núm. 8. *"Entrada de los invitados"*. Tannhäusser.

L'obra en color – continuïtat dels estudis en tinta – consta de tres *estats finals*. La primera part del tríptic és l'obra següent i consisteix en tres figures; en el primer pla veiem dos personatges que van cap a l'altra estança, la tercera figura – en pla posterior–, és el guardià, que sintetitza tota la simbologia del portal. La cambra queda reduïda a l'atmosfera màgica i aèria de la transparència de color.



Carandell
"L'entrada dels convidats" del Tannhäuser de Wagner[289]. 2005
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica mixta . 52 x 37 cm.

Els diferents *estats* i el tríptic en color integren la totalitat de l'obra i constitueixen la suma del conjunt, la visió plàstica de Carandell sobre ***L'entrada dels convidats*** **del** ***Tannhäuser*** **de Richard Wagner**. Es relaciona amb la idea de perdició i redempció perseguida per Wagner, redempció que adquireixen els personatges

[289] A: *Carandell. Síntesi Musical*, Catàleg Exposició de l'1 de juny al 16 de juny de 2007, op., cit.

wagnerians transfigurats per la felicitat assolida després de la mort. Des del punt de vista iconogràfic, veiem representats els personatges o pelegrins que han avançat assolint l'anhelat nirvana o repòs; els guardians són el símbol iconogràfic de qui atorga la redempció i accepta consentir "l'entrada"; la porta, la simbologia iconogràfica del canvi d'estat, el pas cap a l'altre emplaçament, d'eternitat. Es reflecteix la confrontació del món real i ideal o oníric a la recerca d'una nova dimensió de la realitat.

Un altre fragment de ***Tannhäuser*, *El cor de pelegrins***, suggereix, a Carandell, la recerca de la llum, també de la perfecció; però, des d'un punt de vista diferenciat, ara, els protagonistes pertanyen a un grup determinat amb qualitats concretes i privilegiades, són pelegrins, les seves ànimes segueixen el camí sense obstacles materials – que han estat superats –, van continuant, van cap a l'alliberament i la redempció.

Per altra part, seleccionem un passatge de l'òpera ***Els mestres cantaires de Nüremberg***. Wagner va trobar a *La història de la literatura alemanya* de Gervinus, narracions que el van engrescar sobre *Els mestres cantaires*. A Venècia, va començar a escriure *Els mestres cantaires de Nüremberg*, a Viena, va estudiar la dissertació polèmica de Grimm sobre la música dels *Mestres Cantaires* i va consultar la crònica nuremburguesa de Wagenseil. El 1868 (21 de juny), Wagner estrena *Els mestres cantaires de Nüremberg*. L'òpera es pot contemplar com un document històric – mitificació de la vella Alemanya on predomina l'art, la bellesa, la poesia, en contraposició a l'Alemanya contemporània de Wagner, en certa decadència –, també, com a símbol dels ideals estètics de l'autor harmonitzats amb la innovació basada en la tradició, com a desafiament de les regles d'allò modern davant d'allò antic reconciliat formant aquella unitat de "l'art del futur" que predicava Wagner. L'obra va ser ben acceptada perquè l'estil és popular i proverbial, amb llenguatge menys metafòric que les altres òperes. Hans Sachs, el sabater, és un personatge històric (Nüremberg 1494 – 1576) que va rebre el seu mestratge a Munic; va escriure unes quatre mil cançons, dos mil proverbis, mil faules, dos-cents relats lírics, més d'un centenar de comèdies i drames, fou molt popular cap al 1525 i fins i tot li varen fer un monument. Va escriure

el poema *El rossinyol de Sant Martí*, en honor a fra Martí i és aquest el poema que el poble canta en el tercer acte de l'òpera de Wagner[290].

I concretament ens referim a aquest acte tercer de l'òpera *Els mestres cantaires de Nüremberg*. Segons el resultat de l'audició atenta i la percepció de Carandell, imaginar-se en un lloc eteri, porta a un estat neutre entre la raó i la follia – es dubta d'on s'està. Situat Carandell en la seva *escriptura directa* ho ressalta i parla del caràcter etern de la música etèria que perdurarà per tots els temps. Carandell escriu[291]:

... la eterna estancia ausente de toda gravedad...
...Final interminable. Dulce amanecer de la gran vibración del nuevo mundo...

Així, ens transporta a un món de magnificència i glòria a partir de la música.

Cal esmentar que Carandell ha creat trenta obres-estudis en relació a la música de Richard Wagner – sis retrats a la "Galeria de Retrat " i vint-i-quatre del *Tannhäuser*: *Preludi* (una obra-pintura), *L'entrada dels Convidats* (disset estudis), una *Trilogia* (que consta de tres obres-pintures), *Cor de Pelegrins* (tres estudis) – de les quals hem fet una selecció.

5.3.10 Johannes Brahms (1833 – 1897)

- ***Simfonia núm.1, en do menor, op.68* (1855-1876)**
- ***Simfonia núm.2, en re major, op.73* (1877)**
- ***Simfonia núm.3, en fa major, op. 90* (1883)**
- ***Simfonia núm.4, en mi menor, op. 98* (1884-1885)**
- ***Obertura Tràgica, op. 81* (1880)**

L'interès de Brahms es concreta més en el valor de la forma sense carregar la música d'implicacions extramusicals com Liszt, Berlioz o Wagner. Per la qual cosa,

[290] GRAS BALAGUER, Menene (1981), op., cit., pàg. 52, 88-89, 93, 95-98.
[291] CARANDELL, Joan, "Apunts i manuscrit d'*escriptura directa*".

Brahms tracta la música des del punt de vista de so, forma i estructura; i això fa que els seus oponents el considerin un músic academicista i conservador.

Ens interesa la ***Simfonia núm.1, en do menor, op.68*** estructurada en quatre moviments. És palesa la influència i fascinació que Brahms sentia per Beethoven – a l'extrem que el director Hans von Büllow l'anomenà la "desena simfonia de Beethoven".

Claude Rostand destaca de la simfonia la qualitat que abans hem mencionat sobre el tractament musical que fa Brahms des d'una dimensió purament del so, formal i estructural. Rostand parla de la prolongada elaboració, de l'excepcional riquesa del material temàtic, de la complexitat de polifonia i d'orquestració en la repetició dels diferents motius[292]:

Que l' œuvre ait été longtemps sur le métier, un simple coup d' œil à la partition permet de s'en rendre compte: richesse exceptionnelle du matériel thématique, complexité du travail polyphonique, complexité de l'orchestration en rapport avec le traitement des différents motifs. Tout cela trahit un travail considérable, parfois pénible sans doute, tour à tour craintif et audacieux. Et c ést probablement là une des raisons qui, parmi les quatre symphonies de Brahms, donnent à celle-ci une sorte d'épaisseur très particulière – épaisseur dont les adversaires du musicien ont souvent parlé avec mépris, mais qui, on s'en aperçoit à l'étude, n'est pas de la gaucherie. Que l'ouvre soit surchargée au point de vue instrumental et polyphonique, cela n'est pas niable. Mais on ne voit pas très bien comment il pourrait en être autrement, car, à l'examen, on s'avise rapidement que c'est bien l'orchestre et l'écriture que Brahms a voulus ainsi, en un style d'une robustesse un peu massive.

De la música de Brahms, Arturo Reverter, a més a més de la forma, ressalta la tendresa i el lirisme, l'originalitat i el progressisme, i, també, l'evocació del quartet de corda com a punt de partida per a l'orquestració en contrast amb l'ambientació de llegendes nòrdiques, així com una transparent noblesa. Reverter diu[293]:

[292] ROSTAND, Claude, *Brahms*, Librairie Arthème Fayard, París, 1978, pàg. 540.
[293] REVERTER, Arturo*, Brahms. Obra completa comentada. Discografía recomendada.* Barcelona, Ediciones Península (Edicions 62), Guías Scherzo: 3, 1995, pàg. 33.

... En definitiva, la música de Brahms, en principio muy atenta a la forma, conservadora, cerrada sobre sí misma, es mucho más variada y rompedora, más progresista y original de lo que se ha creído durante años. Hay en ella, además, una ternura y un lirismo de fondo, una efusión camerística que contrasta – y a la postre casa excelentemente – con el tono y atmósfera legendaria de las leyendas nórdicas, que el músico, teniendo en cuenta su origen, llevaba también muy dentro. (...) Su lenguaje es serio, incluso severo, muy lírico. (...) Pero de lo que no cabe duda es de que en la música brahmsiana encontramos siempre destellos de su nobleza, de su resolución, de la esencial limpidez de su generosa naturaleza.

Retornem a la ***Simfonia núm.1, en do menor, op.68*** per referir-nos a l'obra que Carandell realitza amb el títol *Sinfonia núm. 1 de Johannes Brahms* de la qual presentem l' *Estat I* i en seleccionem un fragment.

A la composició iconogràfica de l'obra de Carandell sobre la *Simfonia núm. 1* de Brahms observem elements iconogràfics-geomètrics en correspondència als components que Carandell representa, com hem vist, a la metafísica i "Geometria Estel·lar" sobre la *Novena Simfonia* de Beethoven.

Aquí, sobre un fons abstracte càlid, transparent i lluminós, el retrat de Brahms presideix la composició; per sobre d'ell i al seu voltant, les figures i les línies geomètriques conformen un univers d'imaginari simbòlic que representa les formes i arquitectures musicals.



Carandell
Sinfonia núm. 1 de Johannes Brahms – fragment. Estat I.
2010
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica: Mixta sobre paper i tinta xina negre. 35 x 50 cm.

Veiem un fragment del retrat de Brahms, el front, i observem que parteix de l'obra *Johannes Brahms* (2012) realitzat per Carandell en acrílic i ceres i que hem esmentat en el punt 3, en parlar dels Retrats psicològics dels compositors. Per tant, en aquest cas, Carandell es basa en la mateixa font original de la col·lecció Tully Potter[294].

Per tant, Carandell transforma la dimensió purament sonora, de forma i estructura de la música de Brahms en dimensió pictòrica i gràfica de particular i personal iconografia – color, forma i estructura.

Pels apunts *d'escriptura directa* de Carandell llegim que la seva interpretació de la música s'entén des del punt de vista de superació i alliberament cap a un món de sensibilitat i subtilesa.

Seleccionem els següents fragments escrits per Carandell a partir de les Simfonies de Brahms[295]:

"Llega su triunfal momento. El gran retorno". El nuevo amanecer da forma tangible de su virtuosísimo armónico y estoicismo deslumbrante. – Escrit de Carandell sobre la ***Simfonia núm.1, en do menor, op.68*** –

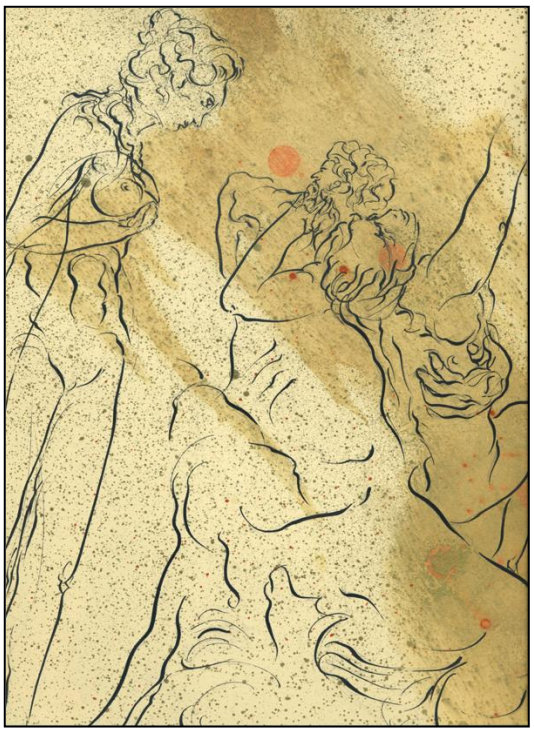
Llénate de entendimiento y, promulga tu saber a la multitud adormitada, por el cómodo letargo de no luchar hacia la superación. – Escrit de Carandell sobre la ***Simfonia núm.2, en re major, op.73*** –

Deleita un suave y delicado final para desembocar en las confluencias de las aguas liberadoras de la vida. – Escrit de Carandell sobre la ***Simfonia núm.3, en fa major, op. 90*** –

[294]Fotografia de Brahms de la col·lecció Tully Potter.
A: http://www.gramophone.co.uk/features/focus/johannes-brahms-1833-97.
(Consulta: 21/6/2013).
[295] CARANDELL, Joan, "Apunts i manuscrit d'*escriptura directa*".

Seres icásticos propulsores de unidades conjuntas, hacia un estado de absoluta libertad ejercitada por el entendimiento. – Escrit de Carandell sobre la ***Simfonia núm.4, en mi menor, op. 98*** –

Per altra part, Carandell inspirat en l' ***Obertura Tràgica de Johannes Brahms, op. 81,*** i, a partir del component tràgic de la música, es remet a la mitologia per representar una versió particular i lliure del *Rapte de les sabines*. Seleccionem un fragment de l'obra pictòrica de Carandell on veiem com un centaure lluita i es contorsiona per agafar-ne una d'elles amb la seva enorme mà i se l'emporta. Per tant, la manifestació de tragèdia, moviment, força i alhora subtilesa s'evidencia en una al·lusió mitològica.



Carandell
Obertura Tràgica de Johannes Brahms – fragment. 2007
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica: Mixta i tinta sobre paper.
33 x 50 cm.

Les dues obres que seleccionem s'han triat de les les vuit obres – dos retrats i sis obres-estudi – que constitueixen el grup d'obra plàstica de Carandell dedicat a Brahms.

5.3.11 Georges Bizet (1838-1875)

5.3.11.1 Carmen (1873-74)

Carmen (1873-74) de Georges Bizet és una òpera sobre un llibret de F. Meilhac i L. Halévy que contravenia les convencions del moment en la matèria – per la seva lascívia, pels defectes dramàtics, per la suposada pobresa melòdica i, fins i tot, la van qualificar amb concesions de vulgaritat –, per tant, va ésser durament criticada.

Per altra part, cal mencionar la dialèctica existent entre l'amor i la mort personificada per la *Carmen* que amb el seu caràcter liberal i salvatge es rebel·la contra la societat. És una dona destructora que fascina i atrau però que, alhora, porta a la fatalitat amb la qual cosa es converteix en estereotip de "femme fatal".

Carandell, que entén la *Carmen* de Bizet a partir d'una mirada frívola i sensual, escriu[296]:

Airosas melodías danzan alrededor de un ambiente que se pavonea de corredizas, entre corredores y caballerizas.

I també a la seva *escriptura directa* Carandell diu:

... al son de la intriga desnuda, las alegres, vaporosas y divertidas señoras del buen quehacer y la dulce compañía, revolotean con cuerpos húmedos de pasión. Espectaculares, morbosas y sedientos actos, entre danzarinas, arlequines, chaquetones y ridículas cortesanas, todas ellas coronadas "reinetas pasionales", sentadas en sus púlpitos como estandartes espectrales del gran espectáculo...

Carandell realitza un conjunt de sis estudis que formen l'obra iconogràfica sobre la ***Carmen*** de Bizet – no hi ha retrat de Bizet.

[296] CARANDELL, Joan, "Apunts i manuscrit d'*escriptura directa*".

Així, crea el següent estudi que presenta una "Carmen" en la intimitat i en una atmosfera voluptuosa on la decoració són quadres també d'insinuació i sensualitat. L'escena queda dividida en tres parts, un primer pla horitzontal ocupat per la figura central i dues parts a la zona superior emmarcades a mode de teles penjades a la paret – una d'elles signada pel mateix artista. Per tant, advertim l'obra dins de l'obra en un conjunt compositiu d'evident voluptuositat i extremadament sensorial i, en conseqüència, la triple comunicació iconogràfica entre artista–representació–espectador. Recordem la sèrie "Conversaciones con la obra" on veiem aquesta particularitat de la "*realitat inventada*" – expressió de l'artista – que Carandell crea entre artista–espectador–obra, alhora que suggereix, en aquell cas, un viatge en el temps.



Carandell
Suite Carmen de Georges Bizet – Estudi – 2011
"Col·lecció Història de la Música"
Tinta xinesa sobre paper. 19 x 26 cm.

Per tant, el caràcter llibertí i frívol de la música queda plasmat, de manera elegant, de la mà de Carandell, mitjançant la fermesa de les formes on les línies ondulades marquen el moviment de les escenes que al·ludeixen tot un món de sensualitat.

5.3.12 Modest Petrovitch Mussorgsky (1839-1881)

5.3.12.1 Quadres per a una exposició **(1874)**

Mussorgsky, fill d'una família aristòcrata de la Rusia zarista, va anar a l'Escola Militar i fou enginyer de ponts i camins, més tard es dedicà a la música a partir d'una formació cosmopolita perquè rebé influència de Meyerbeer, Schumann i Liszt, però també de Glinka i Balakirev.

L'òpera *El convidat de pedra* (estrenada el 1872) d'Alexander Dargomïzhsky (1813-69) és l'exemple musical del realisme que imperava en la literatura russa del segle XIX, que va influir en Mussorgsky. Una altra influència foren els elements populars de la seva sensibilitat creadora que li permetien, com diuen Grout i Palisca, la *comprensió psicològica demostrada a escala miniaturista en les cançons*. Mussorgsky, i els altres compositors russos, aconseguien els efectes sonors i les emocions mitjançant la repetició i l'acumulació d'impressions individuals[297].

Mussorgsky volia trencar amb la norma existent, eludir la unitat i el procés dramàtic característic de l'òpera germànica, però la combinació de realisme amb el romanticisme de la gran òpera coexisteixen i s'equilibren a *Boris Godunov*. Com diu Arnold Whittall, de manera "original i evitant la continuïtat simple de la línia". Arnold Whittall cita la narració – *Esbozos autobiográficos* – escrita en tercera persona per Mussorgsky durant els últims anys de la seva vida, on es veu la preocupació de Mussorgsky en transmetre a més dels sentiments la realitat del llenguatge humà[298]:

Partiendo de la convicción de que el discurso humano se rige según estrictas leyes musicales, el compositor considera que la tarea del arte de la música es reproducir sonidos musicales no sólo en estado de los sentimientos, sino sobre todo el estado del lenguaje humano.

[297] GROUT, Donald J. i PALISCA, Claude V. (1995), op., cit., pàg. 773-778.
[298] Vegeu: WHITTALL, Arnold, *Música romántica. Breve historia de la música desde Schubert a Sibelius*, Barcelona, col. El mundo del Arte, 66, Destino, 2001, pàg. 135.

I, Arnold Whittall, referent a *Boris Godunov*, escriu[299]:

... Boris Godunov *destaca por la manera en que estos rasgos tan distintos coexisten y se equilibran. Es muy original al evitar la continuidad simple de la línea. El compositor, cuando seleccionó las veinticuatro escenas del texto original de Pushkin, se negó a establecer (al menos en su primera versión de la ópera) esa clase de unidad y proceso dramáticos que podría parecer progermánica...*

A finals del segle XIX, els principals compositors russos varen formar el grup *moguchay kuchka* ("Grup dels Cinc"): Mily Balakirev (1837-1910), Alexander Borodin (1833-87), César Cui (1835-1918), Modest Mussorgsky (1839-81) i Nicolàs Rimsky-Korsakov (1844-1908). El 1862, amb la constitució del "Grup dels Cinc" comença un projecte de música nacionalista russa que s'amplia en preocupacions pel progrés social, la democratització de l'art i la investigació de l'ateisme com a resposta a la religiositat de la classe dominant rusa; el grup és precursor d'un sentiment revolucionari que abraçaria els intel·lectuals i creadors russos. Així, el 1863, "la Comuna" serà el famós lloc de trobada per a les tertúlies de músics, artistes plàstics i escriptors – com Ivan Turgueniev. Mussorgsky resulta ser el més intuïtiu i possiblement el més innovador dels compositors del "Grup dels Cinc", la qual cosa és incompresa pels seus amics que ho interpreten en el sentit d'una mancança en l'elaboració del material sonor.

Per la seva part, Roland Mancini[300] ressalta amb paraules de Karatiguin la doble característica d'inspiració mística i realista del compositor:

... Desde un pequeño altozano, una casa de madera dominaba este paisaje de lejanías infinitas y, evocadoras, que fueron para Musorski según anota Karatiguin: "el manantial de su doble inspiración mística y realista. Explican su género de realismo vivo, multiforme y siempre altamente poético; sus pensamientos más místicos estaban siempre impregnados de realismo, pero sus inspiraciones más realistas conllevaban siempre sorprendentes posiciones secundarias místicas".

[299] Vegeu: WHITTALL, Arnold (2001), op., cit., pàg. 136.
[300] MANCINI, Roland, *Mussorgsky*, Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1979. (Traducció del francés: Victor Andresco), pàg. 13-14.

Mancini apunta la "curiositat" de Mussorgsky cap a altres disciplines diferents a la música, el seu coneixement de Schiller i de Goethe[301]:

Cuidadoso en exceso de su persona; reservado, pero encantador, muy desenvuelto en sus relaciones con los camaradas, Musorski, como buen hijo de aristócrata, manejaba el francés como el ruso, y sin duda mejor, así lo dejaban adivinar sus citas, sus giros rebuscados y hasta preciosistas. El empleo cotidiano de la lengua alemana le permitirá pronto un perfecto conocimiento de Schiller y de Goethe – que leerá, traducirá o pondrá música – y le procurará una gran familiaridad con la filosofía alemana: lejos de merecer los epítetos de "grosero, ignorante e inculto", que le lanzarán más tardes sus ariscos colegas. Por el contrario, Musorski fue el único entre los músicos rusos de su época que testimonió esta curiosidad hacia disciplinas muy ajenas a la música.

Mussorsky s'anticipa en la renovació del llenguatge cantat – que seguirà el *sprechgesang* de Schönberg ... –, en defensar la "fotografia sonora", traducció musical de la realitat quotidiana, del món buròcrata que tan bé coneixia. Sobre aquesta qüestió Mancini exposa[302]:

... ¿Por lo tanto, no debe verse aquí más que una tentativa de "realismo musical"?¿Y qué puede significar el realismo (o sus corolarios, que son el verismo y el naturalismo) en música, en un arte cuya esencia misma es impotente para reproducir estrictamente la verdad del objeto? No olvidemos nunca que realismo e impresionismo constituyen dos figuras de esta tentativa hecha por la música de cerner lo concreto, y que Musorski logrará una alianza perfecta seis años más tarde en sus Cuadros de una exposición. (...) *¡no olvidemos que el romanticismo ruso nació, paradójicamente, bajo el signo del realismo! Musorski traducía aquí "*la vida cotidiana en música, que no es la condescendencia de los poetas-músicos hacia la palabra humana despojada de sus adornos heroicos, sino el respeto del lenguaje, la reproducción del lenguaje natural*"*...

[301] MANCINI, Roland (1979), op., cit., pàg. 16-17.
[302] MANCINI, Roland (1979), op., cit., pàg. 67 i 68.

La personalitat de Mussorgsky és evident en tots els aspectes de la seva música. I, de les seves obres principals, ens fixarem en el "realisme musical" de la sèrie de peces per a piano: *Quadres d'una exposició* (1874) – composició més coneguda en la forma d'orquestració realitzada per Maurice Ravel i obra essencial del nacionalisme musical rus. Es tracta d'una suite de quinze peces originàriament anomenada *Suite Hartmann* per estar inspirada a partir de l'exposició pòstuma de deu pintures de Victor Alexandrovich Hartmann (1834-1873) – artista, arquitecte i amic de Mussorgsky. L'homenatge de Mussorgsky és "dibuixar en música" algunes de les obres exposades. Són parts altament descriptives que adquireixen unitat gràcies al tema "Promenade" – "Passeig" – del començament i que es repeteix alhora que el visitant de l'exposició va de quadre en quadre. En el recorregut hi ha passatges nostàlgics però també salvatges i enèrgics.

Carandell, a la seva escriptura sobre ***Quadres per a una exposició*** de Mussorgsky, expressa la música amb les paraules següents [303]:

Dolça sintonia, encerclant belles i entranyables àurees en connexió a diferents projeccions a escala universal.

Cadència del repicar, com vertaders acompanyants al retornar de la incalculable existència d'éssers translúcids a l'escola de l'evolució. Grans obertures destinades a desenvolupar diligents exercicis al servei de la pròpia bellesa.

Carandell representa la bellesa i la força de la música mitjançant un Apol·lo envoltat del component lluminós que simbolitza la dimensió de la música – de la vibració. El detall vermell contribueix al sentit de vivacitat i dinamisme. Tres figures disposades en semicercle, en el primer pla, contemplen aquest Apol·lo que amb gest de girar la cara cap a un costat aparenta no fer-ne cas. Per tant, Carandell divideix l'escena en dues parts, una representaria la pròpia naturalesa subtil de la música, i per tant, una realitat, i l'altra, el món de caràcter més tangible que admira la bellesa i vol atrapar-la, una altra realitat.

[303] Vegeu pàgina web: carandelljcarandell.



Carandell
Quadres per a una exposició de Modest Petrovitch Mussorgsky. 2007
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica mixta i tinta xinesa sobre paper. 26,3 x 37,8 cm.

Mussorgsky "dibuixa en música" el "passeig" contemplatiu d'alguns quadres de l'exposició i Carandell sintetitza en l'obra que hem seleccionat *Quadres per a una exposició de Modest Petrovitch Mussorgsky* la seva personal mirada plàstica d'aquesta "realitat musical". No hi ha res literal que identifiqui els *Quadres per a una exposició* perquè Carandell fa una interpretació lliure del tema, segueix les constants iconogràfiques de la metafísica que hem vist en altres obres i, també, en la sèrie "Triomf de la Música sobre la Matèria".

5.3.13 Piotr Ilich Tchaikovsky (1840-1893)

5.3.13.1 Concert per a piano i orquestra núm. 1 – en si bemoll menor – op. 23 **(1874-75)**

5.3.13.2 Sinfonía núm. 6, en mi menor, **"Patètica",** *op. 74* **(1893)**

De la biografia de Tchaikovsky destaquem la commoció estètica que li va produir l'òpera *Don Giovani* de Mozart, la qual cosa el marcaria per sempre despertant la seva passió musical; també cal esmentar els primers estudis de piano amb Rudolf Kündinger – pianista alemany instal·lat a San Petersburg – i com Luigi Piccoli – mestre de cant italià – influencia més tard els seus gustos i desencadena la seva formació musical seriosa; i el viatge a Europa – Alemanya, França, Anglaterra i Bèlgica – que li obre noves perspectives a les seves arrels russes i instrueix la seva personalitat intel·lectual i artística donant-li un aire cosmopolita. També, cal mencionar que estudia harmonia amb Nikolai Ivanovich Zaremba – de formació germànica – i composició amb Anton Rubinstein[304]. Aquestes influències occidentals fan que Tchaikovsky segueixi una orientació estètica diferent del grup dels Cinc. Però, segons Enrique Martínez Miura, la discrepància entre ells parteix del coneixement tècnic de la composició[305]:

Un hecho histórico es incuestionable: Chaikovski fue uno de los primeros compositores rusos bien preparados técnicamente que salieron de las promociones tempranas formadas por Anton Rubinstein en San Petersburgo. Los Cinco no podían obviamente competir con él en ese terreno: todos ellos tenían otras disciplinas como formación primordial – Borodin era químico; Balakirev, matemático; Rimski, Musorgski i Cui, militares – y eran autodidactas en música. Lo que les separó no fue, en el fondo, la cuestión del nacionalismo, sino el nivel de profesionalidad en el trabajo compositivo.

[304] MARTINEZ MIURA, Enrique, *Chaikovski. Discografía recomendada. Obra completa comentada*, Guías Scherzo, 16, Ediciones Península, Barcelona, 2003, pàg. 16-19.
[305] Ibid, pàg. 23.

Per altra part, és fonamental per a Tchaikovsky el patrocini de Madame von Meck entre els anys 1876-1890 que li proporciona seguretat econòmica i independència per dedicar-se exclusivament a desenvolupar la seva música[306].

Segons Martinez Miura l'objectiu primordial de Tchaikovsky es basa en la recerca de la "bellesa" a partir de "l'obra musical ben feta" pensada com a idea musical i, alhora, en la seva realització instrumental[307]:

... Pero si parte de la obra de Chaikovski puede verse como moderna – o aun de vanguardia en su momento –, es muy interesante aclarar la postura del compositor con respecto al problema de la originalidad. La búsqueda a toda costa de este rasgo artístico singular le parecía a Chaikovski que desviaba la atención a su verdadera tarea de creador; como documentan testimonios personales y su correspondencia, su objetivo era la consecución de la obra musical bien hecha, con la que alcanzase la "belleza", la posible originalidad de los métodos utilizados para la consecución de ésta, se daría por añadidura...

La producció musical de Tchaikovsky, personal i deslligada de la tendència nacionalista, es dedica principalment al ballet amb títols tan coneguts com *El llac dels cignes*, o *El Trencanous*; i també a l'òpera com *Eugen Onegin*.

Però ens interessa el ***Concert per a piano i orquestra núm. 1, en si bemoll menor, op. 23***. Dels tres concerts per a piano i orquestra el primer va gaudir d'un èxit esplendorós i, encara ara, la crítica el considera el millor dels tres; el segon té un caràcter de "raresa" i el tercer és incomplet. Martínez Miura, que parla de la relació "èpica" entre el piano i el conjunt instrumental dins de la tradició romàntica i l'exigència tècnica que requereix el pianista, cita[308]:

... Éste es uno de los conciertos para piano más interpretado y grabados en disco; todo pianista que aspire al reconocimiento como virtuoso lo tiene en repertorio y

[306] Ibid, pàg. 29 i 33.
[307] Ibid, pàg. 39.
[308] Ibid, pàg. 110 i 113.

es muy probable que lo haya grabado. La escuela ruso-soviética sobresale notablemente en la tradición interpretativa de la obra, pues a la absorción de un lenguaje propio se ha unido la circunstancia de una forma técnica sin igual, especialmente idónea para acometer las exigencias de mecanismo de la partitura.

La magnitud i la bellesa de la música – d'excepcional riquesa temàtica i densitat quasi plàstica en el primer tema i amb impressionant sonoritat final – inspiren a Carandell les paraules poètiques següents que són escriptura directa a partir del ***Concert per a piano núm. 1, op. 23***[309]:

Fuerte es la pasión de una desesperada insistencia prometedora de realidades imaginadas inalcanzables. Frenética es la espera en el cumplimiento y materialización de esas realidades de ficción, acompañadas de musitadas melodías llenas de frenesí, pasión y el resurgir esperanzado del perceptible cumplimiento.

La primera obra que proposem de Carandell és ***Concert per a piano i orquestra núm. 1 de Tchaikovsky*** perquè la concepció iconogràfica que presenta conté paràmetres paral·lels als de la sèrie "Triomf de la Música sobre la Matèria". En aquest cas també observem dues parts en la mateixa escena; la simbologia representativa de la importància de la música personificada en el pianista, i el seu instrument, que amb concentració atenta contrasta i escapa a les distraccions constitutives d'atracció física, símbol de la dimensió de tipus material.



Carandell
Concert per a piano i orquestra núm. 1 de Tchaikovsky. 2009
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica mixta i tinta xinesa sobre paper Canson. 21 x 15 cm.

[309] CARANDELL, Joan, "Apunts i manuscrit d'*escriptura directa*". St. Esteve de Bas, 5 de juny 08.

L'altra obra de Tchaikovsky que ens interessa és la ***Simfonia núm. 6, en mi menor, op. 74*, "Patètica"** – de gran riquesa temàtica i arquitectura musical – perquè volem presentar el discurs pictòric de Carandell sobre la **"Patètica"**. Seleccionem tres obres i un fragment del text que escriu el pintor Carandell.

El mateix Tchaikovsky qualificava aquesta simfonia de "molt original" i en realitat no sabia com titular-la – *Simfonia de programa*, *Sinfonia tràgica* i el seu germà Modest va proposar el nom de *Patètica* que li va semblar bé –; per altra part, es pot considerar el vèrtex de l'obra del compositor rus i, alhora, es converteix en la seva darrera composició quan, després d'una setmana de concloure-la, mor en circumstàncies poc clares que han suscitat investigacions i polèmica[310].

Martínez Miura, que observa la característica constructiva de la simfonia i el clima de defalliment que respira, diu[311]:

... Música sin duda reveladora de una honda derrota interior, pero que se sustenta en a construcción más perfecta de las que Chaikovski consiguiera en el género sinfónico...

I Martínez Miura destaca l'evolució de les formes musicals que significa el moviment *Adagio* com a final i la seva repercussió en la *Novena Simfonia* de Mahler[312]:

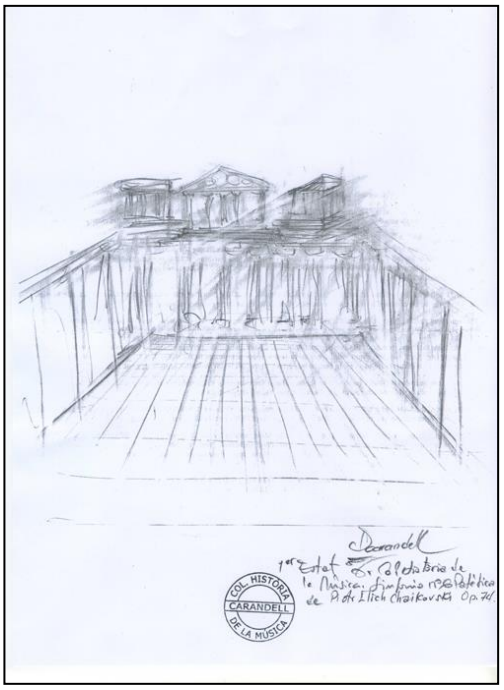
... El tercer movimiento se lanza a un Allegro molto vivace – una marcha que hace las veces de scherzo –, en sol mayor, donde se reconocen verdaderamente una afirmación de fuerza vital, que va aumentando desde el inicial burbujeo en pianísimo de los violines; casi un breve instante de triunfo que contiene en su interior un núcleo de ironía. Con un golpe maestro, la brillantez de este movimiento nos lleva tan inesperada como elocuentemente al abismo fúnebre del tiempo lento final, Adagio lamentoso en si mayor – aquí el modo mayor no garantiza la afirmación final positiva de las otras sinfonías –, una disolución progresiva en la nada, sin cuyo ejemplo no

[310] Vegeu: MUNDI, Simon, *Tchaikovski*, Ma non Tropo, Ed. Robinbook, Barcelona, 2001, pàg. 286-292.
[311] MARTINEZ MIURA, Enrique (2003) op., cit, pàg. 72.
[312] Ibid, pàg. 73-74.

hubieran sido concebibles secuelas semejantes de Mahler, por ejemplo el Adagio final de su Novena Sinfonía*, en ambos casos con muchas probabilidades de consistir en sendos cantos fúnebres por los propios creadores. El último tramo de la* Patética *es admirable (...), la sonoridad se reduce al mínimo, se hace casi inaudible; luego el silencio de la nada.*

Efectivament, el temps final de la simfonia, l'*adàgio* de sonoritat etèria suggereix l'abisme fúnebre i, alhora, el traspàs cap a unes condicions subtils del no-res.

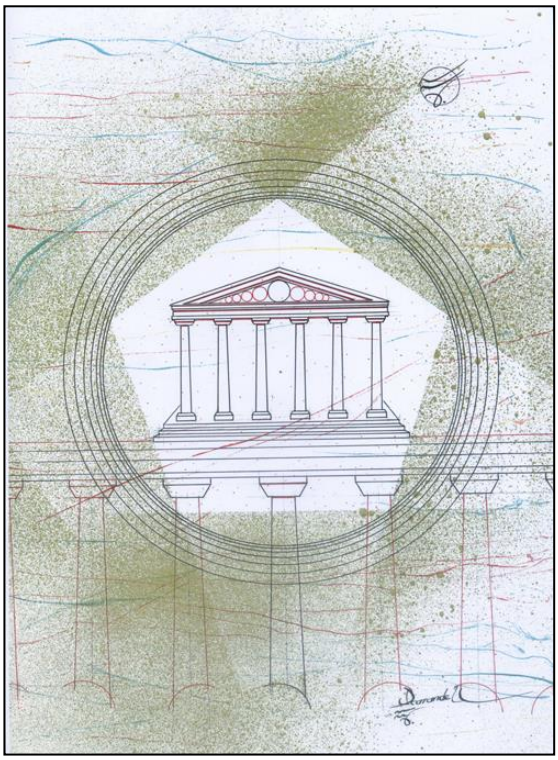
Hem triat dues obres de Carandell que relacionen de manera numèrica l'arquitectura musical amb l'arquitectura del temple grec. A ***1r. Estat. Simfonía núm. 6 de Piotr Ilich Tchaikovsky, op. 74,*** **"Patètica"** Carandell construeix l'esbós de tres temples sobre un temple per establir una relació entre el nombre tres i la unitat. És la representació del 1r. Estat, de la idea inicial inspirada per la simfonia.



Carandell
1r.Estat. Simfonía núm. 6 de Piotr Ilich Tchaikovsky, op. 74 "Patètica"
"Col·lecció Història de la Música"
Llapis grafit sobre paper
42 x 29,7 cm.

Cal esmentar que l'estudi està signat a la part inferior dreta, hi ha un segell i unes paraules que Carandell escriu: *1r Estat. Col Història de la Músic. Simfonia nº 6 Patètica de Piotr Ilich Tchaikovsky, op. 74*

També, a ***Simfonía núm. 6 de Piotr Ilich Tchaikovsky, op. 74*** **"Patètica"** de Carandell la relació numèrica constitueix el component simbòlic que relaciona la simfonia amb el nombre de columnes del temple grec – temple de sis columnes sobre el suport de sis/set columnes.



Carandell
Simfonía núm 6 de Piotr Ilich Tchaikovsky, op. 74, "Patètica"
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica mixta
42 x 29,7 cm.

> *Deleitosa alborada desprende la rítmica melodía, acompañada de contagiosa*[313] *seducción hacia futuros estados que, resurgirán de la cadenciosa expresión, difundiendo sentimientos y virtudes. Carandell. Gener 2011*

Per tant, Carandell estableix i representa la seva interpretació gràfica de la simfonia en funció d'una relació numèrica que s'entén com a recerca de la unitat musical i alhora unitat pictòrica. Així, evidencia de manera iconogràfica la correspondència entre ambdues arts.

[313] CARANDELL, Joan, "Apunts i manuscrit d'*escriptura directa*". Gener 2011. Carandell amb nota "A" al peu especifica: "serie de sonidos o movimientos que se suceden de un modo regular o medido."

5.3.14 Antolín Dvořák (1841-1904)

5.3.14.1 Simfonia núm. 9 – en mi menor –, **"Del Nou Món",** *op. 95*

La ***Simfonia núm. 9 en mi menor*, "Del Nou Món", o*p. 95*** (1893) d' Antonín Dvořák es coneixia com la *Simfonia núm. 5* abans de la numeració de Šourek.

Robert Layton parla de les debilitats aparents d'aquesta simfonia alhora que ressalta la seva noblesa i frescor inesgotables[314]:

El Nuevo Mundo *es obviamente un trabajo de genio, a pesar de que no en el mismo sentido que las primeras obras. El público en su mayoría tiene un extraño y casi infalible instinto en estos asuntos. Podemos comparar la obra con, digamos, el* Concierto para piano en la menor *de Grieg. Esta es una obra de mucho menos profundidad y perfección formal que muchos otros clásicos populares, y sin embargo, a pesar de que sus debilidades son abundantemente aparentes, tiene una frescura indestructible, una franqueza inagotable que le permite oponerse a la intensa exposición y emerger ileso. Podríamos, por supuesto, argumentar que el éxito del* Nuevo Mundo *sirvió para oscurecer o al menos ensombrecer las sinfonías nº 6, 7, y 8, que son todas obras de una mayor sustancia.*

Dvořák, home senzill i enamorat de la vida, en la seva Simfonia "Del Nou Món" – resultat de la seva estada a Amèrica – consagra la unió de la gent de tot el món sota l'harmonització de la bellesa i el bé. S'inspira en la dansa dels indis americans a *Hiawatha's Feast* [315] i en la música negra, concretament en el caràcter melancòlic dels "cants espirituals". També, un factor a considerar és la nostàlgia per la seva terra i les

[314] LAYTON, Robert, *Dvořák. Las Sinfonías y los Conciertos*, Cornellà de Llobregat, BBC Music Guides, col·lecció Idea Música, Idea Books S.A. 2004 (Traducció: Victoria Llort Llopart), pàg. 58.
[315] Durant la dècada de 1860 llegeix la traducció de *Song of Himawatha* de Longfellow. Vegeu LAYTON, Robert (2004), op. cit., pàg 59. I, HOLZKNECHT, Václav, *Antonín Dvořák.* Orbis-Praga, 1959, pàg. 38-39.

evocacions al paisatge txec; tot plegat, però, resulta transformat en el propi llenguatge del compositor.

Václav Holzknecht, a la biografia de *Dvořák* , emfatitza la individualitat del músic i escriu [316]:

Sabía elaborar los esquemas formales con tanta fantasía como perspicacia, imprimiendo a sus sinfonías y a sus obras de música de cámara un sello que únicamente es privativo suyo.

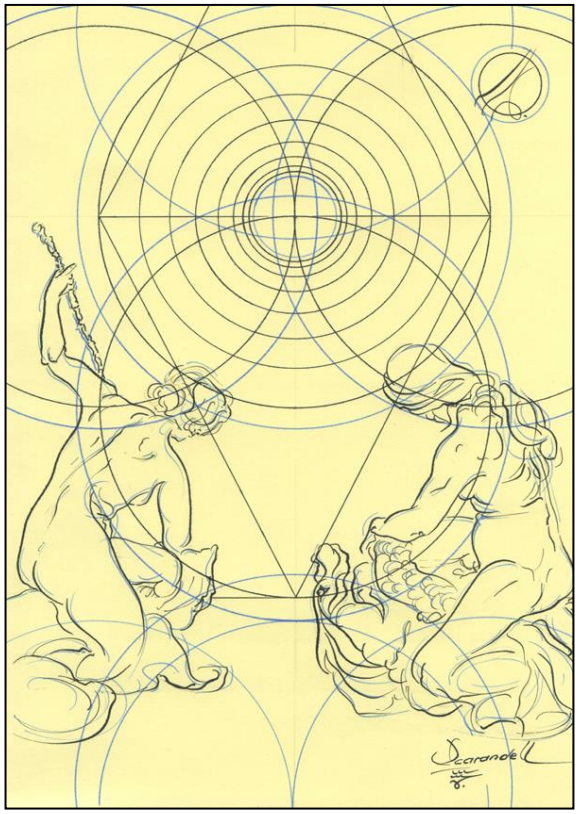
Robert Layton destaca de Dvořák la seva il·limitada invenció melòdica i la riquesa en la naturalitat de l'expressió del sentiment. Per això, escriu[317]:

Para Dvořák el campo checo y su gente fueron las influencias que formaron su personalidad artística. El contacto con la naturaleza era tan vital para él como lo era la musa para Delius*; y su trabajo irradia una riqueza y generosidad de sentimiento, temperado por una entusiasta disciplina musical que casi recuerda a Haydn. Como ese maestro, dedicaba sus partituras con* Laus Deo *o su equivalente. Pero en términos de equilibrio emocional, recuerda a Haydn, debe ser contado después de Schubert y junto con su amigo y contemporáneo Tchaikovsky como el melodista más natural del siglo XIX. El fondo de invención melódica al que podía invocar parece inagotable, y su frescura y espontaneidad son igualmente claras.*

Carandell representa amb el títol *Novena Sinfonía*, "del Nuevo Mundo", *d'Antonín Dvořák 1893. Simrock. "La relación cuadrimensional entre dos mundos 2~4"* el món de llum i naturalitat que irradia la simfonia. Per a Carandell, la simfonia "Del Nou Món" adquireix una dimensió còsmica de la seva representació plàstica. A l'obra pictòrica queda patent la claredat i simplicitat en una composició d'iconografia geomètrica i figurativa. Inspirat en l'emplaçament real del parc del Retiro de Madrid –

[316] HOLZKNECHT, Václav (1959), op., cit.
[317] LAYTON, Robert (2004), op., cit., pàg. 8.

recordem que en la metafísica de Carandell expressada en clau surrealista hi ha un emplaçament real que Carandell utilitza per expressar l'a*ltra realitat*, és allò que ell diu *real però inventat* –, Carandell dibuixa dos arquetips del llac en primer pla que simbolitzen l'aigua i per tant les emocions humanes, així com les circumferències en negre que també es refereixen al món terrenal; en canvi, el món més subtil queda retratat per les circumferències en blau – color de significació menys densa – i és cap al lloc on es dirigeixen les figures. Per tant, la música remou emocions i transporta a l'oient cap al món eteri, còsmic i universal.



Carandell
Novena Sinfonía "del Nuevo Mundo" *d'Antonín Dvořák 1893. Simrock. "La relación cuadrimensional entre dos mundos 2~4"*.
2011
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica: Tintes. 29,5 x 21 cm.

Cal esmentar que el títol complet consta darrera l'obra i que es tracta d'una obra amb doble signatura de l'artista, firmat a baix-dreta i dalt-dreta

5.3.15 Edvard Grieg (1843-1907)

5.3.15.1 Suites Peer Gynt núm. 1, op. 46

El dramaturg noruec Henrik Ibsen (1828-1906) encarrega a *Edvard Grieg* la música incidental – són dues suites: ***Peer Gynt Suite núm 1, op.46*** i ***Peer Gynt Suite núm. 2, op. 55*** – per al seu poema fantàstic, que acaba essent obra de teatre, *Peer Gynt* (1868).

Ibsen crea el personatge de *Peer Gynt* que esdevindrà heroic sense seguir els cànons distintius dels habituals heroics teatrals que sumaven integritat, valentia, virtuts i força. *Peer Gynt* és un estrany personatge, astut, bevedor, entabanador i xarlatà que viurà arriscades aventures a causa no de la seva valentia sinó per la seva inconsciència, serà obligat a caminar pel món guiat per les circumstàncies i no per la seva voluntat ni pels seus ideals. La seva vida en lloc de ser heroica i virtuosa és un fracàs. *Peer* analitza cada caiguda que pateix, comprèn la falsedat, però no es corregeix i torna a passar-ne una altra; al final, quan es vell, està sol i ha perdut els últims diners en un naufragi torna a Noruega. De nou fa anàlisi de la situació a "l'escena de la ceba" i s'adona de la seva personalitat simulada i del fracàs. Enrique Anderson Imbert transcriu aquest fragment amb les paraules següents[318]:

... Y otra vez el balance al que Peer siempre está dispuesto: es la famosa escena de la cebolla. Coge una y le va arrancando las telas, una por una. Cada tela es una falsa aventura, es un papel representado, es una personalidad simulada. (...)

No hay en la cebolla (como tampoco en su alma) ni hueso ni fondo. Y ahora Peer escucha claramente su culpa. Es de noche. La selva de pinos ha sido devastada por un incendio. Todo está envuelto en humo. Y Peer oye los reproches: "Somos los pensamientos que tú debiste haber pensado", le dicen los ovillos de hilo gris que ruedan entre los troncos calcinados. "Somos consignas que debiste haber proclamado", le dicen las hojas secas. Y las voces del aire: "Somos las canciones que

[318] ANDERSON IMBERT, Enrique, *Ibsen y su tiempo*, La Plata, Buenos Aires, Tucaman, Ed. Yerba Buena, 1946, pàg. 45.

debiste haber cantado". Y las gotas del rocío: "Somos lágrimas no vertidas". Y las briznas de paja: "Somos acciones que debiste haber realizado". (...)

Segons Enrique Anderson Imbert, Ibsen es va emocionar a conseqüència del seu personatge Peer Gynt que va resultar extremadament humà i heroi pel seu fracàs. Anderson diu[319]:

La actitud de Ibsen al crear a Peer Gynt fue de amor. Aun de amor por sus defectos. ¡Es tan humano Peer! Por lo mismo que sospechaba que toda existencia es fracaso. Ibsen se enterneció con Peer Gynt, la más desvalida, la más lírica, la más alocada criatura de su teatro.

Acaso sea Peer Gynt *el Poema de Ibsen que la posteridad prefiera siempre. Los críticos contemporáneos sin embargo, le fueron reticentes. Veían demasiados enigmas, demasiados símbolos...*

Així, la fantasia i l'enigma que impregnen el personatge es manifesten genialment en la música de les Suites de Grieg i, també, el component referit a l'existència humana i, tot plegat, queda palès en la metafísica de Carandell.

Carandell exposa amb clau metafísica la constant significació del desenvolupament personal pel camí de la vida vers la superació dels obstacles i desil·lusions que formen part d'aquest món de desenganys.

Carandell escriu[320]:

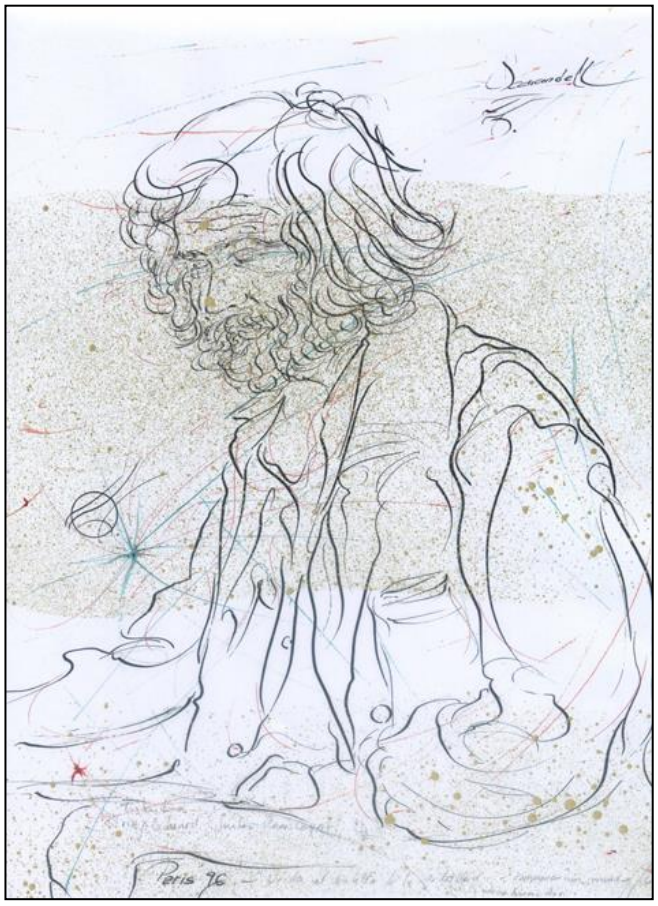
Deleitados presagios acompañan en el camino que conduce al ser, lleno de nostalgia y ausencia de alegrías. Abatido por el abandono es dirigido al exilio que jamás surgirá y se manifestará el reencuentro para abrazar la enérgica pasión, fuente de supremacía y vivencia.

Unido al destello de la soledad forma parte de los miembros que componen un mundo de desahuciados por el engaño y carentes de cariño.

[319] ANDERSON IMBERT, Enrique (1946), op., cit., pàg. 46.
[320] CARANDELL, Joan, "Apunts i manuscrit d'*escriptura directa*".

I Carandell plasma a ***Estudio Grieg Edvard. Suites Peer Gynt. París 1996*** la figura del Peer Gynt que deambularia pel món, vagabundejant, representant les falses aventures fins a descobrir la seva legítima personalitat.

A l'expressió iconogràfica del personatge, sobre un fons de color diàfan, cal destacar l'expressió trista i solitària del rostre afligit, els cabells esgavellats i la indumentària trinxeraire, i, també, cal advertir les paraules que Carandell escriu a la part inferior de l'obra que constitueixen un reforç de la imatge. Una altra particularitat és el doble firmat, a baix-esquerra i dalt-dreta.

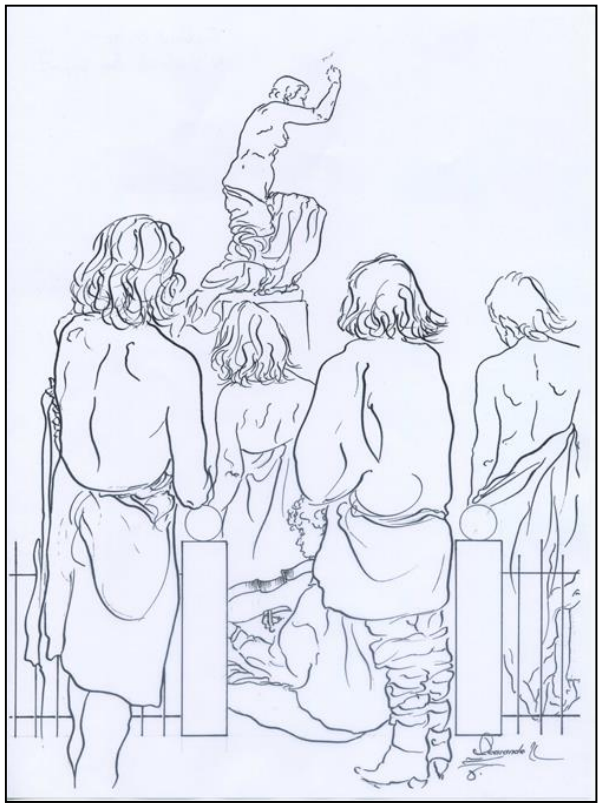


Carandell
Estudio Grieg Edvard. Suites Peer Gynt. París 1996. 2010
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica mixta i tinta xinesa sobre paper. 42 x 29,7 cm.
– Carandell a la part inferior de l'obra escriu: "*Unido al destello de la soledad, componen un mundo de desahuciados*"

Dels "Apunts i manuscrit d'e*scriptura directa*" de Carandell seleccionem les paraules següents[321]:

¡Caminante!, portador de ilusión y plácidos ritmos, unidos por el instinto de las emociones, cabalga hacia un estado de apacible armonía, donde la serenidad envuelta por la ilusión amanece en el primor de su apacible flacidez; portal que conduce a la senda del conocimiento y comprensión.

Aquest pensament de Carandell suggerit a partir de la música de Grieg es materialitza gràficament a l'estudi *La Suite de Peer Gynt*. Veiem el violinista situat a l'entrada del portal, la seva significació iconogràfica simbolitza la música com el vehicle capaç de conduir els *caminants* cap a la superació personal, la música és l'ajuda que clarifica l'angoixa i la tragèdia humana per donar pas a la via d'accés al món de la comprensió i del coneixement.



Carandell
La Suite de Peer Gynt . 2010
"Col·lecció Història de la Música"
Tinta xinesa sobre paper
42 x 29,7 cm.

[321] CARANDELL, Joan, "Apunts i manuscrit d'e*scriptura directa*".

Advertim aquí que el significat metafísic de la icona del *portal* denota correspondències amb la interpretació del *portal* que apareix en els estudis – catorze estats i l'estat final – i l'obra en color que forma part de la representació pictòrica que Carandell realitza sobre *"L'entrada dels convidats"* del *Tannhäuser* de Wagner. En ambdós casos la música queda representada com a mitjà guaridor per a vèncer les imperfeccions humanes.

Per altra part, l'obra de Carandell ***Estudios para Suites de Peer Gynt de Edvard Grieg*** és una representació de la solitud encaminada a la comprensió i superació personal, solitària figuració de la individualitat humana.

Dues figures independents – una en front de l'altra – que es podrien mirar però són personatges solitaris perquè queden separats per una columna vertical daurada col·locada en contraposició al fanal de la dreta que alhora reforça l'atmosfera d'aïllament. És una escena estàtica amb sentiment d'introspecció que reflecteix la "realitat inventada" que Carandell tracta de manera metafísica. L'emplaçament és real, és a París, però la disposició i significació dels elements iconogràfics recorda la sèrie que l'artista anomena "Triomf de la Música sobre la Matèria"; aquí el fanal del pont de París constitueix el component arquitectònic habitual en la sèrie mencionada.

En aquesta obra és evident la forta càrrega metafísica i el vincle amb De Chirico. El concepte del fanal guarda un paral·lelisme clar amb el de la xemeneia usat per De Chirico. En aquesta obra l'atmosfera de solitud és total. És una solitud, també, "hopperiana". Recordem la nostàlgia i soledat de les obres de l'americà Hopper[322] en les que el realisme transcendeix en els espais buits, les figures solitàries, abstretes en els seus pensaments i situats en moments escènics de la seva vida quotidiana.

S'evidencia que la columna separa, però alhora, per la seva disposició vertical i el color daurat, aporta lluminositat i esperança a l'escenari metafísic. És símbol de línia vertical.

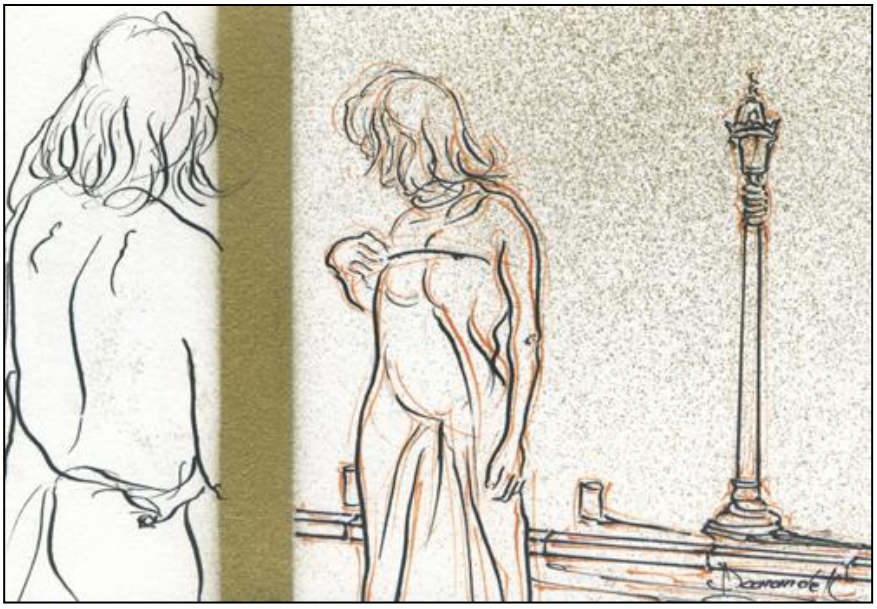
[322] OTTINGER, Didier, "El realismo trascendental de Edward Hopper", a: *Hopper*, Museo Thyssen-Borhemizsa, Madrid, 12 de junio – 16 de septiembre de 2012.

Federico Revilla parla de l'origen intuïtiu de la línia vertical i horitzontal dels nostres remots avantpassats. Sobre la primera diu[323]:

... la línea y el sentido vertical quedaron impregnados de transcendencia: el hombre supera su terrenalidad para lanzarse de algún modo al ámbito superior. La vertical aparecerá continuamente en nuestra pesquisa asociada a elevación, vida, resurrección, afirmación, posibilidades u horizontes infinitos, etc.

Carandell, a partir de les *Suites de Peer Gynt d' Edvard Grieg*, escriu[324]:

Portentosos son los emblemas de superación. Lustres y sabios luchadores de verdades imperiosas, avanzan con intrépido valor venciendo desilusiones para llegar al raciocinio de la ilusión, puntal de superación.



Carandell
Estudios para Suites de Peer Gynt de Edvard Grieg. 2010
"Col·lecció Història de la Música". Mixta i tinta xinesa sobre paper.15 x 21 cm.

Per tant, els escrits i les tres obres que hem seleccionat per a les ***Suites de Peer Gynt d'Edvard Grieg*** de Carandell, realitzats a partir de la música, evidencien una mateixa unitat de pensament que Carandell refereix a l'existència humana encaminada a la comprensió i superació personal.

[323] REVILLA, Federico, *Simbología, Arte y Sociedad*, Ed. Bruño (Madrid) – Edebé (Barcelona), Barcelona, 1980, pàg. 26
[324] CARANDELL, Joan, "Apunts i manuscrit d'e*scriptura directa*".

5.3.16 Gustav Mahler (1860-1911)

5.3.16.1 Simfonia núm. 1 en re major, **"Tità" (1889)**

A l'obra de Gustav Mahler s'hi adverteix el conflicte entre el postwagnerisme i la nova música. Va rebre formació al Conservatori de Viena i Bruckner el va acostar a la música de Wagner. Es dedica intensament a la seva activitat de director d'orquestra i li queda poc temps per a la composició; però l'accés entusiasta i directe a l'orquestra li facilita experimentar elements tímbrics que aplica a les seves obres.

Segons Norman Lebrecht, Mahler és el compositor que influencia més notablement la música del segle XX – per exemple, la de: Ravel, Stravinski, Schönberg, Alban Berg, i en la música postserial de Boulez o de Stockhausen[325] – i ho fa des de la ***Simfonia núm. 1*** de manera íntima, anímica, a partir de la seva experimentació i traumes personals propis de la complexitat del seu caràcter – la naturalesa del seu caràcter, alhora, ha encuriosit psiquiatres, biògrafs i novel·listes. Pràcticament tots els aspectes de la personalitat de Mahler semblen contradictoris i fins i tot els testimonis que parlen del seu físic són oposats. Lebrecht, sobre els contrastos manifestats en les simfonies, escriu[326]:

Mahler fue el primer compositor que buscó en la música soluciones espirituales de carácter personal. Allí donde Beethoven se entregaba al sufrimiento universal y Wagner en cambio ahondó, desde su primera sinfonía, en experiencias y traumas privados – brutalidad interior, desamparo, alienación – persiguiendo dentro de sí mismo remedios para la condición humana.

Esta búsqueda es la clave para entender el notable resurgimiento de la música de Mahler medio siglo después de su muerte. (...) *sus creaciones penetraron el*

[325] Eugenio Trías coincideix en la afirmació i detalla els compositors. A: TRÍAS, Eugenio (2007), op., cit., pàg. 392.
[326] LEBRECHT, Norman, *El mundo de Mahler*, Buenos Aires –Argentina –, Alianza Hidalgo Editora S.A., 1999. (Títol original: *Mahler Remembered*, 1987, 1998, Buenos Aires) (Traducció: Pablo Gianera), pàg. 7 i 9. I, també, veure pàg. 13-14.

substrato cultural más permanentemente que cualquiera de las otras producciones de cultos individualistas de la década.

(...)

"La sinfonía debe ser como el mundo", le dijo Mahler a Sibelius, "debe contener todo*". Sus propias sinfonías convocan tanto los contrastes más violentos del mundo exterior como los matices más sutiles de su naturaleza interior, un temperamento que bordea la depresión maníaca que ha afectado a muchos grandes artistas.*

La idea de Mahler sobre la *totalitat* de la simfonia fa que cada una de les simfonies constitueixi l'ampliació de l'anterior a la recerca del *tot*, la qual cosa, segons ell, permetrà la redempció espiritual desitjada i conformarà la unitat simfònica. Eugenio Trías es refereix a aquesta "unitat de creixement" i escriu les paraules següents[327]:

Toda la obra de Mahler constituye una magna unidad de crecimiento que va gestándose y madurando hasta concluir el último compás de su Décima sinfonía *(en el estado semidefinitivo que la dejó). Tiene su arranque en su* ópera prima*, un oratorio en forma de leyenda o balada, compuesta a los dieciocho años, en la que muestra ya toda su maestría y capacidad creadora:* Das klagende Lied *(*La canción del lamento*).*

En este músico se produce un verdadero derrumbamiento y conflagración de todos los géneros musicales...

Gustav Mahler és amic i company de Richard Strauss però socialment i espiritualment ambdós viuen en móns recíprocament diferents. Mahler era un místic secular jueu, preocupat per la redempció entesa des de plantejaments propis de la seva cultura i context, a través de la conversió, i el que encara és més important per a ell, mitjançant la composició. Per contra, Strauss, agnòstic, defensa, en tot cas, la naturalesa espiritual de la inspiració i el treball.[328].

Per altra part, segons Lebrecht, Mahler, com Ludwig Wittgenstein (1889-1951) – filòsof que va viure a la Viena de Mahler –, és partidari del pensament de

[327] A: TRÍAS, Eugenio (2007), op., cit., pàg. 391.
[328] Vegeu: GILLIAM, Bryan, *Vida de Richard Strauss*, Madrid, Cambridge University Press, 2002 (rústica). (Títol original: *The Life of Richard Strauss*, Cambridge University Press, 1999). (Traducció: Ernesto Junquera), pàg. 42.

Schopenhauer segons el qual "la música posseeix un poder expressiu superior al llenguatge o la filosofia". I escriptors com Schnitzer, Stefan Zweig, Salten, Bahr i Hofmannsthal consideren Mahler l'epicentre de l'activitat artística del moment[329].

Ates Orga[330] cita que Mahler per la seva *Primera Simfonia* es va inspirar , més de vuitanta anys després, en la novel·la *Titàn* de Jean Paul, publicada entre 1800-1803.

I Alma Mahler referint-se a la *Primera Simfonia* opina sobre el títol[331]:

....Como sentía una apasionada admiración por Jean Paul, escribió una sinfonía que denominó Titán *y que, también con ese título se estrenó en Weimar, durante el festival de música.*

Más tarde, como no dejaban de pedirle a Mahler explicaciones sobre los diferentes pasajes novelísticos en música, se dio cuenta de lo incomprensible de la denominada música "descriptiva", eliminó el título, y la sinfonía Titán *se convirtió en la* Primera Sinfonía*, tal como la conocemos hoy.*

Simfonia concebuda inicialment com a un poema simfònic, la crítica la va rebre amb reserves, acusant-la de mal gust i de desafiar totes les lleis de la música. L'estil propi i nou de Mahler amb elements populars i utilització de "tots els recursos" era considerat per la crítica de vulgar i de mal gust.

José Luís Pérez de Arteaga es refereix a l'estrena de la *Simfonia "Titàn"* i a la desafortunada crítica del moment, dient[332]:

El 20 de noviembre de 1889, se estrenó su Primera Sinfonía*, todavía bajo el nombre de* Titán*, poema sinfónico. La recepción fue fría y las críticas, devastadoras. El*

[329] Vegeu: LEBRECHT, Norman (1999), op., cit., pàg. 24-25.
[330] Vegeu: ORGA, Ates. (2001),op., cit., pàg. 109.
[331] MAHLER, Alma, *Recuerdos de Gustav Mahler (con una selección de cartas)*, Barcelona, Quaderns Crema, S.A., Sociedad Unipersonal, Acantilado, 2006. (Títol original: *Gustav Mahler –Erinnerungen*, 1a. edició 2006). (Traducció: Isabel Hernández), pàg. 171.
[332] PÉREZ DE ARTEAGA, José Luís, *Mahler*, Madrid, col. Musicalia Scherzo 6, Antonio Machado Libros S. A. / Scherzo Fundación, 2007. (Prólogo: Juan Ramón Encinar). (Colaboración en la Biografía: Almudena de Maeztu), pàg. 65.

público no supo cómo responder a un lenguaje musical tan novedoso, y no pudo entender ni sus climas enrarecidos ni sus guiños irónicos.

Tal com diu Trías[333], Mahler sabia que les seves simfonies – tant la *Primera Simfonia*, "Titá" com les altres – posseeixen un "natural titànic i demiúrgic", un caràcter total per disposició de "tots els recursos existents" a fi i efecte de crear "un món".

Eugenio Trías argumenta el tema dominant del primer moviment de la *Simfonia* "Titá", que tracta de la cançó "Ging heut Morgen über's Feld" del cicle *Lieder eines fahrenden Gesellen – Cançons d'un caminant* –, amb les paraules següents[334]:

Un mundo propio es, desde luego, la Primera sinfonía*,* "Titán"*, con su despunte inicial, que parece arrancar de los versos del himno de Hölderlin* "El Rin*", según el propio Mahler atestigua, y en el que en pleno presentimiento asoma y balbucea una nueva criatura apunto de amanecer a la primavera de la vida.*

De pronto irrumpe la criatura entera, recién nacida: una canción entonada en forma de Lied *que enuncia de manera airosa de principio a fin invadiendo todo el espacio narrativo del primer movimiento.* (...) *va forjándose de manera incipiente su futura vocación de Héroe, Titán o Semidiós.*

Els *Lieder eines fahrenden Gesellen*, compostos a partir de 1888 sobre textos del "Knaben Wunderhorn" – "El corn de l'abundància" –, recreen un món a la mida del jove Mahler, de vint anys. També s'inspira, com els escriptors i compositors romàntics, en llegendes populars de l'edat mitjana, en les aventures de Tannhäuser i de cavallers recreats per la imaginació popular...

Mahler, sempre preocupat pels problemes fonamentals de l'existència, reflexions sobre la vida i la mort, – entrarà, algunes vegades, en consideracions o actituds contradictòries, però sinceres, que afectaran l'artista i l'home –, lector de literatura i

[333] Vegeu: TRÍAS, Eugenio (2007), op., cit., pàg. 394-398.
[334] TRÍAS, Eugenio (2007), op., cit., pàg. 403.

filosofia, preferentment de: Goethe, Schopenhauer, Hoffmann, Hölderlin i, en particular, de Dostoievsky[335].

Robert Layton també veu en la música de Mahler una penetrant preocupació per les inquietuds humanes[336]:

... Con Mahler, por otra parte, este sentimiento hacia la naturaleza, pese a ser fuerte, no está en primer plano, excepto en raras ocasiones; se desvanece a favor de una intensa preocupación e interés por las relaciones y emociones humanas.

Les paraules següents de Marc Vignal resumeixen la música i la realitat de Mahler[337]:

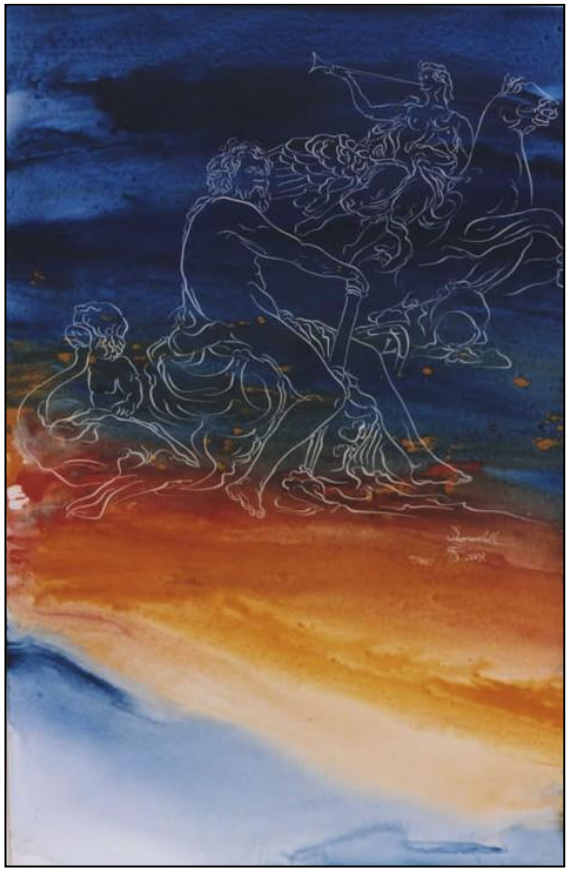
... conjunción de "gran tragedia y diversión de baja estrofa"... Freud tenía razón, Mahler concebía su vida y su música como una sola realidad.

Continuem amb l'estudi de l'expressió plàstica de Carandell.

Trobem ressonàncies titàniques de línia i color a la representació pictòrica de Carandell sobre el discurs musical de la ***Simfonia núm. 1*** de Mahler.

Observem una iconografia mitològica de línia blanca sobre translúcid i diàfan fons abstracte de blaus i taronges. El musculós heroi navegant per l'univers al compàs de les vibracions de la trompeta és guia del timó de la nau, **símbol del camí individual per la vida**. Altres aspectes a destacar són l'ambient mitològic, el dinamisme en espiral de les siluetes, el moviment suggerit per la línia i pel trot del cavall alat. Són destacables la fusió de formes figuratives i abstractes, l'enèrgica musicalitat cromàtica i al·legòrica del món orquestrat per Mahler.

[335] VIGNAL, Marc, *Mahler*, Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1987. (Traducció: Anna Angel). (De l'edició francesa, Éditions du Soleil,), pàg. 18-19, 47-50.
[336] Vegeu: LAYTON, Robert (2004), op., cit., pàg. 7.
[337] VIGNAL, Marc (1987), op., cit., pàg. 22.



Carandell
Simfonia núm. 1 "Tità" de Mahler. 2007
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica mixta. 50 x 33 cm.

Gustav Mahler i la Simfonia núm. 1, **"Tità"**. Es tracta d'una representació essencial i més subtil amb integració de la música i la figura del compositor, un retrat de Mahler que delata una extraordinària intel·ligència reflexiva i imaginativa. Carandell fa un retrat psicològic dotat de l'evocació literària i musical, una assimilació i fusió de la silueta del compositor, de l'imaginari musical i de la faula literària. Observem una visió fantàstica, quimèrica, amb unió de formes figuratives, una real i l'altra imaginària, i d'iconografia mitològica de l'Heroi o Tità. El retrat de Mahler s'inspira en aquesta fotografia del compositor[338] però Carandell fa la seva versió i la integra en la iconografia que representa la música.



[338] http://www.observacionesyexperiencias.com/2011/05/gustav-mahler-primer-centenario-de-su.html. (Consulta: 21/6/2013).



Carandell
Gustav Mahler i la Simfonia núm. 1 "Tità". 2010
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica mixta. 29,7 x 21 cm.

De les vint-i-dues obres – cinc retrats, setze estudis i l'obra en color – que Carandell ha realitzat sobre Mahler i la *Simfonia núm. 1* "Tità" hem seleccionat l'obra considerada pròpiament definitiva, en color, i un retrat. Hem fet la selecció d'aquestes obres perquè mostren el punt de vista de Carandell i la seva síntesi a l'evocació musical de Mahler. També cal mencionar aquí la composició anomenada *Trilogia*[339] – inclou el retrat de tres autors: Chopin, Mahler i Strauss – per a la portada de les converses: *En Conversación. J. Carandell*, vol. 2.

Per tant, Carandell representa el discurs musical de Mahler utilitzant la iconografia del món mitològic com a símbol per descriure pictòricament el camí individual per la vida i fusiona formes figuratives i abstractes integrant el món musical amb la fisonomia del músic perquè constitueixen la mateixa unitat.

[339] Ens referim al Quadern que Carandell anomena *En Conversación. J. Carandell, vol. 2*; i, fa referència a Chopin, Mahler i Strauss.

5.3.17 Isaac Albéniz (1860-1909)

5.3.17.1 **Suite *Iberia***

Isaac Albéniz, virtuós intèrpret del piano i admirat compositor, culmina la seva obra a la **Suite *Iberia*** on aplega les més variades expressions de dolor, passió, alegria, excitació i altres sentiments del panorama musical espanyol del moment. Albéniz amb Granados – també català – i Manuel de Falla – andalús amb vinculacions catalanes – es converteixen en representants de la música hispana de l'època. La Suite *Iberia* és una de les obres més representatives d' "allò espanyol" en "allò universal"[340]. Hi ha altres obres d' Albéniz interessants però comentem aquesta perquè és la que el pintor Carandell ha representat.

Alicia de Larrocha descriu amb encert la personalitat i l'obra d'Albéniz amb les paraules següents[341]:

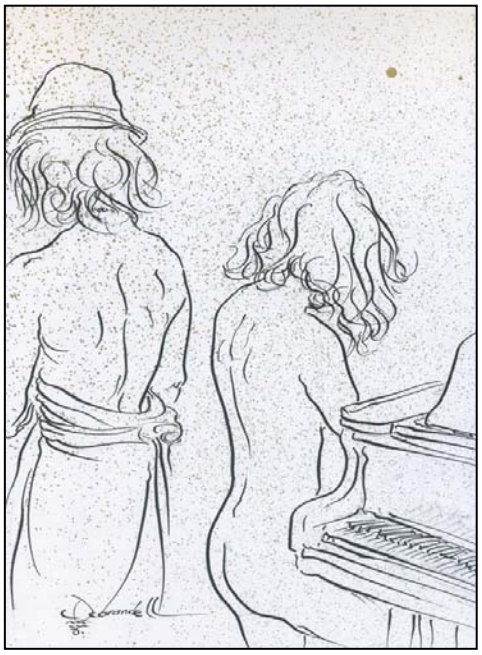
Albéniz, a mi entender representa el genio inquieto, audaz, iniciador de una época trascendental en la historia de la música española. En su obra supo plasmar, magistralmente, todo el colorido, intensidad, vigor, ritmos y ambientes que constituyen los valores más característicos de nuestra raza. Dio categoría universal a la música patria e inició el camino, ya preconizado por Pedrell, que habrían de seguir, conservando cada uno su personalidad, Granados, Falla y Turina, alcanzando un lugar importantísimo y de características completamente propias en el panorama de la música internacional.

Alicia de Larrocha també es refereix a la Suite *Iberia* i destaca tant la força expressiva com l'aspecte tècnic dient[342]:

[340] Vegeu: AUTORS DIVERSOS, *Isaac-Albéniz 1860-1909*, Barcelona, Gran Teatro del Liceo, Empresa Juan A. Pamias, Abril, 1960.
[341] Vegeu aquest comentari de la concertista de piano Alicia de Larrocha a: AUTORS DIVERSOS, *Isaac-Albéniz 1860-1909* (1960), op., cit.
[342] Ibid.

En "Iberia", Albéniz creó un lenguaje personalísimo, sin precedentes en la literatura pianística y que nadie después ha podido imitar. Y aunque algunos califiquen de barroquismo excesivo la complejidad técnica de sus "Iberias", creo, sinceramente, que ello obedece a una auténtica necesidad expresiva, consecuencia lógica y natural de unas ideas de tanta riqueza colorística, pujanza rítmica y fuerza evocadora. Sea bajo ese aspecto técnico, así como en el puramente musical, Albéniz interesa y seguirá interesando a todos los músicos y aficionados de ésta y las futuras generaciones.

Carandell dibuixa en tintes sobre paper ***Estudio para la obra de Isaac Albéniz "Suite Iberia"***. En aquest cas, la música queda evidenciada per l'instrument característic d'Isaac Albéniz, el fragment de piano a la part inferior dreta que inicia la lectura en diagonal de l'obra i constitueix l'element més important perquè mostra el teclat i queda en primer pla. Veiem dues figures desplaçar-se de costat i d'esquena respectivament amb la qual cosa la disposició de les figures i el traç de la línia denoten i suggereixen moviment, com si la mateixa figura fes un desplaçament en semicercle per allunyar-se del piano. Per tant, iconogràficament interpretem la representació simbòlica de dos mons, el musical i el de passions i frivolitats que circulen a l'entorn, de tal manera que ambdós mons formen part de la "Suite". La *Suite Iberia* d'Isaac Albéniz té un sentit d'exotisme que Carandell el dibuixa des del punt de vista de la sensualitat i la insinuació com hem vist també en el cas de l'obra *Suite Carmen de Georges Bizet* – Estudi – (2011). Són estudis en l'estètica i en la concepció de la sèrie el "Triomf de la Música sobre la Matèria".



Carandell
Estudio para la obra de Isaac Albéniz "Suite Iberia". 2011
"Col·lecció Història de la Música"
Tintes sobre paper
21 x 29,7 cm.

5.3.18 Claude Debussy (1862-1918)

5.3.18.1 Prelude à l'après-midi d'un faune **(1894)**

5.3.18.2 La Mer **(1905)**

Claude Debussy va estar molt en contacte amb els pintors impressionistes i els poetes simbolistes. La llibertat de la seva obra i l'evasió dels motlles academicistes van fer que se'l considerés introductor de l'Impressionisme musical, però ell sempre va rebutjar aquesta etiqueta. David Cox defineix encertadament l'aspecte suggeridor i simbolista de la personalitat de Debussy, dient[343]:

... Se podría decir que en un pintor como Monet se preocupa por la luz en tanto que luz *de un modo similar al sensato uso del* sonido en tanto que sonido *por Debussy. Pero es más significativa la comparación con el Simbolismo, tanto en pintura como en en poesía, el cual estaba en total contradicción con el Impresionismo: aquel* sugería *ideas y estados de ánimo por medio de símbolos, los cuales se convertían en algo* más *significativo, en el mundo interior del pensamiento, que en cualquier realidad externa. En esto la inspiración puede haber estado en ciertos tipos de arte oriental (incluyendo el japonés) que estaban de moda en aquella época en París. (En un momento Debussy experimentó una influencia clara de la música javanesa.) Cézanne decía que en su pintura no había intentado reproducir la naturaleza, sino representarla. De un modo similar, entre los poetas simbolistas, Mallarmé sostenía que nombrar un objeto suponía destruirlo; por eso sugerirlo era su sueño.*

I com diu Cox[344]:

El Simbolismo en la pintura preparó el camino para todas las formas de las artes figurativas contemporáneas: y las composiciones más importantes de Debussy tuvieron un efecto del mismo alcance sobre la música del siglo XX.

[343] A: COX, David, *Debussy. La música orquestal*, Cornellà de Llobregat, BBC Music Guides, Col·lecció Idea Música, Idea Books S.A. 2004 (Traducció: Francisco Fernández del Pozo), pàg. 13.
[344] A: COX, David (2004), op., cit., pàg. 13.

L'admiració de Debussy per Stéphane Mallarmé condueix el projecte orquestral en tres parts a partir del poema de Mallarmé. En un principi hauria de titular-se *Prélude, interlude et paraphrase pour l'après-midi d'un faune* i finalment va quedar en ***Prélude à l'après-midi d'un faune*** (1876, publicació de la versió final). Per altra part, J. K. Huysmans cita el poema a la seva novel·la *À rebours* (1884).

La impressió musical de Debussy es manifesta amb riquesa d'imatges i amb transparència de textura on els timbres sonors mantenen la seva individualitat[345]. Aquesta característica de transparència, com veurem, queda representada a l'obra nítida i lluminosa de Carandell.

Estem d'acord amb Victoria Llort Llopart quan diu que la innovació de Debussy es basa en l'element poètic inherent a la pròpia música[346]:

La profunda novedad de la partitura radica en su sustancia poética, ya de una concepción formal original. La forma de la obra es característica del pensamiento del autor: rechazo de los moldes clásicos, de la exposición bitemática, del desarrollo riguroso... acercándose más bien a una especie de improvisación alrededor de un tema. Sin embargo, encontramos desarrollos, yuxtaposiciones y diversas presentaciones del tema inicial, que convierten el Prélude en una amalgama de formas conocidas: fusión de sonata, lied y variación. Una profunda unidad de lenguaje salva la obra de la inconexión.

Seguint Victoria Llort Llopart, podem afirmar que el simbolisme suggeridor i musical de la poesia de Mallarmé ens introdueix cap a l'essència de les coses, el món oníric, i aquesta mateixa preocupació la comparteix l'obra de Debussy – *Prélude a l'après-midi d'un faune*, obra musical no vocal relacionada amb el text poètic[347]:

[345] Veure: COX, David (2004), op., cit., pàg. 15-23.
[346] LLORT LLOPART, Victoria (2005), op., cit., pàg. 42.
[347] LLORT LLOPART, Victoria (2005), op., cit., pàg. 39.

Los poemas simbolistas de Mallarmé (1842-1898) inauguran una nueva concepción del arte, de la poesía. El simbolismo nos introduce en el sentido del misterio: misterio en nosotros y alrededor de nosotros. Es la esencia misma de la libertad; así se entiende en la obra de Mallarmé, en sus poemas; y también en la obra de Debussy, en su preocupación por ir más allá de las formas canónicas, de hacernos soñar a través de la evocación de los símbolos.

A la simbologia del somni s'evidenciarà l'anhel d'evadir-se dels lligams, de les formes establertes, un desig de llibertat.

Carandell transcriu l'audició atenta de la música amb les paraules següents[348]:

Golpes latentes, plácidos instrumentos. Gran sueño de un joven, esperando la llamada que jamás llegará en un fallido encuentro que rasgó su existencia por su indemne nobleza.

Desengañado por la infamia que golpeó sus sentimientos, construyó un majestuoso palacio para transformar su aflicción en un cuerpo de luz celeste y, escapar de las arrolladoras cadenas, quedando adormecido en un profundo sueño – un letargo existencial.

Com diu Victoria Llort Llopart: *De la letra al sentimiento y de ese sentimiento a la nota musical* i hi podríem afegir: de la nota musical a la lletra i a l'expressió plàstica de Carandell.

Estem d'acord amb la reflexió de Victoria Llort Llopart quan afirma que no es tracta d'una "*descripción, de traducción; ni para el poeta, ni para el músico*", tampoc ho és per al pintor; en tots els casos hi ha un "ambient comú", volàtil, real o potser irreal però que hi és d'alguna manera present[349]:

[348] D'un dels quaderns de notes de Carandell. Escrit del 18 de desembre del 2007.
[349] LLORT LLOPART, Victoria (2005), op., cit., pàg. 42.

Pero todo forma parte de un ambiente común: el sueño, el misterio. Un bosque de símbolos. ¿Un bosque de qué? De palabras, sí: el fauno, "l'heure fauve", brûle; y también de sonidos: la melodía de la flauta, el soporte de los violines, la atmósfera teñida por el arpa, etc... Algo etéreo que no sabes si es real o no. Una dulce nada, tal vez...

Carandell transporta a formes pictòriques la subtilesa del pensament musical de Debussy, representa i transmet en llenguatge plàstic un conjunt equilibrat i sensible de sensacions i textures que, amb llibertat d'invenció, flueixen de la seva mà de pintor.

Observem la representació evocadora de la somnolència del faune, el suggeriment del despertar en el gest de la figura principal situada d'esquena; les exòtiques nimfes constitueixen elements del somni – en línia vermella – que circulen davant seu, s'escapen seguint un moviment eteri; a la dreta, l'altra imatge onírica – també en línia vermella – marxa cap a la dreta però es gira i observa l'escena. L'ambigüitat s' endevina pel misteri i subtilesa de l'atmosfera embriagadora i transparent del conjunt.



Carandell
Prelude à l'après-midi d'un faune de Claude Debussy.2011
"Col·lecció Història de la Música"
Tintes sobre paper. 29,7 x 42 cm.

Per tant, Carandell representa amb llibertat imaginativa el món d'insinuació i símbols inspirat en la música de Debussy que, amb una nova llibertat, tant s'apropava al món poètic i a les arts plàstiques.

Per altra part, parlarem, ara, de ***La Mer*** (1905) de Debussy

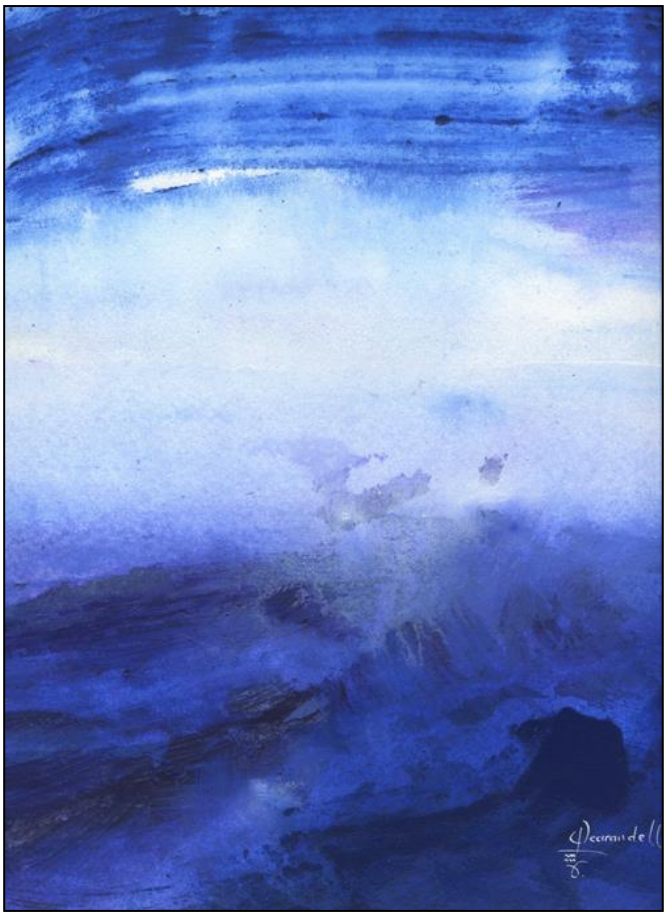
Per David Cox, ***La Mer*** (1905) de Debussy és la *millor simfonia escrita per un francès*[350]. Per Cox, es tracta de "*Tres esborranys simfònics*" complerts que s'aparten de les línies tradicionals, però que cada un d'ells és un moviment simfònic acabat que forma en el seu conjunt una unitat compositiva. Cox[351] considera *La Mer* l'obra mestra de Debussy pel seu caràcter personal i per ésser la més representativa de les seves obres orquestrals. En *La Mer* s'evidencia la gran atracció que Debussy sentia pel mar, com s'impressionava per les pintures de Turner i el seu coneixement de les descripcions d'Edgar Allan Poe sobre el mar, també l'estímul que trobava en els paisatges japonesos de Katsushika Hokusai i Ando Hiroshige. Tot plegat constitueix un món de records que inspiren indiscutiblement la composició *La Mer*, per la qual cosa resulta una obra rica, enèrgica i evocadora.

Robert Layton, per la seva part, també descriu les sensacions desencadenades per *La Mer* de Debussy, percepcions capaces de permetre, a qui escolta, una elevada experiència amb la naturalesa[352]:

... En el Debussy de La Mer *o el Sibelius de* Tapiola *uno siente una preocupación por la naturaleza al más alto nivel de habilidad artística; que el compositor ha explorado un área de experiencia en toda su extensión. Ambos mundos están deshabilitados; sólo el observador y el mar o el bosque existen para nosotros.*

[350] A: COX, David (2004), op. cit., pàg. 31.
[351] A: COX, David (2004), op., cit., pàg. 33-39.
[352] Vegeu: LAYTON, Robert (2004), op., cit., pàg. 7.

Carandell, amb emplaçament al cap de Creus, sintetitza plàsticament aquesta composició de Debussy que titula *"El Mar". Obra "Diálogo entre el viento y las olas"de Claude Debussy*. En aquesta obra observem una vivència cromàtica que transporta l'espectador a participar de la força vital de la natura. El moviment i l'energia contingudes en l'abstracció de llum i color com a única iconografia, sense línia figurativa evidencien l'impacte de qui mira. Cal destacar l'evident integració de la tècnica mixta realitzada en acrílic i guaix que aconsegueix transparència i impacte visual.



Carandell
"El Mar". Obra "Diálogo entre el viento y las olas"de Claude Debussy
2010
"Col·lecció Història de la Música"
Acrílic i gouache
34,5 x25,5 cm.

Així, Carandell aconsegueix representar pictòricament "la Mar" en el seu estat més salvatge i natural.

5.3.19 Richard Georg Strauss (1864-1949)

5.3.19.1 Also Sprach Zarathustra, op. 30 **(1896)**

Richard Strauss, igual que Mahler, va ser un famós director d'orquestra. Va ocupar càrrecs en els teatres d'òpera de Munic, Weimar, Berlín i Viena; i, va ser reconegut universalment en el món musical alemany de la primera meitat del segle XX.

Strauss va escriure poemes simfònics sobre programes filosòfics[353] – podem remarcar *Tod und Verklärung*[354] (*Mort i transfiguració*, 1889) i *Also sprach Zarathustra* (*Així parlà Zarathustra*, 1896) – i també descriptius[355] – *Till Eulenspiegels lustige streiche*[356] (*Les alegres entremaliadures de Till Eulenspiegel*, 1895) i *Don Quijote*[357] (1897)[358].

Ens interessa el programa de *Zarathustra* que és filosòfic en un doble sentit. L'obra és una interpretació musical de l'acreditat poema en prosa de Friedrich Nietzsche. Tot i que seria erroni considerar la música un intent de descripció sonora de la filosofia de Nietzsche i de la seva concepció de superhome, s'evidencia que les idees de Nietzsche van servir d'estímul a la imaginació de Strauss, que va utilitzar part del seu pròleg per a l'encapçalament de la partitura i títols del llibre per a les diverses divisions. Segons Grout i Palisca, la dificultat a seguir i entendre la música de *Zarathustra* residiria en "l'extensió del poema simfònic i la diversitat d'atmosferes aparentment capritxoses", la construcció d'un tema de fuga utilitzant les dotze notes de l'escala cromàtica per a simbolitzar el reialme de la *Wissenschaft* (la ciència, l'erudició, el coneixement) seria incidental; simbolisme d'allò que ho enclou tot, "reforçat per la greu

[353] Un poema simfònic es pot expressar amb un programa de tipus filosòfic, d'idees i emocions generals sense cap vinculació a circumstàncies particulars, per exemple la majoria de poemes simfònics de Liszt.
[354] El seu programa, general i filosòfic, és similar a altres simfonies i òperes del segle XIX: l'ànima que avança cap a la seva redempció mitjançant el sofriment.
[355] Un altre tipus de programa és el denominat descriptiu, amb l'exigència que el compositor il·lustri musicalment determinats fets extramusicals, un exemple el trobaríem en molts dels programes de Berlioz.
[356] Poema simfònic amb un programa còmic, música fresca i amb un atractiu melòdic. Grout i Palisca diuen: "*Till* es un cuento musical transformado por Strauss en epopeya refinada, aunque sentimentalmente burlesco-heroica. GROUT, Donald J. i PALISCA, Claude V. (1995), op., cit., pàg. 767.
[357] *Don Quijote* és una dramatització de la novel·la de Cervantes, amb descripció dels fets reals i joc intel·lectual de les idees musicals.
[358] GROUT, Donald J. i PALISCA, Claude V. (1995), op., cit., pàg. 764-767.

i densa sonoritat de la exposició de fuga, confiada als contrabaixos i violoncels, dividits cada grup en quatre veus"[359].

Segons Harold C. Schonberg[360], la partitura de *Don Juan* (1889) – que exigeix una orquestra de magnitud i direcció virtuosa sense precedents, de programa literari determinat però amb música plena d'inventiva – va fer reconèixer Richard Strauss a tothom com a successor natural de Liszt i de Wagner. De Strauss els poemes simfònics són tots de música explícitament descriptiva i els més destacats són els següents: *Tod und Verklärung* (*Mort i transfiguració*) (1889); *Till Eulenspiegel* (1895) – respiració d'un moribund –; *Also Sprach Zarathustra* (*Així va parlar Zarathustra*) (1896) – sortida del sol –; *Don Quixote* (1897) – Don Quixote contra els molins de vent –; *Ein Heldenleben* (*Vida d'heroi*) (1898) – heroic en lluita contra els crítics. Segons Schonberg, Strauss és un dels orquestradors més brillants i un gran tècnic que va saber incorporar la sonata modificada, les variacions i el rondó a formes lliures.

Més tard, Strauss adopta la forma simfònica a l'escena en les obres: *Salomé*[361] (1905) – basada en l'obra d'Oscar Wilde de 1893; alhora, Oscar Wilde va trobar la idea, en una exposició el 1876, quan admirava l'aquarel·la *L'aparició* (1874-1876) de Gustave Moreau, inspirada en la història de *Salomé* – de contrastos harmònics que ressalten el gran dramatisme i que per a molts autors és punt de partida de l'expressionisme musical. Es tracta d'una obra d'orquestració sumptuosa i salvatge, d'estridències instrumentals i passatges de melodia suau contrastats amb d'altres d'ambient exotitzant i lasciu. Amb aquesta obra se supera l'obsessió wagneriana i s'obre la porta a l'erotisme més cru amb una música de tensió. *Elektra* (1908) sobrepassa l'anterior amb magnitud orquestral i tractament harmònic atrevit; el llibret d'aquesta òpera és de Hugo von Hofmannsthal que va conduir el compositor cap a una forma d'òpera literària influïda de simbolisme. Altres obres seves són: *Der Rosenkavaklier* (*El cavaller de la rosa*) (1910) – comèdia amorosa a l'estil mozartià sense ambients torturats –; *Ariadna auf Naxos* (1912) – comèdia a l'estil de l'anterior –;

[359] GROUT, Donald J. i PALISCA, Claude V. (1995), op., cit., pàg. 766.
[360] SCHONBERG, Harold C. (2007), op., cit., pàg. 543-551.
[361] Quan es va estrenar l'òpera pintors – de Gustave Moreau a Gustav Klimt –, escriptors i compositors – de Flaubert fins a Massenet – havien tractat el tema sobre la història de *Salomé*.

Josephslegende (*La llegenda de Josep*) – ballet de tema bíblic, encàrrec de Serguei Diaghilev.

Durant la I Guerra Mundial compon l'*Alpensinfonie* (*Simfonia dels Alps*) (1915) i l'òpera *Die Frau ohne Schatten* (*La dona sense ombra*) (1918) – al·legoria abstracta amb connotacions metafísiques i retorn al tema de la remissió per amor. Durant el període d'entreguerres Strauss es considera el compositor més il·lustre. D'aquests anys són les òperes: *Intermezzo* (1933), *Arabella* (1933), *Die Schweigsame Frau* (*La dona silenciosa*) (1935) i *Capriccio* (1942).

Per tant, Strauss, sovint s'inspira en la literatura o en els poetes antics. I, així per exemple, els *lieder* – que ell anomenava *Gesänge* – dedicats a Elisabeth Schumann (Opus 68) són una interpretació de Clemens Brentano; tres cançons sobre Ofèlia del *Hamlet* de Shakespeare i tres cançons a partir del *West-östlicher Divan* de Goethe (opus 67); versions d'Achim von Arnim i Heinrich Heine (opus 69); *Drei Hymnen*, per a veu i orquestra (opus 71) consta de tres cançons inspirades en la poesia de Friedrich Hölderlin – al·lusiva a l'amor i al caràcter diví de la naturalesa i la ment humana –, poeta connectat durant una època amb el pensament de Nietzsche i que en Strauss va recordar l'esperit inspirador d'*Also Sprach Zarathustra* i *Alpensinfonie*[362]. A l'etapa final de Strauss, observem que dels quatre últims *lieder*, els tres primers: "Primavera" (1948), "Setembre" i "Adormint-se" són cançons basades en poemes de Hermann Hesse, i, "Al capvespre" prové d'un poema de Joseph von Eichendorff.

Ens interessa ***Also Sprach Zarathustra* (*Així va parlar Zarathustra*)** (1896), poema simfònic escrit per Strauss quan Friedrich Nietzsche, ja incapacitat, encara vivia; perquè és l'obra que representa iconogràficament Carandell.

[362] Vegeu: GILLIAM, Bryan (2002), op., cit., pàg. 138.

Segons Nietzsche la concepció fonamental de la història del Zarathustra radica en la suprema afirmació de "l'etern retorn" – a la tercera part, el pensament de "l'etern retorn", el concepte de temps, constitueix el nucli central de l'obra mitjançant el procés de descoberta i naixença del saber més profund sobre el temps per part de Zarathustra. El pròleg i les dues primeres parts són de caràcter més didàctic i doctrinal[363] –, data de l'agost de 1881, quan caminava pels voltants del llac Silplana i quan es trobava al costat d'una roca en forma de piràmide a prop de Surlei li va esdevenir la idea. Diu que a partir d'aquell dia va sofrir una transformació intensa en els seus gustos i especialment sobre música[364]:

Quizá habría que colocar mi Zaratrustra bajo el epígrafe "Música". Lo que hay de cierto es que suponía una previa "regeneración del arte de escuchar

No obstant, això segons el mateix Nietzsche, en el penúltim apartat del seu *El Gay Saber* es troba l'anunci de la idea essencial del Zarathustra que serà un missatge dirigit a l'home individual, no a les masses oprimides. Nietzsche considera Zarathustra com allò que ell anomena "tipus" – que expressarà la quintaessència del seu missatge sobre el "Superhome" (*Übermensch*), la mort de Déu, la voluntat de poder i l'etern retorn d'allò idèntic, és a dir, entenent l'eternitat des del temps i com a repetició dels mateixos i idèntics instants. Per comprendre aquest "tipus" cal remetre's a la condició psicològica que ell denomina "gran salut" i un altre ideal, el d'un benestar i benevolència "humanes, sobrehumanes" d'*El Gay Saber*. Parla[365] del concepte d'inspiració i la necessitat de la simbologia i la metàfora per manifestar tot aquell "èxtasis" experimentat en la inspiració[366]:

...Realmente se diría que según la palabra de Zaratustra, las cosas mismas vienen a nosotros, deseosas de convertirse en símbolos (...) *Tal es mi experiencia de la inspiración...*

[363] Vegeu: NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, Madrid, Clásicos de Siempre, Edimat Libros S. A., 1999. (Traducció: Francisco Javier Carretero Moreno) (Estudi preliminar: Enrique López Castellón), pàg. 33-36
[364] NIETZSCHE, Federico, *Obras completas, XI Ecce Homo* "Ecce Homo. Arte y artistas. El caso Wagner. Nietzsche contra Wagner", Buenos Aires, M. Aguilar Editor, 1950, pàg. 293.
[365] NIETZSCHE, Federico (1950), op., cit., pàg. 294-299.
[366] NIETZSCHE, Federico (1950), op., cit., pàg. 298.

Nietzsche descriu el "tipo" de Zarathustra i la idea de "Superhome"[367]:

Ved cómo Zaratustra desciende de su montaña para decir a cada cual las cosas más agradables. Ved de qué mano delicada toca a sus mismos adversarios, los sacerdotes, y cómo sufre con ellos, por ellos. Aquí a cada minuto el hombre es superado, la idea del "Superhombre" se ha hecho aquí la más alta realidad. En una lejanía infinita, todo lo que hasta el presente ha sido llamado grande en el hombre se encuentra "por debajo" de él. El carácter alciónico, los pies ligeros, la coexistencia de la malignidad y de la impetuosidad y todo lo que hay de típico en la figura de Zaratustra no ha sido jamás soñado como atributo esencial de la grandeza.

Zaratustra se considera precisamente en esos límites del espacio, en esos fáciles accesos para las cosas más contradictorias, como la "especie superior de todo lo que existe"...

Nietzsche afirma[368]:

... La belleza del superhombre me ha visitado como una sombra...

***Also Sprach Zarathustra* (*Així va parlar Zarathustra*)** de Richard Strauss és un poema simfònic "compost lliurement a partir de l'obra de Nietzsche", segons va testificar el mateix Richard Strauss. La composició musical de Strauss és "un quadre de desenvolupament de la raça humana" – relació de l'home amb el món extern, de la lluita de l'individu amb la naturalesa ... – "fins a arribar a la concepció de "superhome" de Friedrich Nietzsche". Però Strauss no pretenia fer "filosofia musicada". Strauss va voler descriure musicalment les sensacions i evocacions produïdes a partir de la lectura de l'obra, encara que va donar a les seccions del poema musical els mateixos títols, vuit dels vuitanta discursos de Zarathustra relatats en els capítols del llibre de Nietzsche: I. *Einleitung* (*Introducció*) – simbolitza la sortida del sol –, II. *Von den Hinterweltlern* (*Dels transmundans*) – referida als qui busquen la resposta dels enigmes de l'existència en les religions –, III. *Von der grossen Sehnsucht* (*Del desig més elevat*) – polèmica

[367] NIETZSCHE, Federico (1950), op., cit., pàg. 301-302.
[368] NIETZSCHE, Federico (1950), op., cit., pàg. 306.

entre la naturalesa i l'esperança de vida més enllà de la mort –, IV. *Von den Freuden und Leidenschaften* (*De les alegries i les passions*) – lluita interior de l'home i desig de goig i transcendència –, V. *Das Grablied* (*El cant de la tomba*) – tenebrosa atmosfera i angoixes –, VI. *Von der Wissenschaft* (*De la ciència*) – la ciència recerca resposta als interrogants –, VII. *Der Genesende* (*El convalescent*) –la vida obrirà un nou món a Zarathustra –, VIII. *Das Tanzlied* (El *cant de la dansa*) – per a Nietzsche la dansa és símbol d'allò dionisíac i Strauss utilitza un tema de vals vienès, iniciat pel violí, que significa desig de vida–, IX. *Nachtwandlerlied* (*Cant del somnàmbul*) – conclusió serena i alhora amb certa ambigüitat.

En opinió de Bryan Gilliam, les anotacions de Strauss als marges del llibre *El món com a voluntat i representació* de Schopenhauer aporten la falta de simpatia pel filòsof, el qual "situava l'ascetisme religiós o la santedat fermament en front de la música, com a única esperança per a una permanent alliberació de la voluntat i de la lluita perenne que aquesta ens causa"; i, per contra, les lectures de l'obra de Max Stirner i especialment de la de Nietzsche el van ajudar en moments de crisi personal i el resultat es manifestaria en obres com *Also Sprach Zarathustra*. Gilliam pensa que Strauss va descartar el pessimisme de Schopenhauer i el va substituir per un "optimisme nietzschià dialècticament rebaixat per l'autocrítica"[369]:

...De forma muy similar a Thomas Mann, Strauss pudo ver en Nietzsche el poder de la belleza y de la vida, y aunque la vida se vea constantemente entorpecida por la ironía (que, a su vez, necesita del apoyo del intelecto), al final siempre se niega al intelecto en favor de la propia vida.

El subtítulo original de su siguiente poema sinfónico Also Sprach Zarathustra*, refleja claramente este fenómeno: "Optimismo sinfónico en forma de* fin-de-siècle*, dedicado al siglo XX".* Fin-de-siècle *entendido en su sentido más pesimista o negativo, en el que la esperanza y la alegría se ven siempre frustradas por la aversión y la duda sobre uno mismo, y sobre el que arroja intencionadamente un gran optimismo de corte nietzscheano...*

[369] GILLIAM, Bryan (2002), op., cit., pàg. 73-74, 79-80.

Segons diu Walter Panofsky, Strauss pretenia expressar "el sentiment vital de l'època"[370]:

... No fue la filosofía de Nietzsche lo que Strauss puso en música, sino las sensaciones que provocó en él el canto ebrio de Zaratustra. No era una idea tan aberrante; el mismo año Gustav Mahler, contemporáneo suyo, recurrió en su Tercera sinfonía *al* Zaratustra *de Nietzsche, aunque posteriormente eliminó este "programa". Lo que Strauss trataba de expresar por medio de la música era el sentimiento vital de la época.*

A la biografia de Strauss escrita per Bryan Gilliam, llegim[371]:

Strauss dirigió el estreno de Zarathustra *en 1896 con gran éxito. Un joven Béla Bartók describía la obra como "un rayo de luz" que consiguió sacarle a él mismo de la paralización artística.*

Eugenio Trias ressalta la ambigüitat harmònica de la composició amb les paraules següents[372]:

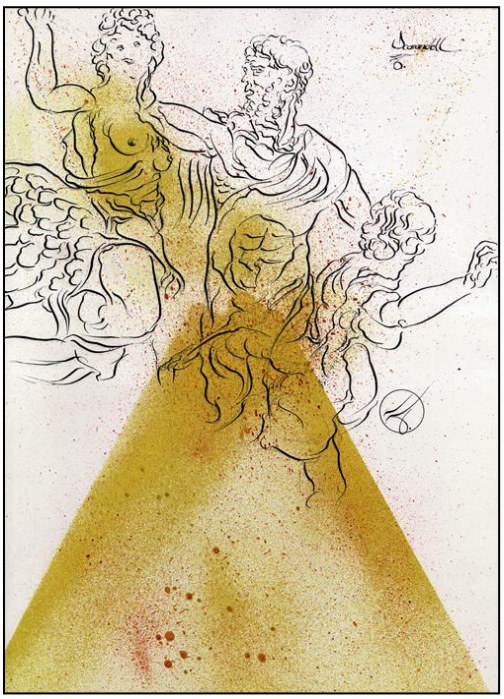
... En el curso argumental de Así habló Zaratustra*, poema sonoro bañado de una ambigüedad armónica que se mantiene perpetuamente en vilo, deja en suspensión irresuelta su célebre coda final, que fluctúa en* pianíssimo *entre el do mayor y el si bemol mayor, trazando un extraordinario contraste en relación a la "Introducción", con el tema de la naturaleza en combinación dialéctica con el espíritu (y su anhelada porfía hacia el* Übermensch*, Superhombre).*

[370] PANOFSKY, Walter, *Richard Strauss*, Madrid, Alianza Editorial, 1988. (Traducció: Ambrosio Berasáin Villanueva). (Títol original: *Richard Strauss. Partitur eines Lebens*, 1965), pàg. 55-56.
[371] GILLIAM, Bryan (2002), op., cit., pàg. 81.
[372] TRÍAS, Eugenio (2007), op., cit., pàg. 615.

La introducció és molt solemne, i es va popularitzar gràcies al fet que Stanley Kubrick la va utilitzar per a la pel·lícula *2001: Odissea a l'espai* (*2001: A Space Odyssey*, estrenada el 1968). Amb majestuositat i potència entre les forces de la naturalesa i el més enllà s'evidencia la dramatúrgia de Strauss, de manera contundent, potent, amb impuls metafísic. També és un cant a la vida terrenal, a l'interrogant sobre l'esperit humà i a l'esperit científic. I veiem en Zarathustra un personatge de gran força interna que només aspira a l'eternitat.

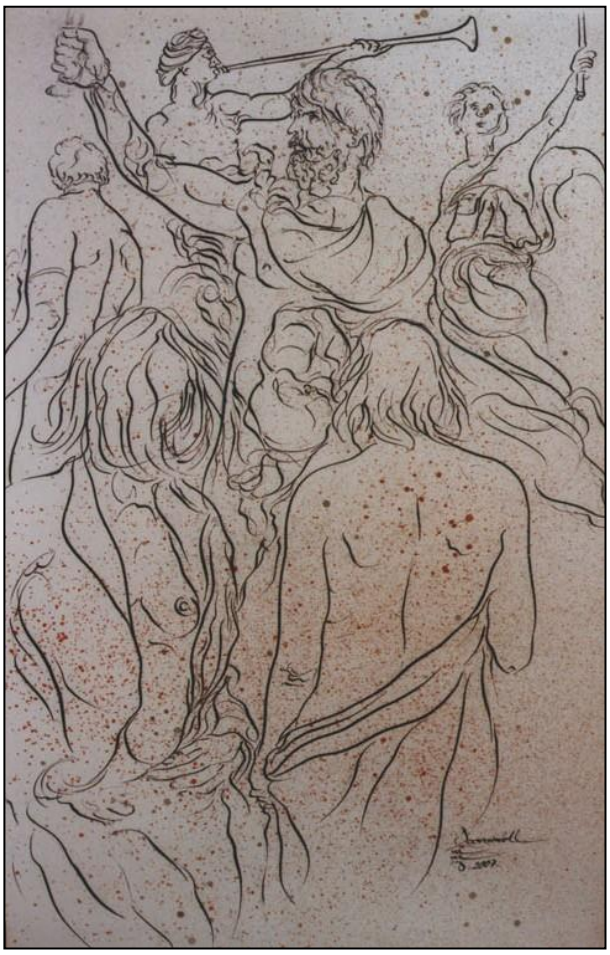
Carandell se submergeix en la música, neda en el món fascinant de vibracions i sons; escolta intel·ligentment i amb sensibilitat artística que activa el seu imaginari cap a l'excel·lent desplegament iconogràfic de línia i color. I amb motiu del *Also Sprach Zarathustra* de *Richard Strauss* i del compositor, fa vint-i-tres obres de les quals hi ha cinc retrats i divuit obres-estudi – essent l'obra acabada un estudi. I també la composició anomenada *Trilogia* – inclou el retrat de tres autors: Chopin, Mahler i Strauss – per a la portada de les converses: *En Conversación. J. Carandell*, vol. 2.

Incloem l'estudi on veiem que Zarathustra que ha culminat la seva fita, acompanyat de dos àngels sura, vola i gaudeix en un espai estel·lar i lluminós de l'eternitat anhelada, d'extremada profunditat. Una claredat daurada invita l'espectador a entrar i quasi volar amb els personatges.



Carandell
Also Sprach Zarathustra
de *Richard Strauss*. 2007
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica mixta. 50 x 33 cm

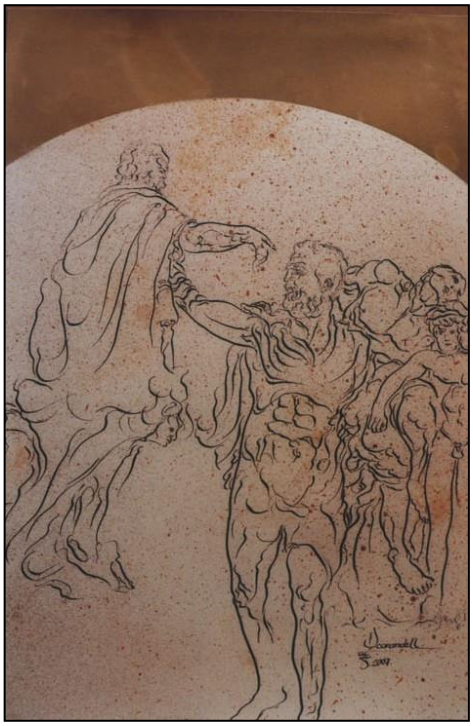
L'estudi següent és l'obra acabada que hem esmentat *Also Sprach Zarathustra* de *Richard Strauss*. Ens trobem davant la força explosiva de la música i la força expressiva de la pintura, davant un impacte gràfic de figures, de línies rectes que s'ajunten i de corbes que s' agiten pel moviment i l'acció. Al centre, Zarathustra, robust i musculat, heroi organitzador del caos, "Superhome", vol conduir aquells que l'escoltin pel camí honorable de la llibertat i l'eternitat. Les figures representen el poble, la multitud que circula confusa; al fons, dos àngels simbolitzen l'esplendor de la música i l'espera dels que escoltaran la saviesa de Zarathustra.



Carandell
Also Sprach Zarathustra de *Richard Strauss*. 2007
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica mixta. 50 x 33 cm.

Per un altre cas, Zarathustra predica des del púlpit a la massa amb la seva gran força de veu. La seva actitud és de convenciment, ímpetu i empenta – posició del braç –, però es dirigeix a un poble desinteressat pel discurs del filòsof i profeta. En primer pla veiem un personatge que marxa sense fer cas de les paraules, al darrere una altra figura se sent defallir i una altra potser l'escolta. Les figures denoten agitat moviment, en una escena extraordinàriament dinàmica, amb un fons marró, nítid sobri i trist. En aquesta obra de Carandell veiem com queden reflectides en imatges les paraules de Nietzsche – *Así habló Zaratustra*[373]:

...Una vez hubo dicho esto, Zaratustra miró a la gente en silencio. "Ahí están riéndose de mí – se dijo –; no me entienden. Mi boca no está hecha para esos oídos..."



Carandell
Also Sprach Zarathustra de *Richard Strauss*
2007."Col·lecció Història de la Música"
Tècnica mixta. 50 x 33 cm.

Carandell, a partir de la música, presenta un Zarathustra que simbolitza l'ideal del discurs d'exaltació de la bellesa, de la vida i de la naturalesa i, també, de l'esperada eternitat. És un Zarathustra que vol despertar aquells que "adormits" i pertorbats per l'asteisme, la tirania, els disgustos i els dubtes sobre la pròpia naturalesa de la vida humana obliden qualsevol quimera.

[373] NIETZSCHE, Friedrich (1999), op., cit., pàg. 47.

5.3.20 Pau Casals (1876-1973)

5.3.20.1 Concerts de Branderburg núm. 2-4-5

Pau Casals, de talent musical prodigiós i gran tècnic del violoncel, sentia una especial admiració per les fascinants i complexes *Suites* per a violoncel sol de Joan Sebastià Bach. S'identificava de manera emocional i intel·lectual amb la música de Bach perquè corresponia a la seva pròpia concepció del món. La interpretació de les *Suites* va esdevenir una de les aportacions més remarcables de Pau Casals, eren motiu d'estudi i pràctica diària com a "salutació del dia". Tanmateix, els *Concerts de Brandeburg*, de Bach, dirigits per Casals adquirien una claredat i perfecció que els integrants de l'orquestra destacaven.

Pau Casals tocava les obres amb l'esperit de l'autor que les havia creat, comprenia perfectament el seu sentit. Per exemple, quan Casals va interpretar una *Sonata* del compositor noruec Edward Grieg i l'autor mateix el va acompanyar al piano, després de l'esplèndida actuació Grieg va escriure: "Casals no interpreta, ressuscita!"[374].

Carandell plasma en les obres dedicades a Pau Casals la síntesi de bellesa natural i d'espiritualitat del músic.

L'any 2011 amb motiu de les efemèrides: 40è Aniversari de l'Organització de les Nacions Unides i del 50è Aniversari del Concert de Pau Casals a la Casa Blanca, l'artista Carandell realitza una quarantena d'obres *Homenatge a Pau Casals*, Col·lecció "Història de la Música", dedicades a la personalitat i a la música del català universal.

Amb Pau Casals, Carandell continua els Quaderns que anomena *En Conversa* – aquest és *En Conversa. J. Carandell & P. Casals*.

[374] Vegeu: ALAVEDRA, Joan, *L'extraordinària vida de Pau Casals*, Edicions Proa, Barcelona, 1969, pàg. 49. Cal esmentar que els biògrafs de Pau Casals coincideixen a ressaltar la profunditat i perseverança de la seva activitat i l'humanisme i l'art del seu pensament.

Cal esmentar que per a Carandell el conjunt de les vint-i-cinc obres pictòriques i gràfiques realitzades, que són inspiracions del violoncel sobre l'obra i vida de Pau Casals, constitueixen la seva obra referida al compositor – tretze obres i dotze retrats (inclou estudis) de les quals vint-i-dues apareixen a *En Conversa. J. Carandell & P. Casals*.

Interessant és l' ***Al·legoria Pau Casals*** de Carandell de dibuix lila, carmí i blau turquesa sobre fons ocre. La simbologia de l'imaginari artístic de Carandell representa la perfecta i pura relació entre Pau Casals i el violoncel, ambdós elements indissolubles del mateix vincle, el violoncel com a prolongació del violoncel·lista per aconseguir una coincidència equilibrada i permetre la interpretació intel·ligent i emotiva, rica en qualitat de so. En aquesta obra s'evidencia la simbiosi de línia i color en harmonia i integració pictòrica.



Carandell
Al·legoria Pau Casals. 2011
"Col·lecció Història de la Música"
Oli sobre paper. 50 x 33 cm.

Per tant, en l'obra *Al·legoria Pau Casals* la unitat compositiva s'evidencia en la integració de les formes figuratives i abstractes, és la mateixa dualitat conceptual que veiem en totes les obres de Carandell però, en aquest cas, no hi ha siluetes dibuixades amb línia de cal·ligrafisme de particular lirisme, sinó que l'harmonia es concentra en el color i en l'evocació iconogràfica del violoncelista.

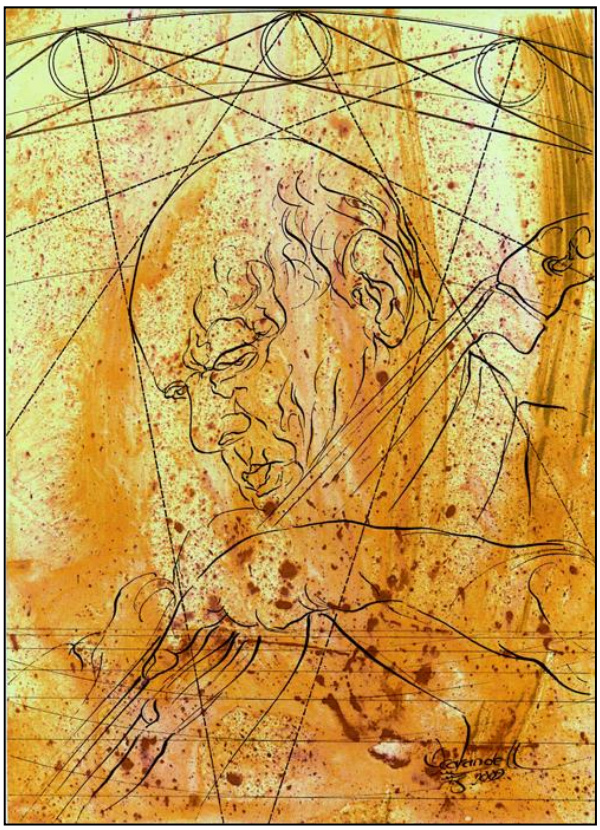
En els retrats de Pau Casals, Carandell, mostra la psicologia del personatge, rostres plens de consciència i concentració i, alhora, d'intel·ligència i pensament. Són obres amb forta càrrega expressiva que manifesten la personalitat del músic i compositor. La font en la que Carandell s'ha basat per realitzar el retrat del músic podria ser la fotografia[375] que adjuntem.



Carandell, en el seu discurs harmònic de línies geomètriques, de línies figuratives i abstracció estableix l'equilibri d'imatges, formes i color entre la presència del vitrall gòtic i l'al·legoria a Pau Casals. Així, sorgeix el suggeriment de correspondència entre els tres components: Pau Casals-Gòtic-Carandell.

Certament, aquestes obres de Carandell presenten paral·lelismes iconogràfics entre Pau Casals i el gòtic. L'estètica de la concepció d'espai i llum a la catedral gòtica significa l'anhel de l'home, en aquest període, per unir-se a la transcendència, es converteix en aportació important per a l'arquitectura i reflecteix l'espiritualitat del gòtic.

[375] http://www.racocatala.cat/noticia/25334/proposen-recuperar-lhimne-pau-casals-lonu-fer-lo-oficial. (Consulta: 21/6/2013).

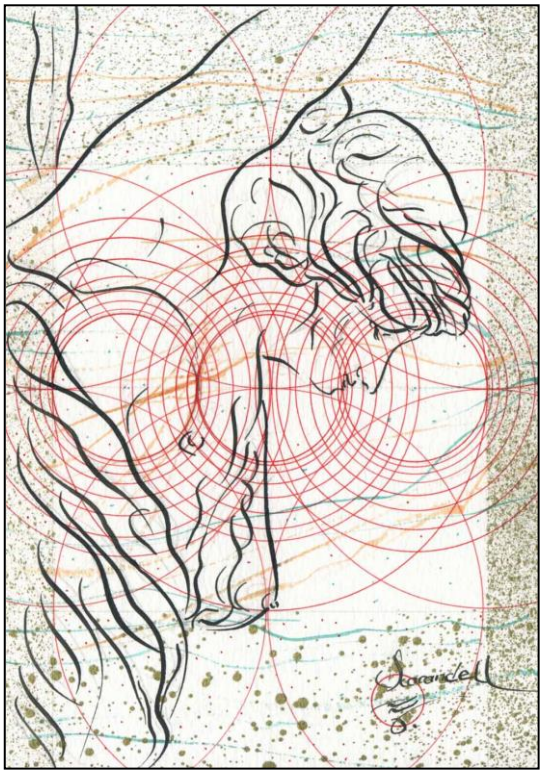


Carandell
Homenatge Aniversaris Pau Casals – fragment rosetó d'un vitrall d'església.
2011
"Col·lecció Història de la Música"
Tècnica mixta. 42 x 29,7 cm

Per tant, en el gòtic, l' edifici en si mateix i els seus elements s'entenen com a forma simbòlica. La concepció metafísica de sant Agustí, per exemple, sobre la veritable bellesa identifica la divinitat amb el valor del nombre i la proporció, la qual cosa queda evidenciada a la catedral gòtica que uneix la reflexió teològica i els avenços tècnics.

A la catedral del segle XIII s'integren les arts figuratives i s'expressen els coneixements de l'home acumulats en els segles anteriors. Els elements arquitectònics estilitzats i la vidriera configurada en l'ampli espai, que representa amb iconografia simbòlica els apòstols i escenes evangèliques, i, alhora, que permet l'entrada de llum acolorida, provoquen una nova concepció d'estructura i plasticitat d'elements que evoca un espai arquitectònic simbòlic i lluminós.

Carandell, en la seva síntesis d'iconografia, equipara el ritme arquitectònic dels múltiples integrants de la catedral gòtica, en especial el vitrall, amb l'harmonia musical de Pau Casals.



Carandell
Aniversari Pau Casals. Conclusió. 2011
–"Gòtic Crespià" –
Tècnica: Tintes sobre paper Canson
21 x 15 cm.

Per tant, el diàleg que proposa Carandell entre arquitectura, música i pintura per representar l'esperit de llibertat de Pau Casals evidencia iconogràficament en conjunció equilibrada i dinàmica una interacció de les arts.

Per altra part, sobre els ***Concerts de Branderburg núm. 2-4-5***, Carandell diu [376]:

Eufòniques melodies enalteixen portentosos moviments, acompanyats de singulars i bells ritmes delectant la música de les esferes.

Sumptuosos i continuats compassos van penetrant enigmàticament com autèntic reforç i solidificada harmonia. És un continu d'accelerades pulsacions que condueixen al so màgic de jerarquies intemporals.

Admirats i delicats moments d'elecció, atorguen valors de màxima decisió. Concloents vibracions adquireix el so de l'aurora boreal, penetrant en un món ple de tangible creativitat i enteresa.

[376] Vegeu pàgina web: carandelljcarandell.

Profunds i vivaços són els albors únics en cada moment de flacciditat, reconstruint els pilars de l'existència.

Carandell. 2009-2010

I al Quadern *En Conversa. J. Carandell & P. Casals* una de les conclusions de Carandell és[377]:

El conjunt d'obra de la trajectòria de P. Casals condueix a fer un treball d'introspecció, un viatge intern, on realment està explicada la resolució dels dubtes que puguin sorgir en a trajectòria del nostre camí. Té la particularitat com totes les veritables Arts de brindar-nos l'oportunitat una vegada més d'apropar-nos a una altra realitat tangible.



Carandell
L'orquestra. 1991-1992
Tècnica mixta i tinta xinesa sobre paper encolat. 33x33 cm.

Carandell convida a qui mira a imaginar un altre món, el d'una "*altra realitat tangible*".

[377] *En Conversa. J. Carandell & P. Casals*, pàg.14

6 Conclusions

Un cop glossada la mirada a la *Representació Pictòrica de la Música en l'obra de Joan Carandell*, i així hem titulat aquesta recerca i investigació, arribem a les conclusions següents:

Primera. Hem partit de la hipòtesi que al llarg de la història de l'art, i, en concret, de la història de la pintura, s'ha representat la música segons una idea de "tema musical". En el transcurs de la nostra recerca hem vist els motius musicals reflectits a gran nombre de pintures de manera extensa i variada. I també hem observat la seva evolució segons les estètiques i corrents pictòrics i, naturalment, segons els estils dels artistes.

Tal i com exposàvem en el Preàmbul, la idiosincràsia del Romanticisme ha estat el punt d'inici, hem començat amb les iconografies de temàtica musical representades en escenes i retrats de músics des del segle XIX fins avui – situats a l'**Apèndix I** – a fi i efecte de situar l'obra pictòrica de Carandell en la representació iconogràfica de la música dins de la història de l'art.

Cal remarcar que les obres que presentem de Carandell són una selecció de les obres més representatives del conjunt de la seva obra i que les hem considerat interessants per a l'estudi dels compositors del romanticisme que és el període principal que hem tractat.

I com hem dit a l'objecte de la tesi, el nostre objectiu no ha estat, en cap moment, fer un catàleg exhaustiu de l'obra de Carandell ni tampoc de la història de la música. Hem pretès fer un estudi de la representació de la música que fa Carandell i hem seleccionat altres autors per establir vincles pictòrics i per reflexionar sobre la iconografia musical en l'art contemporani.

Ha predominat un criteri científic en la selecció acurada d'artistes amb la intenció de fer una mostra plural d'autors que testimoniïn un ventall variat i representatiu – alguns sobradament coneguts i d'altres de menys importància. La tria ha estat acurada però no exempta de l'afinitat personal i de l'interès intel·lectual per aquest treball i pel tema que ens ocupa.

També cal esmentar que ha calgut sintetitzar el recull de material a l'**Apèndix I** i el del propi Carandell a l'**Apèndix II** i a l'**Annex** perquè adquiria grans dimensions a causa de la quantitat de producció pictòrica que tracta d'alguna manera el tema i, també, per l'extensió que implica el període tractat.

En les obres seleccionades per a l'**Apèndix I** hem vist evidenciada una evolució iconogràfica tant en la forma de representar els retrats del compositors com en les manifestacions musicals de: les reunions socials–intel·lectuals, les Schubertiades, els balls i concerts, la incorporació de la cantant i de la ballarina...

Així, a les Schubertiades de Ludwig Moritz von Schwind advertim figures d'aspecte immòbil i disposades de manera convencional, però la presència del cantant Johan Michael Vogl, com hem dit, és una novetat en la iconografia musical d'aquestes trobades socials. Per altra part, tal com hem vist, les escenes de Josef Franz Danhauser i de Franz von Bayros, entre d'altres, resulten més realistes i de composició escenogràfica més lliure, amb la qual cosa es distingeix un canvi de la imatge convencional i per tant s'avança cap a un tractament de l'escena musical més psicològica i realista. Cada vegada més en les escenes es representa el món social del moment i hi trobem personatges d'aquest entorn que sense ser músics professionals es retraten amb un instrument musical.

Referent als retrats de músics podem recordar que les primeres versions realitzades per diversos artistes pretenen representar la imatge del compositor a mode de fotografia estàtica amb característiques academicistes com hem vist en el cas d'Ingres, que retrata Paganini i Liszt. Hem destacat diverses versions sobre Beethoven, com és el cas de la idealització del personatge que fa Neugass, l'heroïcitat que mostra la imatge realitzada per J. W. Mälher i la innovació del dibuix d'August von Kloeber, que influirà

en les posteriors adaptacions iconogràfiques d'artistes com Lucien Lévy-Dhurmer i el mateix Carandell.

Hem vist com la transparència psicològica del personatge es reflecteix en la mirada o en el gest dels retrats de Delacroix i de Repin.

També hem observat com la incorporació de l'instrument musical o de l'acció de compondre música entra a formar part del retrat identificant el personatge, com és el cas de les representacions de: Paganini amb el violí; Beethoven, Chopin, Wagner, Prokofiev i Elgar component; Brahms, Rachmaninov, Albéniz i Granados al piano; Guilhermina Suggia, Rostropovich, Pau Casals i Ricard Pitxot amb el violoncel; Antón Rubinstein, Toscanini i Leonard Bernstein dirigint.

I hem vist la versió de Carandell amb una visió diferent de la iconografia musical dels retrats. El denominador comú dels retrats de músics i compositors es basa en l'expressió del component psicològic i de caràcter del personatge.

Alguns són estudis del personatge que Carandell realitza per anunciar l'obra musical del compositor, evidentment, es basa amb una fotografia d'èpoques anteriors i fa la seva versió del retrat – com és el cas del retrat de *Franz Liszt* (2012), *Giusseppe Verdi* (2010), *Richard Wagner* (2005), *Johannes Brahms* (2010).

Carandell fa una reinvenció innovadora del retrat dels compositors perquè, com hem esmentat, abstrau el psicologisme essencial del rostre, el sintetitza i el presenta amb el seu traç personal. I amb un eficient domini de les tècniques aconsegueix ressaltar l'expressió.

Hem esmentat, també, com el cal·ligrafisme de traç de línia tant personal de Carandell té el seu propi protagonisme i és una característica que veiem sovint a les obres. I és aquest virtuosisme cal·ligràfic del dibuix i la particular manera de relacionar la línia recta amb la línea corba el que confereix el dinamisme i el moviment als elements compositius.

En altres casos la interpretació del rostre del compositor té una transcendència diferent perquè Carandell fa la seva versió integrant la figura del músic amb la seva música, fa un "tot" entre el retrat i la representació de la composició musical corresponent – com veiem en el cas de *Homenatge Aniversaris Pau Casals – fragment rosetó d'un vitrall d'església* (2011). *Gustav Mahler i la Simfonia núm. 1* "Tità"

Per tant, la innovació més important de Carandell sobre el retrat la veiem quan Carandell integra el retrat del compositor a la representació de l'instrument i de la peça musical.

Aquesta particularitat de l'expressió pictòrica de Carandell que integra la silueta del compositor en un espai d'atmosfera etèria i de potent cromatisme la veiem en el cas del retrat de Beethoven a *Vibració Beethoven* (2006) i a *Màgic poder* (1998) de la sèrie "*Novena Simfonia* de Beethoven", que és una obra de fons abstracte en què a la part inferior apareix la silueta del retrat de Beethoven entre dues figures. En l'obra *Beethoven, muses i herois* (2002) de la sèrie "*Novena Simfonia* de Beethoven" la imatge de Beethoven apareix entre els altres personatges com muses i herois que significativament inspiren la simfonia. I finalment, *El somni de Beethoven* (1991) sinopsi pictòrica que presenta la figura del compositor que somia amb la música simbolitzada per una orquestra.

També és el cas del retrat de Chopin a *Chopin en estat vibracional: "Nocturnos" de Frédéric Chopin – fragment* – (2010) que relaciona a Chopin amb el simbolisme de la lluna. Són uns retrats, com hem esmentat, d'atmosfera "quasi immaterial" en els que el perfil de Chopin adquireix un alliberament de les angoixes i es manifesta en plena inspiració i vibració musicals. Igualment ho veiem en el retrat de Brahms a *Simfonia núm. 1 de Johannes Brahms – fragment. Estat I* (2010), obra en la que les formes geomètriques i les figures que embolcallen el retrat de Brahms configuren la dimensió de l'imaginari simbòlic de les formes arquitectòniques de l'estructura musical i es despleguen sobre un lluminós fons abstracte amb integració total dels elements.

En el cas del retrat de Mahler observem aquesta mateixa idiosincràsia que contrasta i enllaça la visió quimèrica de l'heroi – amb iconografia mitològica del Tità, per descriure pictòricament el camí individual per la vida – amb la visió real de la fesomia de Mahler. És destacable la fusió de la silueta del compositor amb la forma figurativa i fantàstica de l'Heroi o Tità, ambdós integrats alhora en una atmosfera abstracta. Ens referim a l'obra: *Gustav Mahler i la Simfonia núm. 1* "Tità".

I també cal mencionar l'obra *Al·legoria Pau Casals* (2011) que mostra el indestructible vincle entre Pau Casals i el violoncel evidenciant la simbiosi entre línia i color i, alhora, la fusió entre les iconografies de la figura i de l'instrument. Aquesta simbiosi contribueix a la integració pictòrica i al·ludeix directament a la música. El singular expressionisme d'aquesta obra ens fa pensar en les paraules de Manuel Naranjo quan escriu l'article "Oleos de Pujol Carandell en el Círculo de Labradores", aquest destacat crític d'art d'aquell moment diu[378]:

Expone estos días en la sala del Círculo de Labradores de la calle Pedro Caravaca, el pintor catalán Juan Pujol Carandell. Son veintitrés óleos de una pintura expresionista muy original, de un dibujo que aparece adrede desdibujado. Representa una figura humana, siempre en movimiento y en fuga...

I és per aquestes característiques particulars i diferents d'iconografia pictòrica musical integrades en la imatge del compositor que considerem els retrats de Carandell innovadors.

Pensem que Carandell va més enllà de la lectura formalista de l'obra, la seva iconografia s'endinsa en la seva experiència més profunda i per realitzar els retrats dels compositors recerca el món interior i el contingut musical de cada un d'ells i aquesta és la particularitat que mostren aquestes obres.

[378] Vegeu: NARANJO, Manuel, "Oleos de Pujol Carandell en el Círculo de Labradores". A: Sevilla, Artes Plásticas, *Hoja del Lunes*, (24 març 1980), pàg. 26. Vegeu documentació a: ANNEX, classificació "Recull de premsa: diaris – premsa diària" sobre Carandell.

Com diu Donald Kuspit[379]:

Para mí, el artista es ante todo un ser humano que con su arte nos permite penetrar en su experiencia personal más profunda. Por supuesto que el artista forma parte de un entorno social, pero sobre todo cada una de sus obras es como una declaración de intenciones de su condición humana, de sus sentimientos, de sus pasiones, sus sueños. Lo cual va también más allá de toda lectura formalista de la obra.

A l'**Apèndix I** també hem vist la mirada simbòlica i suggeridora de misteri dels prerafaelites i dels simbolistes; l'estimulació visual de color dels expressionistes com és el cas de Kokoschka en l'obra *El poder de la música*, l'avantguarda de Chagall amb els seus personals i vitals violinistes, i els instruments cubistes de Picasso, entre d'altres.

Amb el llenguatge simbòlic s'inicia un nou punt de vista en la representació de tema musical. El símbol d'alguna manera desperta el món imaginari i sensible de l'espectador, amb la qual cosa s'obren noves possibilitats interpretatives de la imatge. A més a més, el símbol com a codi de comunicació i amb vinculació a l'expressió artística permet expandir i unificar un sistema de relacions entre la temàtica estrictament musical i la seva representació pictòrica. Així, la iconografia musical apareix unes vegades de forma al·legòrica i en altres casos la icona musical s'integra en l'escena de simbologia polivalent que concedeix a l'espectador una interpretació polisèmica de la pintura.

Hem vist com David Friedrich sublima amb poesia cromàtica el tema musical, Hunt i el seu "realisme simbòlic" té connotacions figuratives de denúncia de l'època social a Londres, Dante Gabriel Rossetti amb la imatge d'originals instruments musicals ens remet a les mitologies d'origen poètic medieval, Arthur Hughes fa escenes al·legòriques a la música i a la natura, Sir Edward Burne-Jones i William Morris comparteixen el gust per l'edat mitjana i el motiu musical en les seves escenes, Henri Fantin-Latour pinta al·lusions a la música i fa els homenatges bucòlics a Schuman i a

[379] GUASCH, Anna Maria, *La crítica de arte: historia, teoría y praxis*, Barcelona, Ed. del Serbal, 2003, p. 25.

Berlioz, John Singer Sargent tracta el tema d'Apol·lo i les nou muses. I també podem recordar altres exemples on les sirenes toquen instruments musicals.

En aquestes escenes de caire simbolista, la semiòtica interpretativa de les obres porta fàcilment a relacionar els significats musicals amb els literaris de narracions i poemes i també amb la mitologia i la filosofia.

Seguint cronològicament, hem vist com el protagonisme de la temàtica musical adquireix més importància com a idea musical i es configura de forma més lliure en funció de la creativitat i l'estètica de cada pintor, com és el cas de: Kandinsky, Matisse, Julio Romero de Torres, Clarà, Picasso,Vázquez Díaz, Oppenheimer, Chagall, August John, Dufy, Dalí, Pere Pruna, Zóbel, Weisbuch, Whitaker, Shanks, Richards, i Carandell. Aquest fet estableix un pas més cap al camí de noves vies d'interpretació de la iconografia musical.

A propòsit de Weisbuch cal recordar la vitalitat i el moviment que desprenen els personatges escenificats tocant instruments musicals. Es tracta d'una iconografia dinàmica que també trobem a les obres de la sèrie : "Novena Simfonia de Beethoven" de Carandell. Així, en Carandell, aquest caràcter dinàmic s'evidencia de manera més destacada en el moviment dels herois i dels cavalls en obres com: *Herois a la Victòria* (2003), dibuix de la Novena – dos fragments –. *El Querubí i els herois* (2001). *Herois a la victòria* (2001). *Herois a la victòria* (2000). *Herois en lluita* (2001). *Cinc passatges diversos de la Novena de Beethoven*.

Per altra part, hem vist que els impressionistes són propensos a representar l'ambient de les festes populars i dels balls socials burgesos, cosa que testimonia els contrastos i les diferències socials de l'època. I també hem esmentat que Edgar Hilaire Degas, amb influències de les primeres temptatives fotogràfiques de Nadar, se centra en les ballarines i en la captació de l'instant del moviment de la dansa.

Continuem el viatge per les escenes musicals, i amb els avantguardistes Max Oppenheimer i Marc Chagall veiem una distribució de l'escena que destaca la icona

musical i un intent de representar el moviment. Els instruments musicals d'aspecte ingràvid i elàstic que pinta Salvador Dalí també donen la sensació de mobilitat. Claude Weisbuch dibuixa els músics en plena vitalitat i acció interpretativa. Fernando Zóbel en el quadern d'apunts esbossa el moviments dels músics de l'orquestra i dels instruments i a la *Sonata par a flauta* representa en color suau el so lleuger de la flauta. I també les escenes de jazz transmeten dinamisme i moviment.

Per tant, tal com ja hem mencionat en les reflexions sobre la manera de representar la música en la història de l'art i concretament en la història de la pintura, a la nostra hipòtesi de treball i a propòsit de l'Apèndix I, l'escena iconogràfica musical deixa el caràcter estàtic i academicista per adquirir una dimensió més lliure i suggeridora de moviment que invita a interpretar-la com un acostament a la naturalesa de la música. I pensem que el punt més culminant i alhora innovador per la seva aproximació directa a la pròpia naturalesa vibratòria de la música el trobem en la representació pictòrica contemporània de Carandell.

Hem dedicat un capítol a les representacions pictòriques de l'Ofèlia perquè aquest personatge shakespearià té components ambigus en la seva psicologia i la interpretació de "La mort d'Ofèlia" permet un ampli ventall de representacions iconogràfiques segons el punt de vista del pintor. També ens ha interessat perquè esmentem la versió musical de Berlioz a la *Simfonia Fantàstica* i expliquem la versió metafísica que pinta Carandell.

Carandell té una visió diferent sobre el tema de la "La mort d'Ofèlia" perquè com hem vist a les versions seleccionades hi ha unes característiques comunes, encara que cada autor faci la seva lectura personal. Delacroix dibuixa el dramatisme de la lluita entre la vida i la mort d'una Ofèlia que s'agafa a la branca d''un arbre alhora que és arrossegada per la força de l'aigua del riu. Arthur Hughes mostra una Ofèlia misteriosa i feble. Alexandre Cabanel representa la imatge d'una Ofèlia al·legòrica i estàtica sobre el tron al mig del riu. I *La mort d'Ophelia* de Sir John Everett Millais és la més enigmàtica i suggeridora per la disposició de les mans i la mirada. En canvi Carandell parteix de la música i en concret del passatge de **"***La mort d'Ofèlia"* – fragment coral de *Tristia* – de Berlioz. Carandell a partir de la música imagina el dramatisme de la quimera romàntica i la frustració amorosa de Berlioz. Així, Carandell representa *La*

mort d'Ofèlia de manera metafísica en l'instant essencial de soledat humana després de la mort, en un moment d'aturada del temps i de canvi d'emplaçament. Les figures que denoten un lleuger moviment són alhora estàtiques i el conjunt queda immers en una atmosfera enigmàtica de solitud i melancolia que sobrepassa el món físic i condueix a la immortalitat.

I és per això que l'escena de la *La mort d'Ofèlia* de Carandell és diferent i innovadora perquè proposa una reflexió filosòfica.

Quan hem descrit *La mort d'Ofèlia* de Carandell, hem parlat de cert paral·lelisme amb Giorgio de Chirico i ho hem fet per la concepció de l'espai metafísic que representa la solitud en escenaris onírics i de figures amb aparença immòbil.

En els artistes surrealistes s'adverteix una evident filiació *chiriquiana* com és el cas de Dalí, Max Ernst, Yves Tanguy, Magritte o Paul Delvaux[380]. També en el cas de Sandro Chia (1946), en l'etapa anomenada de "conceptualisme màgic" i quan utilitza figures amb iconologia mitològica, veiem que rep el mestratge de De Chirico[381].

Per tant, podem afirmar que la iconografia musical que hem vist representada en els autors de l'**Apèndix I** s'allunya de com Carandell representa la música. En Carandell, la semiòtica dels significats musicals pren formes alhora figuratives i abstractes que s'integren entre elles per constituir l'obra pictòrica. Així, les afinitats entre les arts – música, literatura i pintura –, i també la filosofia, convergeixen en un sensible punt de trobada que és l'obra de Carandell.

Altres pintors contemporanis hem vist que també pinten temes musicals però de manera esporàdica sense un sentit d'unitat vers la naturalesa de la música. Podem recordar per exemple *Flauta de pico alto* de Felix Mas, *Muziek* de Roland Revolder, *Noia fent música* de Manel Ricart Serra, *Liceu* d' Antoni Vives Fierro, les escenes de Raginel, *Muchacha al piano* de Moya López, *Músics* de Viladesau, les escenes d' Oleg

[380] Vegeu: GIMFERRER, Pere, *Giorgio De Chirico*, Barcelona, Ed. Polígrafa, 1988, pàg. 5.
[381] Vegeu: GUASCH, Anna Maria, *El arte último del siglo XX. Del Posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Forma, 145, Alianza editorial, 2000, pàg. 280-282.

Zhivetin i de William Whitaker, i els escenaris jazzístics de Tat Vilà. En canvi Carandell en les escenes musicals, com és el cas de la sèrie "Triomf de la Música sobre la Materia", i com hem vist en tot el conjunt de la col·lecció "Història de la Música", va més enllà, aporta la possibilitat de reflexionar sobre l'essència musical i la vibració mitjançant l'expressió pictòrica i la iconografia musical.

Per tant, la innovació de la proposta de Carandell és aquest sentit d'unitat pictòrica vers la vibració musical, i els seus temes musicals representen amb coherència l'evolució de la música des dels grecs fins als compositors contemporanis essent un resum de tota la història de la música amb el denominador comú i primordial de donar color i forma a la música.

Segona. Aquesta particularitat esmentada anteriorment té interès perquè el projecte de Carandell és una sinopsi de l'evolució de la història de la música representada en pintura i plàsticament amb la intenció primordial de materialitzar la vibració en dibuix i color, segons el seu personal punt de vista i el seu imaginari pictòric.

Fem aquesta afirmació perquè una qüestió important a considerar és que Carandell escolta la música amb sensibilitat artística i que es fixa en la part purament musical de la composició, és a dir, en la vibració musical que ve donada per l'ordenació matemàtica del so. Carandell percep l'estructura musical interna i essencial dels sons, la matemàtica de la combinació de sons i aquesta premissa d'audició conscient i intel·ligent feta en repetides audicions li permet endinsar-se en la idea musical. L'imaginari pictòric de Carandell transcriu el diàleg musical en obres de musicalitat poètica de línia i color. I en aquestes dimensions pictòriques de perspectiva plàstica de Carandell hi ha també una funció didàctica vers la mateixa música.

Això ho veiem en tot el treball de Carandell dedicat a Beethoven – a les obres sobre la *Novena Simfonia* – recordem les sèries "Geometria Estel·lar I" (2000-2003) i "Geometria Estel·lar 2" (2002-2003) que són una continuïtat del treball de Carandell sobre la *Novena Simfonia* – i a les obres sobre les altres composicions.

També ho veiem a les obres pictòriques sobre les composicions dels altres autors – podem esmentar el cas de l' *Estudio para la Simfonia nº 3 de Felix Mendelssohn, op. 56* (2012). *Simfonia núm. 1, op. 38 "*Primavera*" de Robert Schumann – fragment. Estat núm. II* (2010). *Simfonia núm. 1, op. 38 "*Primavera*" de Robert Schumann. Estat núm. III* (2011). *Simfonia núm. 1 de Johannes Brahms – fragment. Estat I* (2010). *1r. Estat. Simfonia núm. 6 de Piotr Ilich Tchaikovsky, op. 74 "Patètica"*. *Simfonia núm. 6 de Piotr Ilich Tchaikovsky, op. 74 "Patètica"*. *Novena Sinfonía* "del Nuevo Mundo" *d'Antonín Dvořák 1893*. *Simrock. "La relación cuadrimensional entre dos mundos 2~4"* (2012).

Així, la fusió d'abstracció i figuració, la transparència de color i la lluminositat dels fons abstractes propicien una atmosfera suggeridora de reflexió i alhora representativa de la sublimitat de la naturalesa musical. I aquesta característica de Carandell la veiem constantment a les seves obres.

A l'Estat de la qüestió hem esmentat les interaccions entre sons i colors que des del segle XVI s'han integrat. Hem referit a Jean-Yves Bosseur quan parla de Giuseppe Arcimboldo i les equivalències entre els colors i els sons, també hem esmentat la matemàtica de Louis- Bertrand Castel l'òptica dels colors i relaciona les arts visuals i sonores amb correspondències numèriques. També, que Bosseur diu que en el Renaixement neix l'interrogant sobre l'analogia de sensacions visuals i sonores.

Com hem esmentat, també a l'Estat de la qüestió, recordem que la correspondència entre la música i la pintura ha estat mencionada per Delacroix quan defensa la "part musical de la pintura". Per Van Gogh quan considera l'abstracció de la pintura propera a la música. Per Kandinsky quan esmenta el "llenguatge de les formes i dels colors" i utilitza en l'*Almanach du Blaue Reiter* unes frases de Goethe i Delacroix pes seus escrits teòrics. Per Gaugin quan declara al crític André Fontainas que sentia la força interior de la vibració del color igual que la de la música. Per Paul Klee que com Kandinsky pensa en el temps, el ritme i la polifonia associats a una transcripció gràfica. Per Mondrian quan observa les *fugues* de Bach on hi veu la composició i el ritme absolut i es fixa en la música de Debussy perquè li fa pensar en la intervenció del

"silenci" i li fa imaginar la combinació de "sons" i "no sons". Per K. Stockhausen que en els *Études électroniques* parla de la "Musik der Neuen Gestaltung" – "Música del Nou Diseny" – i presenta l'obra musical a l'espai desenvolupant parl·lelismes entre les arts visuals i les arts sonores en les seves estructures construïdes amb moviment cinematogràfic. Per les reflexions d'Igor Stravinsky que proposen la dialèctica entre música, paraula i imatge.

Per Carandell l'ordenació interior de la vibració musical té una correspondència directe amb el color i la forma i aquesta inspiració musical és la base del desenvolupament de les obres que representa en la "Història de la Música". Per això, la base matemàtica que ordena els sons té les seves afinitats en l'estructura interior de l'obra pictòrica i, per tant, en algun cas, podem trobar referències numèriques evidents a l'escena pictòrica.

Per recordar ara algun exemple, i com hem vist, a l'obra *Simfonia núm. 3,* "Escocesa" *de Felix Mendelssohn op. 56* (2012), Carandell trasllada l'exquisida i lluminosa orquestració de la *Simfonia núm. 3,* de Felix Mendelssohn a un espai pictòric emplaçat a la ciutat. Que l'emplaçament sigui urbà és invenció de Carandell perquè és evident que no té res a veure amb el paisatge que recordava Mendelssohn, però, la transcendència del tema radica en aquell concepte de *realitat inventada*, en la dimensió surrealista de Carandell, en el paral·lelisme dels símbols. Carandell, en aquesta obra presenta un espai urbà, inspirat en la simfonia, on els elements es configuren en relació numèrica sobre el tres. Carandell representa el discurs musical en base a tres elements iconogràfics o arquetips: la figura, el paisatge i el perimetral d'arquitectura. La figura i el carrer són dos components compositius que simbolitzen l'espai físic – amb paral·lelisme amb la nostàlgia amorosa i el paisatge natural –, l'altre element és l'església de línia vermella que es dibuixa en el perimetral d'arquitectura i simbolitza la força de la música – amb correspondència amb la capella que inspira la simfonia –, alhora, l'escena es divideix en tres columnes verticals abstractes deixant dos espais lluminosos.

Per altra part, també hem vist la complexitat iconogràfica i el minuciós dibuix als catorze estudis – que Carandell anomena *estats* – sobre *"L'entrada dels convidats" del Tannhäuser de Richard Wagner* (2005).

I la pintura evocadora de la somnolència del faune a la representació de *Prelude à l'après midi d'un faune de Claude Debussy* (2011) com a significació d'un anhel d'evasió dels lligams i com a desig de llibertat.

Recordem a Glòria Bosch quan escriu la presentació "Un grapat d'imatges que s'escapen" al catàleg de l'exposició sobre la sèrie "Mitologia en el Mar"[382]:

... La clau del seu treball cal buscar-la en el món de les emocions, però vibració es transforma en color i després apareix la forma. El més important és trobar un equilibri sense tancar res – el doble fons, l'obra que pot continuar en el marc – i comunicar alhora la dualitat dels conceptes. Des de fa vuit anys conviu amb un tema, la música, que li permet expressar aquesta actitud oberta on es destaca de la mateixa manera el món concret i allò més eteri, basant-se sempre en el significat dels colors.: el vermell (equivalent de l'home, la força física, la lluita...) i el lila (la transformació, el procés creatiu...)

(...)

I, com sempre, la funció del color – pocs colors, tres com a màxim –, aquest experimentar com si fossin sensacions, és allò que fa evident de integrar-ho tot des del centre de la tela, com si ull i ment dibuixessin una teranyina on creuar espais fins que la vibració desapareix per donar pas al color i el color esdevé un conjunt de formes simultànies, sòlides i lleugeres, que construeixen un nou espai ple de consonàncies i rimes.

Aquests són alguns exemples però, com hem vist, totes les obres de Carandell parteixen de la vibració musical que es transforma en les seves personals i novadores manifestacions pictòriques de línia i color.

[382] A: BOSCH, Glòria. "Un grapat d'imatges que s'escapen". Catàleg de l'exposició "Carandell Història de la Música / Mitologia en el Mar. Pintures", del 27 de novembre al 13 de desembre de 1998. Teatre Cirvianum. Torello. Vegeu documentació a: ANNEX, apartat "Catàlegs d'exposicions individuals" sobre Carandell.

Tercera. La intencionalitat didàctica del seu projecte "Història de la Música" és progressista i innovador.

Fem aquesta afirmació perquè considerem que l'obra pictòrica de Carandell i en concret la seva "Històrica de la Música" se situa en la història de l'art i de la representació iconogràfica musical de la pintura com a referent contemporani primordial que s'aparta de les línies establertes en la història de la representació musical.

Pensem que, tal com proposàvem en la nostra hipòtesi de treball, la seva "Història de la Música" s'escapa dels paràmetres convencionals per la seva extensió d'obra i perquè conté un factor didàctic i filosòfic.

Tina Casademont escriu l'article "Carandell pinta les formes i els colors de la conversa mítica que va originar l'existència de l'home" i diu[383]:

... Ha estat un treball extremadament laboriós amb el qual ha construït una veu pròpia, un llenguatge plàstic musical que tradueix les notes del pentagrama mitjançant el so dels colors damunt la tela o el paper. Les seves melodies presenten així un tractament cromàtic molt personal, que al mateix temps juga amb una clau conceptual primordial del seu vocabulari: la dualitat entre la figuració i l'abstracció.

(...)

... en aquest cas s'ha endinsat en el món mitològic de la cultura clàssica. L'afany de Carandell per disseccionar l'ha portat fins els orígens dels orígens i, a partir de la mítica conversa entre la deessa de la terra i el déu del mar amb què es va concebre el procés de l'existència, ha creat la sèrie Geometria estel·lar. Es tracta d'una sèrie en què la dualitat es reflecteix a través de les forces lineals i masculines i les forces curvilínies o femenines, tal com explica en el catàleg Josep Colet, director del Seminari d'Investigació Poètica de Barcelona, que també té l'encert de referir-se a Carandell cpm "el pintor de la síntesi universal"...

[383] CASADEMONT, Tina, "Carandell pinta les formes i els colors de la conversa mítica que va originar l'exitència de l'home" "Presenta les obres en l'exposició 'Geometria Estel·lar' al Consell de l'Alt Empordà", A: Cultura-Espectacles. Art. El Punt (divendres, 21 febrer 2003), pàg. 43. Vegeu documentació a: ANNEX, classificació "Recull de premsa: diaris – premsa diària" sobre Carandell.

Per tant, veiem que quan Carandell s'allunya dels convencionalismes fa una obra personal i innovadora i, alhora, podem afirmar que quan Carandell introdueix en la seva expressió pictòrica components simbòlics, mitològics, metafísics, icones de contingut musical, ho fa amb intenció didàctica i aquest element didàctic intrínsec convida a qui mira a la reflexió interior i al pensament filosòfic. I és aquesta voluntat pedagògica que respira el conjunt de la seva obra el que li dóna l'aspecte innovador.

Per tot això ressalta el component innovador i, alhora, universal de l'obra de l'artista Carandell.

Quarta. El suggeriment de Carandell de *real però inventat* determina un surrealisme i també una metafísica que convida a imaginar una dimensió pictòrica oberta a l'espectador, a la seva pròpia experiència i sensibilitat i li descobreix expectatives de reflexió filosòfica.

Hem resumit de manera genèrica les etapes artístiques de Carandell, hem parlat del període acadèmic i de la seva posterior formació a partir de l'estudi, directament dels museus, dels grans mestres – Leonardo da Vinci, Rembrandt, Tiziano i Rubens, Piero della Francesca, Cézanne, Modigliani, Giorgio de Chirico i Francis Bacon.

Per tant, en el període acadèmic i en l'època figurativa de Carandell el punt de referència el veiem amb ressonàncies de Leonardo da Vinci i Rubens. Així ho hem explicat en parlar de la **Trajectòria artística de Carandell**.

Recordem les crítiques esmentades abans i podem pensar ara en l'escrit de la Conchita Kindelán quan en l'article del *Diario Pueblo* (1981), destaca el magnífic dibuix, la fermesa de pinzell i la lluminosa qualitat cromàtica renaixentista de l'obra de Carandell.

També, quan Juan M. Gómez Segade en el *Diari Ideal* escriu sobre el mestratge de Carandell i els ressons de Rubens en el color i el dibuix.

I quan Fernando Gutiérrez, Marino Antequera o Conchita Kindelán qualifiquen de quasi renaixentista la qualitat del color, la sobrietat de la precisió del dibuix en el llapis i en la pinzellada, en les obres de l'època de "Composició i Figura" i també en els "Místics".

I quan Antonio Ruíz Vega, *Hoja del Lunes,* i José Algueró, *Revista del Vallés* de Granollers**,** parlen de la condició "*ingràvida*" de les figures i de colors transparents.

I també a Jaume Fàbrega que en el *Punt Diari* esmenta l'enorme interès cromàtic que ens transporta a mode d'homenatge interioritzat a la pintura del Barroc, a Rubens, per exemple.

I podem recordar les paraules de Fernando Gutiérrez, de *La Vanguardia*, quan diu:

... Hay en Pujol Carandell un extraordinario dibujante y un excepcional pintor capaz de "contar" esa realidad.

La sobriedad del color aún agudiza la precisión del dibujo, rotundo y exacto en el lápiz y la pincelada, estremecido en el lenguaje y profundamente expresivo en su pureza casi renacentista.

També quan, a propòsit del Període Místic (1980-1985), Juan M. Gómez Segade, escriu[384] :

Pese a la búsqueda de novedad que se constata en Pujol Carandell, se rastrean clarísimas huellas de la desmaterialización de un Greco, y más aún de la retórica barroca de un Rubens: el ritmo y empaque de sus personajes, el ambiente mitológico en el que nadan el dinamismo en espiral que conmueve sus figuras, y el color cálido típicamente flamenco nos obligan a pensar en el gran pintor de Amberes. La misma solemnidad que realzaba la obra del maestro barroco, ennoblece los retratos de Pujol...

[384] GÓMEZ SEGADE, Juan M. "Pujol Carandell y su afirmación figurativa". A: Las Artes. *Diario Ideal* (Regional de Andalucía) (10 de desembre de 1982), pàg. 18-19. Vegeu documentació a: ANNEX, classificació "Recull de premsa: diaris – premsa diària" sobre Carandell.

I quan Hortensia Orbañanos escriu[385]:

... Pujol Carandell parte del concepto hombre/sentimientos, para recorrer los laberintos del corazón humano. Toda la muestra revela el carácter contundente y vital de su autor, lectura diáfana de su "ebriedad creadora".

Un trazo eficaz marca los contornos de unos cuerpos, de unos rostros, pinceladas sugerentes que determinan con compleja sencillez toda la reflexión y análisis de que son objeto. Espectáculo tenso y atrayente a la vez...

I quan Fernández Sanchez Dragó escriu[386]:

...Y donde había encontrado belleza, soledad y refugio otra de las logias hispánicas del Grial.

També cal recordar les paraules de Francesc Miralles, *La Vanguardia*, quan es refereix a l'exposició a la Casa Elizalde i realça l'exaltació espiritual i lírica del color. Aquest crític afirma que[387]:

... Y otra parte, casi en su totalidad abstracta, que nos quiere adentrar en su vertiente espiritual y lírica (...) *donde se fijaba su aurea y energía y en donde el color adquiría exaltaciones líricas.*

I com hem esmentat, a les obres de "Conversaciones con la obra" (1995) i de "Triomf de la Música sobre la Matèria" (1995) les vinculacions cal establir-les amb De Chirico pel sentit metafísic de la representació de la solitud, amb Paul Delvaux per la disposició de les figures i amb Hopper per la psicologia de la nostàlgia. I aquestes sèries sentaren les bases per a la representació iconogràfica de diferents obres de la "Història

[385] ORBAÑANOS, Hortensia, "Pujol Carandell". Revista Gal Art. 496-497 (Barcelona) (novembre 85), núm. 20, pàg. 64-65. Vegeu documentació a: ANNEX, classificació "Recull de premsa: setmanaris i revistes" sobre Carandell.
[386] Vegeu documentació a: ANNEX, classificació dels "Catàlegs d'exposicions individuals" sobre Carandell.
[387] MIRALLES, Francesc. "Pujol Carandell". A: Guía de Exposiciones. *La Vanguardia* (dissabte, 18 de març de 1989), pàg. 42. Vegeu documentació a: ANNEX, classificació "Recull de premsa: diaris – premsa diària" sobre Carandell.

de la Música" en les que es veu les mateixes característiques de dimensió metafísica i surrealista.

Estem d'acord amb Arnau Puig quan escriu que a la "Història de la Música" de Carandell veiem la correspondència entre pintura i música, color i so, de l'harmonia cromàtica associada a l'instrument, a la melodia o al ritme i representativa de les emocions sonores experimentades per l'artista[388]:

Els més grans artistes contemporanis han identificat pintura i música, color i so.

És per aquests viaranys que s'ha endinsat Pujol Carandell; la música l'ha captivat sempre, però ha arribat un moment en què ha sentit la necessitat de donar color a aquella música. I ha fet això; ha començat a pintar com si donés formes als sons. Però ho ha fet d'una manera especial com volent ajudar els que miraran els seus colors: que l'harmonia cromàtica faci evident, ensems, el colorisme i la deu d'aquest color, associant, així, el color a l'instrument que produeix el so, o bé la melodia o el ritme al compositor que les formalitzà i concretà. També, a vegades, els colors arranquen d'uns pentagrames en els quals són els ulls que els observen aquells qui decideixen els sons que emeten.

Tot això dóna lloc a una pintura actual, moderna, que no es por dir abstracta, perquè, és evident, és estrictament representativa de les emocions sonores i cromàtiques experimentades d'antuvi per l'artista i, conseqüentment, pels ulls de l'observador (...)

(...)*, però m'atreviria a dir que Pujol Carandell fa com Josep Pla: ho diu tal com raja. Per això dels altres artistes allò que preferentment recull són les espontaneïtats que els mouen, aquelles ventades impulsives, que es poden constituir com a magnífiques garlandes o mostrar-se com uns trets frenètics...*

[388] Vegeu l'escrit de presentación per l'exposició al Castell de Benedormiens (Castell-Platja d'Aro, 1994) d'Arnau Puig, president de l'Associació Catalana de Crítics d'Art, A.C.C.A. Documentació a: ANNEX, classificació dels "Catàlegs d'exposicions individuals" sobre Carandell.

També estem d'acord amb Josep M. Cadena, El Periódico, quan en l'escrit "L'Harmònica plasticitat de Carandell" ressalta[389]:

Carandell disposa d'un llenguatge plàstic plenament musical. El seu pinzell és una batuta que marca les notes i construeix simfonies sobre els més variats temes. Però encara que violoncels, pianos i altres instruments musicals figurin iconograficament representats en les seves obres, considero que no són pas aquests nobles estris els que assenyalen la seva decidida adscripció al món del so des de la plàstica.

De la mateixa manera que un bon dibuixant – Carandell ho és en grau molt elevat – pot representar els objectes sense mai arribar a sentir-los, molts pintors poden descriure tota una orquestra (director inclòs) sense tenir oïda musical. El nostre pintor, però, la té molt sensible i ho expressa amb el color de les seves composicions.

La plasticitat resulta una virtut perillosa i cal fer-la servir amb molta cura. Carandell ho aconsegueix, doncs és sobri i esclatant alhora en el gest i en el color. Mesura les seves obres i es deixa portar per elles a un estadi de satisfaccions cromàtiques en el que tota harmonia és compartida. Sap sentir i encerta en comunicar el que sent.

A partir dels anys noranta hem observat amb més detall la sèrie "metafísica" perquè quan Carandell pinta el "diagrama del color" inicia una etapa que veurà la seva continuïtat en les obres de la sèrie "El Triomf de la Música sobre la Matèria" i en moltes de les escenes musicals representades a propòsit del període referit als músics del romanticisme.

Hem vist que la sèrie complementària de la "Història de la Música" anomenada: "El Triomf de la Música sobre la Matèria" – sèrie situada cronològicament per Carandell en l'últim període del Romanticisme – constitueix un exponent important en les escenes musicals de Carandell perquè respon a la seva idea de que la música i l'art

[389] Vegeu catàleg de l'Exposició *9 Anys – Síntesi*, presentació escrita de Josep M. Cadena, "L'Harmònica plasticitat de Carandell", del 22 d'octubre al 6 de novembre. Sala d'Exposicions La Punxa. Col·legi Oficial d'Aparelladors. Girona. Documentació a: ANNEX, classificació dels "Catàlegs d'exposicions individuals" sobre Carandell.

estan per damunt de la matèria. I que el cas de la música és excepcional per la vibració i perquè és la via directa d'inspiració de l'artista.

Com diu E. H. Gombrich a *Arte e ilusión. Estudio de la psicología de la representación pictórica*[390]:

... Y es que, en el fondo, el verdadero milagro del arte no es que se permita al artista crear la ilusión de la realidad. Es el hecho de que, bajo las manos de un gran maestro, la imagen se hace traslúcida. Al enseñarnos a mirar al mundo con ojos frescos, nos da la ilusión de que miramos a los invisibles reinos de la mente, a condición de que supiéramos, como dice Filostato, servirnos de nuestros ojos.

I Pere Gimferrer a propòsit de De Chirico diu[391]:

Ver lo insólito en lo cotidiano, o, simplemente, ver lo cotidiano por primera vez, esto es, redescubrir en lo diario lo sacro: desde el arte rupestre hasta el surrealismo, pasando por el románico, se atiende aquí a una línea de percepción de la realidad invisible tras la realidad visible. A ello apuntaba Novalis cuando hablaba de dar "a las realidades cuotidianas un aspecto misterioso, a los objetos conocidos la dignidad de lo desconocido". Antes de que exploraran este terreno los surrealistas, lo había conquistado para sí plenamente la pintura de Giorgio de Chirico.

Sobre la recerca de significats en la pintura és interessant la referència d' Anna Maria Guasch en motiu d'una entrevista realitzada a Donald Kuspir, escriu[392]:

Recuperando un tono belicista que parecía aniquilado en las recientes situaciones de consenso, en el prefacio de su The Rebirth of Painting in the Late Twentieth Century (2000), *Donald Kuspit no sólo lanza un enérgico alegato a favor de la pintura contra aquellos que declaran su fenecimiento, sino que, situándose más cerca de Baudeleire que, por ejemplo de Apollinaire (un crítico que según Kuspit,*

[390] GOMBRICH, E. H., *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, op., cit., p. 329.
[391] Vegeu: GIMFERRER, Pere, *Giorgio De Chirico*, op., cit., pàg. 8.
[392] A: GUASCH, Anna Maria, *La crítica de arte: historia, teoría y praxis*, op., cit.,pàg.. 24.

renunció a la interpretación para convertirse en el portavoz de sus amigos los pintores cubistas), propone un nuevo modelo de aproximación crítica a la obra de arte que defiende la búsqueda de significados y que comporta una cierta ética, ya que "la pintura, como también había dicho Baudelaire, no es otra cosa que la construcción de una ética y en último término de una metafísica".

Com hem vist en la sèrie "Triomf de la Música sobre la Matèria" el que Carandell anomena *l'ordenació d'una realitat tangible però inventada* es desenvolupa donant prioritat superior a la música. Aquesta sèrie representa "realitats reals, però inventades" on els elements figuratius i els abstractes integren la mateixa escena. Hi ha un discurs iconogràfic i simbòlic entre el món de naturalesa volàtil que representa amb icones de tema musical i el món bàsicament corpori i material que es veu amb imatges de figures. A les composicions també destaca l'aparició d'arquetips arquitectònics i pictòrics que són emblemes simbòlics utilitzats per enaltir l'art.

I cal esmentar que aquestes característiques també apareixen a altres escenes musicals que hem estudiat de la "Història de la Música" i, per tant, són una constant novadora i pròpia de la iconografia musical de Carandell que s'aparta de les iconografies de representació pictòrica de la música que hem vist en les obres d'altres artistes que hem recollit en l'**Apèndix I**.

Com hem comentat abans, aquestes escenes musicals de Carandell tenen cert paral·lelisme amb les composicions metafísiques de Giorgio de Chirico perquè, conjuntament amb la música, tracten la mateixa essència metafísica de la solitud. També hem relacionat la distribució de les imatges compositives amb les escenes surrealistes de Paul Delvaux. Recordem les obres: *Escena sideral musical* – hi ha una atmosfera cromàtica en la que les dues figures seminues s'acosten cap el pianista i tots els elements queden suspesos en l'espai. *Melodia a l'Arc de Triomf de París* – diàleg iconogràfic entre el violinista i l'Arc de Triomf de París. *Nocturnos de Chopin* (2010). *Concert per a piano núm. 1 de Chopin* (2009). L' estudi–dibuix d'un carrer de Londres per a la sèrie "Triomf de la Música sobre la matèria" anomenat *Street of London*.

Davant la Royal Academy. London. 1995. I *Escena musical al carrer de Fornells – metafísic –*, *"Encuentros con la realidad"*[393]. 1993, *Escena de Jazz*. 2008, de la sèrie "Triomf de la Música sobre la Matèria".

De la sèrie "Triomf de la Música sobre la Matèria" a les obres: *Royal Academy. London* (1995); *Royal Academy. London II* (1995); *The Ritz. London*. (1995); *Moulin Rouge. París* (2006); *Brüssel* (1995); i, també, a *Concert per a piano núm. 1 de Franz Liszt*. *Concert per a piano núm. 2 de Chopin* (2010) i *"Nocturnos" de Frédéric Chopin – fragment* (2010) hi podem veure unes línies de retrobament amb el surrealisme de Delvaux. Naturalment, el tema, el color i el dibuix en el cas de Carandell és completament diferent a Delvaux, però la distribució de les figures en el conjunt de la composició iconogràfica ens fa pensar en les escenes de Delvaux. Com hem esmentat, els vincles amb el món oníric de Delvaux els establim perquè Carandell ordena les figures amb situació aïllada, són personatges que en aquest cas són músics abstrets en la seva interpretació i que contrasten amb les figures femenines nues o quasi nues. La disposició de les figures en les escenes compositives i la solitud és el que relacionem amb Delvaux que representa personatges llegint el diari, polítics o científics que contrasten amb les dones nues que passegen.

També hem parlat de la descripció solitària que fa Hopper en els seus espais representatius de teatralitat estàtica de la vida diària. La nostàlgia de la solitud "hopperiana" la hem vist vinculada especialment a l'obra *Estudios para Suites de Peer Gynt de Edvard Grieg* (2010) i les paraules que Didier Ottinger escriu sobre Hopper, en certa manera, es podrien aplicar al "temps de l'espera" i "de la reflexió" que proposa aquesta obra de Carandell – com hem esmentat en la interpretació de l'obra en l'apartat sobre Edvard Grieg.

Ottinger escriu[394]:

[393] Vegeu: RÀFOLS, *Diccionario Ràfols de Artistas de Catalunya y Baleares. Compendio siglo XX*, tomo I, Barcelona, Art Network S.L., 1998, làmina núm. 212, pàg. 511. Amb el nom complet: Joan Pujol Carandell. I, en l'edició de 1995, vol III, pàg. 511. Cal subratllar que al Diccionari Ràfols el títol de l'obra apareix incompleta i sense esmentar la sèrie i que l'obra es veu també incompleta sense l'element abstracte.

[394] OTTINGER, Didier, "El realismo trascendental de Edward Hopper", a: *Hopper*, Museo Thyssen-Borhemizsa, Madrid, 12 de junio – 16 de septiembre de 2012, pàg. 29-30.

... El tiempo suspendido, el tiempo de la espera y de la reflexión íntima, imprime un pathos*, una dramaturgia muda, a las imágenes. Hopper inventa con ellas las alegorías de una resistencia ordinaria al tumulto ilusorio de nuestros modernos teatros de sombras lejos de la espiritualidad, de la dramaturgia luminista del Siglo de Oro, ha llegado el momento de que Hopper capte la luz profana que exaltaron los impresionistas.*

Per tant, les escenes musicades de Carandell segueixen en la dimensió d'atmosferes surrealistes i metafísiques. La línia blanca sobre el fons abstracte i, alhora, de color intens referma el contingut essencial i musical de la pintura. S'estableix un diàleg iconogràfic harmònic i equilibrat entre figuració i abstracció, entre els elements dibuixats – arquitectures, figures, instruments musicals ... – i el fons de color. I podem afirmar que Carandell aconsegueix una suggeridora poesia plàstica entre la línia i el color.

I, per tant, el suggeriment de Carandell de *real però inventat* creat amb unes dosis d'enigma és la *realitat visible* que conté la *realitat invisible* que motiva la imaginació de l'espectador, convida a qui mira a una reflexió i diàleg filosòfics del seu propi món interior.

Cinquena. En concloure aquest treball d'investigació creiem haber donat resposta a les qüestions proposades en la nostra hipòtesi de treball. Pensem que la documentació i les reflexions aportades constaten el nostre objectiu.

El procés del treball ha resultat molt interessant, suggerent, i per a mi personalment ha estat estimulant i destacadament enriquidor perquè descobrir vincles entre la música i la tradició literària i filosòfica, i, alhora, amb la pintura actual de Carandell és una experiència que permet recuperar la dimensió humanística de la pròpia música i traslladar-la al moment contemporani de manera intemporal. Així mateix, de l'expressió plàstica de Carandell flueix una funció didàctica intrínseca que remet als orígens essencials de la vibració, el color i la forma.

Per tot això, considerem que aquest treball és innovador perquè presenta en síntesi un recorregut iconogràfic per la història de la representació pictòrica de la música des del segle XIX fins al nostre moment contemporani amb el paradigma del pintor Carandell.

En la nostra síntesi iconogràfica de la representació pictòrica musical ens ha interessat fonamentalment l'obra pictòrica d'artistes que des del segle XIX han pintat formes figuratives o abstractes relacionades amb l'aspecte musical.

El treball que presentem també és innovador en la proposta d'estudiar la trajectòria artística del pintor contemporani Carandell perquè amb la seva personal iconografia musical estableix, alhora, un exponent novador per a la història de l'art i per a les afinitats del món interdisciplinari de les arts i, naturalment, per a la iconografia musical.

A l'estat de la qüestió hem vist com diferents autors i artistes polifacètics han esmentat el tema de les dialèctiques entre les diverses disciplines i expressions artístiques des de punts de vista també diferents: històric, literari, musical, pictòric... Pensem que el resultat obtingut en aquest treball demostra la necessitat d'aquest estudi perquè a la historiografia mancava una recerca sobre l'evolució iconogràfica de la música i també del referent contemporani que significa Carandell que s'endinsa cap a l'essència musical per proposar la representació de la vibració musical mitjançant la línia i el color amb connotacions íntimes i universals de la sensibilitat humana.

7. Bibliografia específica sobre Carandell

7.1. Relació de catàlegs – i invitacions / cartells – de les exposicions individuals [395]

"Primera Exposició de Disseny Artístic". Sala d'Exposicions de la Caixa de Pensions per a la Vellesa i d'Estalvis. Girona. 1974-75.

"Obra Permanent". Novotel. Aeroport Girona-Costa Brava. Girona. 1977.

"Olis. Johan Pujol". Novotel. Aeroport Girona - Costa Brava Girona. 1978.

"Oleos y Acrílicos". Novotel. Aeroport Girona-Costa Brava. Girona. 1978.

"Exposició d'Olis i Acrílics". Sèrie: "Paisatges / Marines". Centre Cultural. Caixa d'Estalvis de Roses. Roses. 1978.

"Exposició d'Olis i Dibuixos". Sèrie: "Anatomia del Cos Humà". Galeria d'Art Banyoles. Banyoles. 1979.

"Exposició d'Olis i Dibuixos". Sèrie: "Anatomia del Cos Humà". Sala Casino. Granollers. 1979.

"Oleos". Sèrie: "Anatomia del Cos Humà". Galeria de Arte Cristina. Barcelona. 1979.

"Figures Gouasche". Sèrie: "Dames d'Època-Molin Rouge". Galeria d'Art L'Artística. Girona. 1979.

"Oleos". Sèrie: "Figura". Centro Cultural Artístico de Granada. Granada. 1979.

"Oleos". Sèrie: "Figura". Galeria de Arte Aleixandre. Alcalà la Real. 1979.

"Oleos". Sèries: "Figura" i "Paisaje". Sala del Real Círculo de Labradores y Propietarios. Sevilla. 1980.

Sèrie: "Mirada a la Nostalgia". Galeria de Exposiciones de la Caja Provincial de Ahorros. Granada. 1980.

Sèrie: "El Color como Sentencia". Sala de Arte El Greco. Madrid. 1981.

"Projecció de diapositives de l'Obra de Pujol Carandell". "Últimas Realizaciones Pictóricas". Obra Cultural de la Caixa de Pensions per a la Vellesa i d'Estalvis. Sala de La Caixa: "Esplai i Casa de Cultura". Girona. 1982.

Sèrie: "Niveles Profundos de Misticismo". Salón de Arte "Art-Press". Diario "Pueblo". Madrid. 1982.

[395] Vegeu documentació a: ANNEX, Classificació dels "Catàlegs d'Exposicions Individuals" sobre Carandell.

Sèrie: "Niveles de Profundidad". Galería de Arte Al Andalus. Granada. 1982.

Sèrie: "Fuga del Color". Galeria de Arte Eureka. Madrid. 1983.

Projecció Diapositives-Conferència: "Èpoques: Barroc i Expressionista". Casa de Cultura Obispo Lorenzana. Girona. 1983.

"Olis". Sèrie: "Figures i Paisatge". Sala Cultural La Caixa de Barcelona. Caldes de Montbui. 1983.

"Mostra Retrospectiva 1980-1982". Salons Novotel. Aeroport. Girona-Costa Brava. 1983-84.

"1r. Homenatge a Ludwig van Beethoven". Casa de Cultura "Les Bernardes". Salt. 1984

"Exposició Retrospectiva de 50 Obres". Fontana d'Or. Caixa d'Estalvis Provincial de Girona / Obra Cultural. Girona. 1984-85.

"Doce Hombres Testimonio de "El Gólgota"". Museo Casa de los Tiros. Granada. 1985

Sèrie: "Sentimientos y Pasiones del Ser Humano" (Exposició dedicada a la desapareguda Lluïsa Carandell). Matisse Galeria. Barcelona. 1985.

Sèrie: "Blanca". Temàtica: "Urbis". Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Girona. Girona.1986.

"Exposició d'Olis i Dibuixos Anys 1985-1987". Sèrie: "Blanca". Excm. Ajuntament de Portbou. 1987.

Sèrie rotativa: "Homenaje a Antonio Machado" (Exposición de Oleos y Dibujos). Excmo. Ayuntamiento de Soria. Soria. 1987.

"Retrospectiva: 20 Anys de Pintura". Sala Vinardell i Roig / Sala Fidel Aguilar. Girona. 1987.

Sèrie "Mística" (Retrospectiva:1979-1987). Sala Gòtica La Curia Reial. Besalú. 1988.

Sèrie rotativa: "Homenaje a Antonio Machado". Casa Erizalde. Ajuntament de Barcelona. Barcelona. 1989.

"Folgueroles Recorda a Verdaguer 1989". CXLIV Aniversari del Naixement. Casa Museu Jacint Verdaguer. Ajuntament de Folgueroles. Folgueroles. Barcelona (fotocòpies del llibret: només de les pàgines on apareix obra de l'artista). 1989.

Sèrie rotativa: "Hommage a Antonio Machado". Fondation Château Royal de Collioure. Colliure. France. 1989.

"4 Testimonis de la Veritat". Sèrie: "Mística". Capella de Sant Nicolau. Girona. 1989.

"Folgueroles Recorda a Verdaguer 1990". CXLV Aniversari del Naixement. Casa Museu Jacint Verdaguer. Ajuntament de Folgueroles. Folgueroles. Barcelona. (fotocòpies del llibret: només de les pàgines on apareix obra de l'artista). 1990.

Sèrie rotativa: "Homenatge a Antonio Machado". Nova Sala d'Exposicions de L'Hble. Comú. Encamp. Principat d'Andorra. 1991.

"Folgueroles Recorda a Verdaguer 1991". CXLVI Aniversari del Naixement. Casa Museu Jacint Verdaguer. Ajuntament de Folgueroles. Folgueroles. Barcelona. (fotocòpies del llibret: només de les pàgines on apareix obra de l'artista). 1991.

Sèrie: "Metafísica". Galeria d'Art Lleonart. Barcelona. 1991.

Montserrat Gallery. New York. USA.1992.

"Cartell enunciatiu del Projecte: Història de la Música". Exposició: Castell de Benedormiens. Castell d'Aro. Girona. 1992.

Col·lecció: "Història de la Música". Període: "Grecoromà. Edat Mitjana". Castell de Benedormiens. Castell d'Aro. Girona. 1992.

Col·lecció: "Història de la Música". Període: "Gòtic". Slaughterhouse Gallery. London. England. 1992.

Col·lecció: "Història de la Música". Període: "Gòtic" / Xilografies de Santa Cecilia i del Gòtic i Murals de La Història de la Música. Le Palais de la Berbie. Musée Tolouse Lautrec. Albí. France. 1993.

Col·lecció: "Història de la Música". Període: "Gòtic". Capella Gòtica de Santa Llúcia. Crespià. Girona. 1993.

Col·lecció: "Història de la Música". Període: Gòtic. Renaixement. Barroc". Castell de Benedormiens. Castell d'Aro. 1994.

Col·lecció: "Història de la Música". Sèrie: "El Triomf de la Música sobre la Matèria". Opsis Art Gallery. Oostduinkerke. Belgium. 1995.

Col·lecció: "Història de la Música". Sèrie: "El Triomf de la Música sobre la Matèria". Palais des Rois de Majorque. Perpignan. France. 1995.

Col·lecció: "Història de la Música". Sèries: "4 Estacions de la Música" i " El Triomf de la Música sobre la Matèria". Centre Cultural. Escoles Velles . Begur. 1996.

Col·lecció: "Història de la Música". (Fragments). Château Royal de Collioure. Colliure. France. 1997.

Col·lecció: "Història de la Música". Sèrie: "Mitologia en el Mar" (Fragments). "Can Torrades". Begur. Girona. 1997.

Col·lecció: "Història de la Música". Sèrie: "Xilografies Gòtiques" i Sèrie: "Château d'Eau-Projet". Musée des Beaux-Arts. Château de Foucaud. Gaillac. France. 1997-98

Col·lecció: "Història de la Música". Sèrie: "Mitologia en el Mar". (Fragments). Centre Cultural Cirvianum. Torelló. Barcelona. 1998.

Col·lecció: "Història de la Música". "Vibració Beethoven". (1a. Exposició referent a Beethoven). Centre d'Art Contemporani Fundació Rodríguez Amat. Les Olives. (Garrigoles). Girona.1999.

"Presentació del Llibre de Bibliòfil Col·lecció Història de la Música: Música Medieval". State University of New York, Albany. Madrid. 1999.

Col·lecció: "Història de la Música". Sèrie: "9 Anys – Síntesi". Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Girona. Girona. 1999.

Retrospectiva: "Nadal - Sinopsi". Retrospectiva: "Carandell i el Canvi de Segle". Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Girona. Girona. 2000.

"Exposició Pintura 2000-2001". Galeria d'Art Can Marc. Begur. Girona. 2001.

Col·lecció: "Història de la Música". Sèrie: "Novena Simfonia de Beethoven. Període: Romàntic". Casa de Cultura. Girona. 2001.

Col·lecció: "Història de la Música". Sèrie: "Geometria Estel·lar". Consell Comarcal de l'Alt Empordà. Figueres. Girona. 2003.

"L'Holograma de l'Univers". Biblioteca Municipal de Riudellots de la Selva. 2003.

Col·lecció: "Història de la Música". Sèrie: "Beethoven i la Metafísica Estel·lar". Sala Joan Saqués. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Girona. 2003.

Col·lecció: "Història de la Música". Sèrie: "Geometria Estel·lar 2". Fundació La Caixa. Santa Cristina d'Aro. Girona. 2003.

Col·lecció: "Història de la Música". Sèrie: "Beethoven - Structure de la Vibration Universelle". Palais des Congrès. Perpignan. France. 2004.

Col·lecció: "Història de la Música". Sèrie: "Harmonia Dimensional". Museu d'Art. Girona. 2004-05.

Col·lecció: "Història de la Música". Sèrie: "Novena Simfonia de Beethoven. Escriptura Directa". Sala Galà. Centre Cultural. Cassà de la Selva. Girona. 2005.

Col·lecció: "Història de la Música". Sèrie: Novena Simfonia de Beethoven". Saló de l'Ajuntament de Fornells de la Selva. Girona. 2006.

Col·lecció: "Història de la Música". Període: "Gòtic-Renaixement". Col·legi Oficial d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Girona. (Joan Vives: "Els Ministrils: Flautes de bec i percussió"). Girona. 2006.

"Història de la Música: Beethoven". ABF Association Beethoven France. París. France. 2006.

"Síntesi Musical de Carandell". Consell Comarcal Alt Empordà. Figueres. Girona. 2007

"La Novena Simfonia de Beethoven i la seva funció". Club Marina Casinet. Lloret de Mar. Girona. 2007.

"*Carandell ad Beethoven*". Sala d'Actes de l'Ajuntament. Fornells de la Selva. 2009.

7.2. Bibliografia específica. Relació de catàlegs d'exposicions col·lectives

"Grup 13". Sala d'Exposicions Parròquia Sant Jaume. Salt. 1972 (Catàleg).

"I Mostra d'Art Provincial de Girona". Fontana d'Or. Girona. 1973 (Catàleg).

"II Mostra d'Art Provincial de Girona". Fontana d'Or. Girona. 1974 (Catàleg).

"Dissenys" Josep M. Torrent. "Olis" Pujol Carandell. Sala d'Exposicions de Girona. La Caixa. 1977 (Catàleg).

"VI Mostra Provincial d'Art". Fontana d'Or. Girona. 1978 (Catàleg).

"Plàstica Gironina Actual". Fontana d'Or - Institut Vell. Excma. Diputació de Girona. Girona. 1980 (Catàleg i Annex).

"Art Realista a Girona". Centre de Cultura Sant Jordi. Caixa d'Estalvis de Catalunya. Girona. 1982 (Catàleg).

"Mostra d'Obra Mística". Curia Reial. Besalú. 1983-84 (Catàleg i Invitació).

"Col·lectiva d'Artistes Saltencs". Casa de Cultura "Les Bernardes". Salt. 1984 (Cartell).

"17 Artistes Gironins". Museu Història de la Ciutat. Girona. 1984 (Catàleg).

"II Mostra d'Art Sacre". Besalú. 1984 (Catàleg i Cartell / de Carandell).

"Col·lectiva de Cinc Artistes". Curia reial i Sala Gòtica del Palau de la Curia. Besalú. 1985 (Cartell).

"Col·lectiva". Galeria El Molí. Girona. 1985 (Catàleg i Cartell).

"Estesa de Nadales". L'A.C.A.P. Galeria Matisse. Barcelona. 1985 (Catàleg -invitació).

"Col·lectiva". Galeria Sala Reial. Girona. 1988 (2 Cartells / de Carandell).

"Confluències a l'Entorn de la Realitat". Galeria La Cau. Girona. 1990 (Catàleg).

"13ena. Mostra d'Art de Garriguella 1991". Excm. Ajuntament de Garriguella. 1991 (Invitació).

"Exposició Col·lectiva de Pintors Saltencs". Museu de Salt. 1992 (Catàleg).

"14ena. Mostra d'Art '92". Excm. Ajuntament de Garriguella. 1992 (Catàleg).

"Exposició i Subhasta: Hotel Penuinsular". Mans Unides. Girona. 1993 (Invitació).

"15ena. Mostra d'Art '93". Excm. Ajuntament de Garriguella. 1993 (Catàleg i Annex).

"XVI Mostra d'Art Garriguella". Excm. Ajuntament de Garriguella. 1994 (Catàleg).

"Boîtes de Pandora". Oostende. Belgique. 1994 (Catàleg).

"Batik International Art". Frankfurt. 1994 (Catàleg-Invitació).

"Subhasta. Exposició Pro Pallassos Sense Fronteres". La Bisbal d'Empordà. 1994 (Catàleg).

"Les Artistes. Peintres et Sculpteurs". St. Guilhem Le Desert. France. 1996 (Invitació i Cartell).

"XI Concurs d'Arts Plàstiques". Sala d'Exposició Municipal. Excm. Ajuntament de Begur. 1996 (Cartell).

"7 Artistes Contemporanis". Oficina Col·legial de Palamós. Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Girona. Palamós. 1996 (Catàleg).

"Europe Salon. Prix Europa". Bruxelles. 1996.

"International Art Promotion". France. 1996 (Catàleg).

"Salon 1996. Prestige". Arts-Sciences-Lettres. Paris. 1996 (Catàleg i Invitació).

"25 Aniversary Batik". The Florida Museum of Hispanic and Latin American Art. Miami. 1996-97 (Catàleg).

"1r. Saló Internacional d'Arts Plàstiques ACEA. Barcelona '96". Barcelona. 1996-97 (Catàleg).

"Tres Artistes Contemporanis. Obra Sobre Paper". Centre Cívic de Colera. Excm. Ajuntament de Colera / Fundació Rodríguez Amat. Colera. 1997 (Catàleg).

"Col·lectiva d'Artistes Contemporanis". Centre Cívic de Colera. Excm. Ajuntament de Colera / Fundació Rodríguez Amat. Colera. 1997 (Catàleg).

Beaux Arts European Club Salon International de Peinture et Sculpture. Béziers. 1997 (Catàleg).

"7 Artistes Contemporanis". Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Girona. Girona. 1997 (Catàleg).

"Mostra Internazionale di Arte Contemporanea". Premio di Pittura. Europ'Art Group. Castello Estense. Comune di Mesola. Ferrara. Itàlia. 1998 (Catàleg).

Exposició "Artistes Tercer Mil·leni". Federació d'Artistes Plàstics ACEA / Revista ONÏRIC-DIA. Sala d'Exposicions Dprt. Cultura de la Generalitat de Catalunya. Palau Marc. Barcelona. 1998 (Catàleg).

Colonia Espagnole de Béziers. Salón International de Peinture Invités d'Honeur d'Artistes Espagnoles: **Carandell**. Béziers. 1999 (Catàleg).

"Una Cambra Pròpia". Museu d'Art. Girona. 1999 (Catàleg).

"Cuatro Expresiones. Cuatro Emociones". Pinturas. Asociación de Artistas Plásticos Goya-Aragón. Gobierno de Aragón. Departamento de Cultura y Turismo. Ayuntamiento de Zaragoza. 1999 (Invitació).

"Les Arts Français en Méditerranée". VI Salon International. La Grande Motte. L'Hérault. France. 2000 (Catàleg).

"Col·lecció de Pintura". Fundació Banc de Sabadell. Barcelona. 2000 (Catàleg).

Art Sacre Gironí. "D'Ahir i d'Avui". Museu d'Art. Girona. 2001 (Catàleg).

Exposició Festa Major de Caldes de Malavella. Balneari Vichy Català. Caldes de Malavella. 2003 (Catàleg).

"Exposició de Pintures". Galeria d'Art Toranto. Barcelona. 2003 (Catàleg).

7.3. Relació del recull de premsa: diaris – premsa diària [396]

BALLÓ, Martí. "Exposición de Johann Pujol. Seis óleos y veintinueve acrílicos, en la sala de la 'Caixa'". *El País* (21-31 cir. agost 1978).

TEIXIDOR, Jaume. "Exposición de Pujol Carandell". *El Correo Catalán* (Girona) (5 juny 1979), pàg. 43.

JOANOLA, Isabel. "Joan Pujol Carandell 'Crec en l'excepció'". A: Gent. *Punt Diari* (Girona) (Foto: Comalat) (12 juny1979), pàg. 7.

FÀBREGA, Jaume. "Pujol Carandell". A: Art. *Punt Diari* (Girona) (juny 1979).

GUTIÉRREZ, Fernando. "Pujol Carandell, en Cristina". A: Arte. *La Vanguardia* (Barcelona) (dissabte, 16 juny 1979).

GAY, J. Víctor. "Pujol Carandell en 'La Artística'". *Diari de Girona* (5-23 cir. juny 1979).

DEVESA, Jaume (TEIXIDOR, Jaume). "Protagonismo artístico de un joven valor de la pintura gerundense: Pujol Carandell". *Los Sitios* (Girona) (diumenge, 16 setembre 1979), pàg. 6.

GAY, J. Víctor. "Pujol Carandell expone en Granada". *Los Sitios* (Girona) (dissabte, 13 octubre 1979), pàg. 3.

[396] Relació amb ordre cronològic segons el recull de premsa. Vegeu documentació a: ANNEX, Classificació "Recull de premsa: Diaris – premsa diària" sobre Carandell.

FÀBREGA, Jaume. "Pujol Carandell. Cares sobre blanc". A: Suplement d'Art. *Punt Diari* (1979).

RUÍZ VEGA, Antonio. "Moreno Ortega expone en 'Al-Andalus', Pujol Carandell en el Centro Artístico, y mañana inaugura Max Moreau en la Caja de Ahorros Grabados sobre la Alhambra". *Hoja del Lunes* (Granada) (dilluns, 22 octubre 1979), pàg. 5.

ANTEQUERA, Marino. "Pinturas de un catalán en el Centro Artístico". *Diario Ideal* (Granada) (17 novembre 1979), pàg. 16.

TEIXIDOR, Jaume. "Pujol Carandell, joven valor de la pintura". *El Correo Catalán* (17 novembre 1979), pàg. 13.

LACARCEL, José Antonio. "Pujol Carandell un pintor catalán en Andalucía". *Patria, Diario de Granada* (26 desembre 1979), pàg. 12.

TEIXIDOR, Jaume. "El pintor Pujol y su lucha por plasmar la realidad". *El Correo Catalán* (Girona) (17 febrer 1980) (2ª edición), pàg. 10.

HIDALGO, Nono. "Pujol, Carandell en Granada". *Patria, Diario de Granada* (7 març 1980), pàg. 11.

FÀBREGA, Jaume. "Pujol Carandell". A: Suplement d'Art. *Punt Diari* (Girona) (13 març 1980).

CORBILLO, Rafael. "Joan Pujol Carandell: 'No soy un pintor, sino un artista'". *Diario Sur/Oeste (Diario Regional de Andalucía)* (Sevilla) (dimecres, 19març 1980), pàg. 20 (contraportada).

ANGLADA, Francisco. "Pujol Carandell o la sublimación de la figura". *Diario 16* (Andalucía) (Foto: José María Monge) (21 març 1980), portada.

BONANCIA, Gil. "...Andaluza del pintor gerundense Pujol Carandell. Expone en el Círculo de Labradores de Sevilla". *Los Sitios* (Girona) (diumenge, 23 març 1980), pàg. 22.

NARANJO, Manuel. "Oleos de Pujol Carandell en el Círculo de Labradores". A: Sevilla, Artes Plásticas. *Hoja del Lunes* (24 març 1980), pàg. 26.

GAY, J.Víctor. "La inquietud creadora de Pujol Carandell se proyecta en Andalucía". *Los Sitios* (Girona) (diumenge, 11 maig 1980), pàg. 19.

De la Redacció. "Pujol Carandell, nueva exposición en Granada". *Los Sitios* (Girona) (diumenge, 5 octubre 1980), pàg. 20.

LACARCEL, José Antonio. "El pintor Pujol Carandell, en Granada. 'La única justificación del arte es la reinvención de la realidad'". *Patria, Diario de Granada* (divendres, 14 novembre 1980), pàg. 11.

TEIXIDOR, Jaume. "El pintor gerundense Joan Pujol expone en Granada". *El Correo Catalán* (Girona) (diumenge, 16 novembre 1980), pàg. 12.

HANGEL. "Exposiciones". A: Guía Cultura. *Diario Patria* (Granada) (19-30 cir. novembre 1980), pàg. 12.

ORTIZ, Tito. "Premeditado inconcreto". *Diario Patria* (Granada) (Foto: ORFER) (diumenge, 23 novembre 1980), pàg. 22.

MARTÍNEZ PEREA. "La 'Mirada a la nostalgia' y la 'Sentencia del color', de Pujol Carandell". A: Gente. *Ideal (Diario Regional de Andalucía)* (28 novembre 1980), pàg. 15.

ANTEQUERA, Marino. "La ágil pintura del catalán Carandell". A: Las Artes. *Diari Los Sitios* (Girona) (diumenge, 7 desembre 1980), pàg. 18.

FÀBREGA, Jaume. "Pujol Carandell. El camí de l'exigència". A: Cultura. Art crítica. *Punt Diari* (Girona) (divendres, 23 gener 1981), pàg. 20.

De la Redacció. "Próxima exposición de Pujol Carandell en Madrid y renovados contactos con Granada". *Los Sitios* (Girona) (diumenge, 1 febrer 1981), pàg. 19.

TEIXIDOR, Jaume. "El pintor gerundense Pujol ha triunfado en Andalucía". *El Correo Catalán* (Girona) (febrer 1981).

GAY, J. Víctor. "Se pinta en Salt una 'Ultima Cena' de ocho metros cuadrados de superfície". *Los Sitios* (Girona) (Foto: Pablito) (dimecres, 4 febrer 1981), portada.

GAY, J. Víctor. "En la Galería Greco Pujol Carandell expondrá en Madrid del 3 al 17 de marzo". A. Girona-Art. *Los Sitios* (Girona) (diumenge, 1 març 1981), pàg. 21.

TEIXIDOR, Jaume. "El pintor Pujol Carandell expone con éxito en Madrid". *El Correo Catalán* (Girona) (diumenge, 8 març 1981), pàg. 11.

KINDELÁN, Conchita. "Galería El Greco. Pujol Carandell". A: Arte en Madrid. *Diario Pueblo* (Madrid) (11 març 1981).

FÀBREGA, Jaume. "Recorregut d'exposicions. Pujol Carandell". A: Cultura. Art Crítica. *Punt Diari* (Girona) (dijous, 19 març 1981), pàg. 14.

De la Redacció. "El pintor Pujol Carandell expone en Benidorm. "Lo esencial es el diálogo de luces y sombras"". *Diario 16* (Andalucía) (Foto: Perles) (juliol 1981).

De la Redacció. "Arte gerundense en Basilea, Tokio y Benidorm". A. Girona-Art. *Los Sitios* (Girona) (diumenge, 20 setembre 1981), pàg. 20.

GAY, J.Víctor. "Nuestra Portada: Un dibujo original de Pujol Carandell". Suplement: Fires Sant Narcís. *Los Sitios* (Girona) (24 octubre 1981).

De la redacció. "Hoy empiezan las Fires de Sant Narcís, 81: Suplemento de *Los Sitios"*. *Los Sitios* (Girona) (dissabte, 24 octubre 1981), portada.

GAY, J. Víctor. "La 'Ultima Cena' de Pujol Carandell, avanza". *Los Sitios* (Girona) (Foto: Pablito y SA.NI.) (diumenge, 22 novembre 1981), pàg. 19.

De la Redacció. "Pujol Carandell expone en Madrid". Exposiciones Recomendadas. *Los Sitios* (Girona) (diumenge, 14 febrer 1982), pàg. 20.

LARA, Mary R.. "Pujol Carandell, en Art Press. 'El Color Como Sentencia'". *Diario Pueblo* (Madrid) (16 febrer 1982), pàg. 15.

De la Redacció. "En otoño, exposición en las salas municipales de Girona, de la obra mística de Pujol Carandell". *Los Sitios* (Girona) (diumenge, 18 juliol 1982), pàg. 18.

De la Redacció. "Hoy, proyecciones de la obra de Pujol Carandell". *Los Sitios* (Girona) (dimarts, 6 octubre 1982), pàg. 3.

CASELLAS, Ramon. "Una obra de Pujol Carandell a l'Institut Vell". *Punt Diari* (Girona) (dijous, 11 novembre 1982), pàg. 9.

TEIXIDOR, Jaume. "Los Mercaderes del Templo". *El Correo Catalán (Comarcas de Girona)* (dimecres, 17 novembre 1982), portada.

GARRIDO, Gonzalo. "La obra mística de Pujol Carandell viajará a Andalucía". A: Art. *Los Sitios* (Girona) (dimecres, 24 novembre 1982), pàg. 9.

MARINERO, Francisco. "La proximidad de la Navidad anima el cotarro artístico". A: Cultura. Guía de exposiciones. *Diario de Granada* (dijous, 9 desembre 1982), pàg. 29.

LACARCEL, José Antonio. "Pujol Carandell inauguró ayer en la sala 'Al Andalus'". *Patria, diario de Granada* (dissabte, 11 desembre 1982), pàg. 11.

GÓMEZ SEGADE, Juan M.. "Carandell y su afirmación figurativa". A: Las Artes. *Ideal (Diario Regional de Andalucía)* (10-22 cir. desembre 1982), pàg. 18-19.

PIOÓ, Antonio. "Los artistas preparan su vuelta a casa para Navidad". A: Cultura. Guía de Exposiciones. *Diario de Granada* (dijous, 16 desembre 1982), pàg. 28.

MARTÍNEZ PEREA. "Mística y psicología en la obra de Pujol Carandell". A: Gente. *Ideal (Diario Regional de Andalucía)* (19 desembre 1982), pàg. 17.

BOSCH I MIR, Glòria. "El renaixement místic de Pujol Carandell". A: Art i exposicions. *Punt Diari* (Girona) (dimecres, 19 gener 1983), pàg. 24.

COLL, Carme. (Redacció). "Joan Pujol i Carandell dóna una obra a Salt". *Punt Diari* (dimecres, 2 febrer 1983), pàg.25.

De la Redacció. "L'obra de Pujol Carandell, en diapositives". A: Art i Exposicions. *Punt Diari* (Girona) (dimecres, 23 març 1983), pàg. 25.

De la Redacció. "Pujol Carandell, en Madrid". A: Exposiciones Recomendadas. *Los Sitios* (Girona) (divendres, 29 abril 1983), pàg. 11.

CARRERES I PÉRA, Joan. "En Pujol - Carandell: l'home (1)". A: De Cada Dia. *Punt Diari* (Girona) (dijous, 26 maig 1983).

CARRERES I PÉRA, Joan. "En Pujol - Carandell: l'artista (2)". A: De Cada Dia. *Punt Diari* (Girona) (divendres, 27 maig 1983).

IL·LUSTRACIÓ PORTADA. "Festa Major Salt '83. 22 al 27 de juliol". *Punt Diari* (Girona).

GISPERT, Emili. "Joan Pujol i Carandell: 'Crec que l'obra acabada no existeix'". A: Art i Exposicions. *Punt Diari* (Girona) (dimecres, 12 octubre 1983), pàg. 25.

IL·LUSTRACIÓ PORTADA. "Especial Fires de Sant Narcís". Portada. *Los Sitios* (Girona) (divendres, 28 octubre 1983).

BOSCH I MIR, Glòria. "Pujol Carandell: 'La qualitat és la meva obsessió'". *Punt Diari* (Girona) (diumenge, 29 novembre 1983), pàg. 29.

FÀBREGA, Jaume. "Del Greco a Rubens, o del Manierisme al Barroc". A: La pintura i el Nadal. *Punt Diari* (Girona) (dijous, 22 desembre 1983), pàg. 40.

BOSCH I MIR, Glòria. "Una exposició mística aplega quaranta-tres artistes a Besalú". *Punt Diari* (Girona) (26 desembre 1983).

CARRERES I PÉRA, Joan. "De l'Art Sacre a l'Obra Mística". A: De Cada Dia. *Punt Diari* (Girona) (21 gener 1984), pàg. 7.

FÀBREGA, Jaume. "Art Catòlic". A: Art i Exposicions. Art Crítica. *Punt Diari* (Girona) (dimecres 25 gener 1984).

CARRERES I PÉRA, Joan. "Quan l'expressió de fe esdevé art". A: L'Ull de Bou. *Punt Diari* (Girona) (diumenge, 15 abril 1984), pàg. 5.

GAY, J, Víctor. "La "Cena" de Pujol Carandell, avanza". A: Girona Art. *Los Sitios* (Girona) (dimecres, 9 maig 1984), pàg. 14.

CAMPS, Eudald / M.P. "Pujol Carandell. Benedormiens". *Diari de Girona* (agost 1984).

De la Redacció. "En Salt, Homenaje a Beethoven". A: Cultura y espectáculos. *Los Sitios Diari de Girona*. (Foto: Carles Sans) (dimecres, 3 octubre 1984).

GARRIDO, Gonzalo. "Homenaje a Beethoven en "Les Bernardes" de Salt". A: Cultura y espectáculos. *Los Sitios Diari de Girona* (dissabte, 6 octubre 1984), pàg. 30.

FÀBREGA, Jaume. "17 artistes gironins cap a un fons d'art contemporani". A: Suplement Arts. Crítica. *Punt Diari* (dimecres, 7 novembre 1984), pàg. 1.

BONANCIA, GIL. "Pujol Carandell. Fontana d'Or. Girona". *Los Sitios. Diari de Girona* (desembre 1984).

CARRERAS I PERA, Joan. "L'etapa mística de Pujol-Carandell". A: L'Ull de Bou. *Punt Diari* (Girona) (diumenge, 6 gener 1985), pàg. 7.

FÀBREGA, Jaume. "Pujol Carandell, entre la mística i la rauxa". A: Suplement Arts. Crítica. *Punt Diari* (dissabte, 26 gener 1985), pàg. 1.

De la Redacció. "Pujol Carandell exposarà a Granada". *Punt Diari* (Girona) (Foto: Jofre) (diumenge, 18 agost 1985), pàg. 23.

CASELLAS, Ramon. "Obras de Pujol Carandell, en una 'boite' gerundense". *Punt Diari* (Girona) (1985).

M.F. "El llarg camí de l'artista". A: Galeries d'Art. Dossier. *Los Sitios*. *Diari de Girona* (Foto: Joan Segur) (diumenge, 23 febrer 1986), pàg. 18.

De la Redacció. "Pujol Carandell: 'Girona no té color'". A: Cultura i Espectacles. *Punt Diari* (Girona) (Foto: Manel Lladó) (divendres, 17 octubre 1986), pàg. 27.

De la Redacció. "Exposició de Pujol Carandell a la Punxa". A: Cultura i Espectacles. *Diari de Girona*. *Los Sitios* (Foto: Dani Duch) (dissabte, 18 octubre 1986), pàg. 44.

De la Redacció. "La Corporació de Salt visita les obres del cementiri". *Diari de Girona. Los Sitios* (Foto: Carlos Sans) (diumenge 2 novembre 1986), pàg. 5

MIR, Josep."'Urbis', la ciutat en blanc i negre de P. Carandell". *Diari de Girona* (dimecres, 5 novembre 1986), pàg. 36.

FÀBREGA, Jaume. "Apunts per a una tardor". *Punt Diari* (Girona) (dimecres, 19 novembre 1986), pàg. 30.

De la Redacció. "Exposición del pintor Pujol Carandell sobre la figura de Antonio Machado". *Diario Pueblo* (Soria) (martes, 28 julio 1987), pàg. 5.

AMAYAS MATEO, Francisco. "Cultura machadiana, el León de Judá y la oposición". *Diario Pueblo* (Soria) (dimecres, 5 agost 1987), pàg. 7.

De la Redacció. "La pintura psicológica de Pujol Carandell en busca de la identidad de Machado". *Diario Pueblo* (Soria) (divendres, 7 agost 1987), pàg. 5.

De la Redacció. "Guia de Galeries d'Art". *Punt Diari* (Girona) (13 agost 1987), pàg. 32.

AMIR, Xavier (Guia Amir). *Punt Diari* (Girona) (29 agost 1987), pàg. 28.

De la Redacció. "Antològica de Pujol Carandell a la Rambla". *Punt Diari* (Girona) (divendres, 13 novembre 1987), pàg. 35.

De la Redacció. "Pujol Carandell, vint anys d'obra en una retrospectiva". *Diari de Girona. Los Sitios* (Foto: Dani Duch) (dissabte, 14 novembre 1987), pàg. 39.

VENTURA, Joan. "Un clàssic dels 80". A: Cultura. *Punt Diari* (Girona) (diumenge, 15 novembre 1987), pàg. 47.

MIR, Josep. "Pujol Carandell, retrospectiva d'un pintor que creu en la força". A: Cultura / Espectáculos. *Diari de Girona. Los Sitios* (diumenge, 15 novembre 1987), pàg.35.

De la Redacció. "Guia de Galeries d'Art". (dijous, 19 novembre 1987), pàg. 12.

GIL, Rosa. "Pujol Carandell: 'Un quadre és un instant de veritat'". A: Arte. Entrevista amb... *Diari de Girona. Los Sitios* (divendres, 27 novembre 1987), pàg. 34.

FÀBREGA, Jaume. "Hi participen Condé, Pujol Carandell i Tarrahts, entre altres. Una col·lectiva inaugura avui la galeria d'art Sala Reial de Girona". A: Cultura. *Punt Diari* (dimarts, 12 juliol 1988), pàg. 33.

FÀBREGA, Jaume. "A Can Ginebreda s'inaugura la mostra 'Visca la natura morta'". A: Cultura. *Punt Diari* (divendres, 16 desembre 1988), pàg. 35.

De la Redacció. "Exposiciones". A: Día a día / Radio. *La Vanguardia* (martes, 21 febrero 1989), pàg. 87.

RIBAS, Clara. "Dues exposicions d'homenatge a Barcelona". A: Cultura. *Punt Diari* (dijous, 23 febrer 1989), pàg. 35.

GIL, Rosa. "Pujol Carandell: homenatge a Antonio Machado". *Diari de Girona* (divendres, 10 març 1989), pàg. 34.

MIRALLES, Francesc. "Pujol Carandell". A: Guía de Exposiciones. *La Vanguardia* (dissabte, 18 març 1989), pàg. 42.

FÀBREGA, Jaume. "Pujol Carandell exposa a França la seva sèrie de pintures d'homenatge a Antonio Machado". *Punt Diari* (dimecres, 5 abril 1989), pàg. 46.

FALGÀS, Jordi. "Exposició de Lleixà a Basilea i de Pujol Carandell a Cotlliure". *Punt Diari* (dijous, 22 juny 1989), pàg. 51.

De la Redacció. "Los cuatro Evangelistas, según Pujol Carandell". *Diari de Girona Los Sitios* (Foto: Pablito) (1989).

CARRERES I PÉRA, Joan. "Totalitat còsmica". A: Dia per Altre. *Punt Diari* (dimecres, 1 novembre 1989), pàg. 5.

De la Redacció. "Salt es vestirà de festa major del 24 al 29 de juliol". "Cartell". *Diari de Girona* (dijous, 12 juliol 1990), pàg. 7.

De la Redacció. "Festa Major de Salt". "Cartell". A: Festa Major de Salt. *Diari de Girona* (divendres, 20 juliol 1990), pàg. 1.

M. F. (Redacció). "Obra de Joan Pujol Carandell. "Com a simbologia d'un poble", el cartell de la festa". A: Festa Major de Salt. *Diari de Girona* (Foto: Joan Segur) (divendres, 20 juliol 1990), pàg. 3.

De la Redacció. "Cañete i Pujol Carandell exposen al Comú D'Encamp". *El Correu Andorrà* (divendres, 18 gener 1991).

De la Redacció. "Pujol Carandell. Homenatge a Antonio Machado". A: Andorra Art. *El Correu Andorrà* (divendres, 18 gener 1991).

De la Redacció. "Pujol Carandell exposa a Lleonart de Barcelona". A: Cultura. *El Punt* (diumenge, 20 octubre 1991), pàg. 30.

D. de G. (Redacció). "Vint-i-sis artistes participen a la catorzena mostra d'Art de Garriguella". A: Cultura. *Diari de Girona* (dimecres, 29 juliol 1992).

D. de G. (Redacció). "Avui es presenta la catorzena mostra d'art de Garriguella". A: Cultura / Espectacles. *Diari de Girona* (dimecres, 5 agost 1992).

PARÍS, Tat. "La XIV Mostra d'Art de Garriguella s'inaugurarà dissabte amb la participació de vint-i-nou artistes". A: Art. *Punt Diari* (dijous, 6 agost 1992), pàg. 24.

PONCE, Josep Lluís. "L'artista Pujol Carandell exposa la seva obra a Castell d'Aro". *Diari de Girona* (divendres, 28 agost 1992), pàg. 32.

PARÍS, Tat. "Pujol Carandell presenta obres dedicades a personatges famosos i a la història de la música. S'exposen al Castell de Benedormiens". A: Cultura. *El Punt* (diumenge, 30 agost 1992), pàg. 22.

ROATZ MYERS, Dorothy. "Montserrat Gallery shows European art's grass roots". *Art speak* (New York, september 1992), pàg. 20.

PARÍS, Tat. "Exposició del pintor Pujol Carandell a Albí". *El Punt* (diumenge, 21 març 1993), pàg. 30.

ROQUES, Jean. "Pujol Carandell: la peinture chante la musique". A: Expo. *La Dépêche. Tarn* (mardi, 30 mars 1993).

De la Redacció. "Exposicions". A: Agenda Cultural. *Diari de Girona* (diumenge, 28 novembre 1993), pàg. 38.

VÁZQUEZ, Eva. "Els colors de la música. Joan Pujol Carandell inaugura demà una exposició que pretén traslladar a la pintura les sensacions que generen els sons amb el Gòtic com a escenari arquitectònic". *Diari de Girona* (divendres, 3 desembre 1993), pàg. 32.

PARÍS, Tat. "Un espai per al gòtic". A: Cultura – Espectacles. *El Punt* (diumenge, 5 desembre 1993), pàg. 26.

CASADEMONT, Tina. "Pujol Carandell presenta la seva obra recent sobre la història de la música". A: Cultura – Espectacles. Art. *El Punt* (dijous, 25 agost 1994), pàg. 24.

CAMPS, Eudald / M.P. "Pujol Carandell. Benedormiens". A: Art. *Diari de Girona* (divendres, 26 agost 1994), pàg. 29.

De la Redacció. "Exposicions". A: Agenda Cultural. *Diari de Girona* (diumenge, 4 setembre 1994), pàg. 44.

D. de G. (Redacció). "Els aiguats de tardor canvien per a bé el pessebre de Castell d'Aro". A: Fets i Gent. *Diari de Girona* (dijous, 22 desembre 1994), pàg. 25.

De la Redacció. "Pujol Carandell inaugura demà la seva primera exposició a Bèlgica". *Diari de Girona* (divendres, 30 juny 1995), pàg. 31.

CASADEMONT, Tina. "Pujol Carandell exposa a Bèlgica". A: Cultura –Espectacles. Art. *El Punt* (dissabte, 1 juliol 1995), pàg. 24.

BAEYENS, Bavo. "Carandell in Oostduinkerke. Métier en fantazie met goud op snee". A: Galeries. *Kiosk 3. De Standaard* (Belangen) (Foto: Opsis) (woensdag 5 juli 1995).

CASADEMONT, Tina. "Pujol Carandell presenta a Perpinyà la seva 'Història de la música'". *El Punt* (dissabte, 2 setembre 1995), pàg.22.

VAZQUEZ, Eva. "Pujol Carandell presenta la sèrie sobre la història de la música a Perpinyà". *Diari de Girona* (Foto: Jordi Ribot) (6 setembre-1 octubre cir.1995).

BOSCH, Imma. "Elvira Gràcia i Tomàs". A: Apunts. El personatge. *El Punt* (dissabte, 7 novembre 1995), pàg.37.

BOSCH, Imma. "Els manaies de Girona penjaran una campana a l'església de Sant Lluc". A: Apunts. *El Punt* (divendres, 16 febrer 1996), pàg.47.

CASADEMONT, Tina. "Premien Pujol Carandell pel seu treball sobre la història de la música". *El Punt* (divendres, 24 maig 1996), pàg.25.

R. P. (Redacció). "L'Acadèmia d'Arts, Ciències i Lletres de París premia Pujol Carandell. L'artista va rebre la medalla d'argent". *Diari de Girona* (divendres, 31 maig 1996), pàg.41.

De la Redacció. "Organitzen una exposició sobre Carandell a Begur". *Diari de Girona* (diumenge, 30 juny 1996), pàg.42.

De la Redacció. "Exposicions". A: Cultura / Espectacles. Art. *El Punt* (divendres, 5 juliol 1996), pàg. 28.

CASADEMONT, Tina. "Els instruments i les estacions". *El Punt* (divendres, 5 juliol 1996), pàg.29.

CASADEMONT, Tina. "Set artistes contemporanis exposen a la sala del Coaiat de Palamós". *El Punt* (divendres, 19 juliol 1996), pàg.31.

PLANAS, Ricard. "Airtzeta, Carandell i Xicola obren un cicle d'exposicions a Colera". A: Art. *Diari de Girona* (divendres, 30 maig 1997), pàg. 47.

CASADEMONT, Tina. "Papers contemporanis". A: Cultura – Espectacles. Art. *El Punt* (dijous, 12 juny 1997), pàg. 37.

CASADEMONT, Tina. "Una mostra al Centre Cívic de Colera reuneix el treball de nou artistes". *El Punt* (dijous, 24 juliol 1997), pàg. 28.

CASADEMONT, Tina. "Carandell exposa a Cotlliure les seves pintures sobre la música". *El Punt* (dijous, 14 agost 1997), pàg. 28.

De la Redacció. "Pujol Carandell exposa a Cotlliure". *Diari de Girona* (divendres, 15 agost 1997), pàg. 49.

De la Redacció. "Carandell et l'histoire de la musique". A: Littoral. *Collioure. L'Independant* (Foto: F.G.) (jeudi, 28 aout 1997).

CASADEMONT, Tina. "Fita és homenatjat pel seu setantè aniversari amb una col·lectiva de set artistes a Expoart. I La Punxa reuneix obra de dos catalans, tres flamencs, un rus i un francès". A: Fires de Sant Narcís. Les Exposicions. *El Punt* (dijous, 23 octubre 1997), pàg. 78.

De la Redacció. "7 Artistes Contemporanis". *El Punt* (dilluns, 27 octubre 1997), pàg. 15.

PLANAS, Ricard. "'7 Artistes Contemporanis' d'arreu del món inauguren una mostra a La Punxa". *Diari de Girona* (dimecres, 29 octubre 1997), pàg. 22.

De la Redacció. "Exposiciones". A: Vivir en Gerona. Sant Narcís 1997. *La Vanguardia* (dimarts, 28 octubre 1997), pàg. 3.

ORETÓ, Francesc R. "Memòria d'una col·lectivitat". *Diari de Girona* (divendres, 7 novembre 1997), pàg. 47.

PLANAS, Ricard. "Pujol Carandell exposa a França una sèrie sobre els 'Castells d'aigua'". A: Cultura / Espectacles. *Diari de Girona* (dilluns, 22 desembres 1997), pàg.28.

De la Redacció. "La música pintada de Carandell, a Torelló". A: Art. Suplement d'Oci i Cultura. *Diari de Girona* (divendres, 27 novembre 1998), pàg. 11.

CASADEMONT, Tina. "Carandell presenta la seva obra al teatre Cirvianum de Torelló". A: Cultura – Espectacles. Art. *El Punt* (dissabte, 28 novembre 1998), pàg. 40.

CASADEMONT, Tina. "Joan Carandell presenta a les Olives una sèrie pictòrica dedicada a Beethoven". A: Cultura – Espectacles. Art. *El Punt* (dissabte, 28 agost 1999), pàg. 42.

CAMPS, Eudald. "Carandell pinta la música a la Fundació Rodríguez Amat". A: Art. Suplement d'Oci i Cultura. *Diari de Girona* (divendres, 3 setembre 1999), pàg. 10.

VIDAL, Jaume. "Baix Empordà" A: Arts. Quadern. *El País* (dijous, 16 setembre 1999), pàg. 6.

De la Redacció. "9 Anys – Síntesi. Carandell". *Diari de Girona* (dijous, 21 octubre 1999), pàg. 25.

CASADEMONT, Tina. "Carandell sintetitza a La Punxa la pintura dels seus últims 9 anys". A: Les Exposicions. *El Punt* (dijous, 21 octubre 1999), pàg. 61.

CASADEMONT, Tina. "La Punxa inaugura una mostra de la pintura musical de Carandell". A: Punt i A Part. Fires de Sant Narcís. *El Punt* (Foto: Toni Mula) (dissabte, 23 octubre 1999), pàg. 6.

CARBONELL, Joaquín. "Soy argentino pero nací al arte con Goya". A: La Gente de Aragón. *El Periódico* (Aragón) (Foto: Rogelio Allepuz) (dissabte, 20 novembre 1999), pàg. 22.

CASADEMONT, Tina. "Carandell du a la Punxa una exposició dedicada a 'la vibració del missatge nadalenc'". A: Cultura – Espectacles. Art. *El Punt* (Foto: Lluís Romero) (divendres, 1 desembre 2000), pàg. 37.

De la Redacció. "Nadal – Sinopsi. Carandell". A: Art. Suplement d'Oci i Cultura. *Diari de Girona* (divendres, 1 desembre 2000), pàg. 3.

MARTÍNEZ, Montse / PÉREZ, Maria. "Inauguracions". A: Agenda. *El Punt* (dissabte, 2 desembre 2000), pàg. 65.

De la Redacció. "La Casa de Cultura presenta els treballs de Joan Carandell". A: Art. Suplement d'Oci i Cultura. *Diari de Girona* (divendres, 20 abril 2001), pàg. 10.

BOSCH, Imma. "Carandell porta a Girona una mostra sobre la "Novena Simfonia" de Beethoven". A: Cultura – Espectacles. Art. *El Punt* (divendres, 18 maig 2001), pàg. 37.

De la Redacció. "Galeria Can Marc. Carandell". Cultura / Espectacles. *Diari de Girona* (divendres, 24 agost 2001), pàg. 38.

BOSCH, Imma. "Carandell exposa la "Novena simfonia" a Begur". A: Cultura – Espectacles. *El Punt* (dissabte, 8 setembre 2001), pàg.41.

CASADEMONT, Tina. "Joan Carandell exposa al Consell Comarcal de l'Alt Empordà". A: Cultura – Espectacles. Art. *El Punt* (dimecres, 19 febrer 2003), pàg. 49.

CASADEMONT, Tina. "Carandell pinta les formes i els colors de la conversa mítica que va originar l'existència de l'home". "Presenta les obres en l'exposició "Geometria Estel·lar", al Consell de l'Alt Empordà". A: Cultura – Espectacles. Art. *El Punt* (divendres, 21 febrer 2003), pàg. 43.

D. de G.(Redacció). "El pintor Carandell exposa la seva obra al Consell Comarcal de l'Empordà". *Diari de Girona* (febrer 2003).

CAMPS, Eudald. "Les 'geometries estel·lars' de Carandell, a Figueres". A: Exposicions. Suplement d'Oci i Cultura. *Diari de Girona* (divendres, 28 febrer 2003), pàg. 11.

De la Redacció. "Les Exposicions". A: Cultura – Espectacles. Art. *El Punt* (dissabte, 19 abril 2003), pàg. 42.

CASADEMONT, Tina. "Carandell i la seva pintura sobre Beethoven, a la Sala Saqués". A: Cultura – Espectacles. Art. *El Punt* (divendres, 6 juny 2003), pàg. 47.

D. B. (Redacció). "Carandell ofereix una interpretació pictòrica de l'obra de Beethoven". A: Cultura / Espectacles. *Diari de Girona* (Foto: Daniel Bonaventura) (dissabte, 7 juny 2003), pàg. 46.

De la redacció. "Carandell a la Sala Saqués". A: Art. Exposicions. *El Punt* (divendres, 13 juny 2003), pàg. 44.

CAMPS, Eudald. "Carandell porta la seva pintura musical a la Sala Joan Saqués". Suplement d'Oci i Cultura. *Diari de Girona* (divendres, 13 juny 2003), pàg. 10.

CASADEMONT, Tina. "Carandell pinta l'harmonia a través de la 'Novena simfonia' de Beethoven". A: Cultura – Espectacles. Art. *El Punt* (Foto: Joan Comalat) (dijous, 26 juny 2003), pàg. 32.

De la Redacció. "Les Exposicions". A: Cultura – Espectacles. Art. *El Punt* (divendres, 5 setembre 2003), pàg. 42.

CASADEMONT, Tina. "Carandell porta la seva "Geometria Estel·lar" a Santa Cristina d'Aro". A: Cultura – Espectacles. Art. *El Punt* (divendres, 5 setembre 2003), pàg. 43.

CASADEMONT, Tina. "Carandell exposa 'Harmonia dimensional' al Museu d'Art". A: Cultura – Espectacles. Art. *El Punt* (dijous, 14 octubre 2004), pàg. 54.

CASADEMONT, Tina. "Carandell obra a Cassà una exposició sobre la 'Novena' de Beethoven". A: Cultura – Espectacles. Art. *El Punt* (divendres, 30 setembre 2005), pàg. 48.

MARTÍNEZ, M.A.. "Pintures inspirades en la música". A: Cultura – Espectacles. Art. *El Punt* (divendres, 28 abril 2006).

De la redacció. "Carandell. Els Ministrils, flautes de bec i percussió". *El Punt* (dijous, 11 maig 2006), pàg. 53.

CASTILLÓN, Xavier. "Carandell exposa a La Punxa". A: Cultura – Espectacles. Art. *El Punt* (divendres, 12 maig 2006), pàg. 53.

De la Redacció. "La 'Història de la música' vista per Carandell". *Diari de Girona* (Foto: Joan Comalat) (diumenge, 14 maig 2006).

D. de G., Figueres. "El Consell Comarcal presenta les pintures de Joan Carandell". *Diari de Girona* (divendres, 1 juny 2007).

CASTILLÓN, X. "Carandell clou una mostra a Figueres". *El Punt* (dissabte, 16 juny 2007), pàg. 57.

7. 4. Relació del recull de premsa: setmanaris i revistes[397]

FÀBREGA, Jaume. "Johan Pujol". A: Art. Revista *Presència.* Girona (1978), pàg. 41.

FÀBREGA, Jaume. "Pujol Carandell, l'empenta clàssica". A: Parlem D'Art. Revista *Presència*. Girona (1978), pàg. 19.

ALGUERÓ, José. "Pujol Carandell al Casino". A: Exposicions. Comarca al Dia. *Setmanari Independent*. Granollers (24 març 1979), núm. 103.

ALGUERÓ, José. "El Artista y su Arte. Pujol Carandell". *Revista del Vallés*. Granollers (31 març 1979), núm. 150.

FÀBREGA, Jaume. "Pujol Carandell". A: Art. Revista *Presència*.Girona (1979), pàg. 27.

ARCONADA. "Pujol Carandell". Revista El Arcón de Arconada". Madrid (1981), pàg. 8.

FÀBREGA, Jaume. "Pujol Carandell i el neo-barroquisme". A: Parlem d'Art. Revista *Presència*. Girona (9 gener 1983), pàg. 16.

De la Redacció. "53 Estudios para una obra". Revista - Setmanari *El Montbui*. Caldes de Montbui (dissabte, 22 octubre 1983), pàg. 6.

De la Redacció. "Exposició de pintura de Pujol Carandell. 'Vull arribar al màxim de qualitat en cada obra'". A: Plana Cultural. Revista - Setmanari *El Montbui*. Caldes de Montbui (dissabte, 12 novembre 1983), pàg. 5.

CODERCH, Narcís. "Exposició de l''Obra mística' a Besalú". A: Art i Cultura. Revista *L' Olotí*. Olot. (desembre 1983), pàg. 13.

GALÍ, Francesc. "Pujol Carandell. Galeria Matisse". A: Gal Art. 690. Barcelona.

ORBAÑANOS, Hortensia. "Pujol Carandell". A: Gal Art. 496-497. Barcelona (Novembre 85), núm. 20, pàg. 64-65.

FÀBREGA, Jaume. "Artistes de Girona a España i arreu". A: Parlem d'Art. *Presència* (1985), pàg. 12.

FÀBREGA, Jaume. "Fer Art és re-inventar la realitat". "Pujol Carandell un pintor gironí cap a Brussel·les". A: Parlem d'Art. *Presència* (30 març 1986), núm. 736, pàg. 16.

[397] Relació amb ordre cronològic segons recull de premsa: Setmanaris i Revistes. Vegeu documentació a: ANNEX, Classificació "Setmanaris i Revistes" sobre Carandell.

De la Redacció. "Inaugurada una muestra pictórica sobre la vida y obra del poeta Antonio Machado". A: Cultura. *Soria Semanal* (dimarts, 4 agost 1987), pàg. 15.

De la Redacció. Revista *Claxon*. (Girona) (23-29 juliol 1990), núm. 123. Portada.

ROIG, Sebastià. "La Mostra de Garriguella arriba a la quinzena edició". A: Art. *Nou Diari* (dimecres, 4 agost 1993), pàg. 52.

COLOMER-RIBOT, Xavier. "Pujol Carandell i la 'Mostra de pintors de l'Empordà, avui', a Castell d'Aro". A: La Cultura i el Lleure. *La Proa* (Setmanari del Baix Empordà) (26 agost - 1 setembre 1994), núm.33, portada i pàg.14.

COLOMER-RIBOT, Xavier "La quarta part de la 'Història de la Música', de Pujol Carandell". *La Proa* (Setmanari del Baix Empordà) (2-8 setembre 1994), núm. 34; portada, pàg. 41 i 53.

De la Redacció. "Es va presentar el nou llibre de poesia d'Elvira Gràcia i Tomàs". A: Literatura. *La Proa* (Setmanari del Baix Empordà) (divendres, 26 maig 1995), pàg. 28.

De la Redacció. "Opsis Art Galery" *Arts Antiques Auctions* (juliol 1995), núm. 263.

De la Redacció. A: Exposicions. *Revista del Col·legi Oficial d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Girona. La Punxa* (Monogràfic) (1r. Semestre 1996), pàg. 23.

CARRERAS, Pere. "Carandell: 'música i pintura van unides'". A: Art. *La Proa* (Setmanari del Baix Empordà) (divendres, 12 juliol 1996), pàg. 31.

RODRIGUEZ AMAT, Jordi. "A Palamós exposen 7 artistes contemporanis". *La Proa* (Setmanari del Baix Empordà) (divendres, 16 agost 1996), pàg. 31.

De la Redacció. "Sala de Palamós. '7 artistes contemporanis'" A: Exposicions. *Revista del Col·legi Oficial d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Girona. La Punxa*. (Monogràfic) (2n. Semestre 1997).

De la Redacció. "Ambito catalán". A: Cataluña. *El Punto de las Artes.* Madrid (4-17 juliol 1997), pàg.10.

De la Redacció. "Ambito catalán". A: Cataluña. *El Punto de las Artes.* Madrid (1 agost - 11 setembre 1997), pàg.24.

De la Redacció. "Ambito catalán". A: Cataluña. *El Punto de las Artes.* Madrid (24 -30 octubre 1997), pàg.11.

De la Redacció. "7 artistes contemporanis". A: Exposicions. *Claxon* (31 octubre 1997), pàg. 10.

Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. *Calendari d'Activitats Culturals*. Novembre 1997, núm.114.

ROUSSEL, Nathalie. "Victoire de la musique sur la matière". *Tarn Infos* (Setmanari) (18-23 desembre 1997), pàg. 18.

De la Redacció. "Avui s'inaugura l'exposició del pintor Carandell". *Torelló* (Setmanari de la Vall del Ges) (27 novembre 1998).

De la Redacció. "Història de la Música". *La Revista La marxa* (27 novembre 1998).

De la Redacció. "Informació de l'Ajuntament de Torelló". *Torelló* (Setmanari de la Vall del Ges) (4 desembre 1998), pàg. 6.

De la Redacció. "Nombres Propios". A: Personas / Hechos. *El Punto de las Artes*. Madrid (11-17 desembre 1997), pàg.26.

De la Redacció. "Joan Carandell presenta 'Vibració Beethoven' a la Fundació Rodríguez Amat". A: Art. *La Proa* (Setmanari del Baix Empordà) (divendres, 27 agost 1999), pàg. 20.

IBAÑEZ, Angela. "Vibraciones". *Burbujas* (8 setembre 1999).

MITJAVILA, Remei. "Carandell exposa a la Fundació Rodríguez Amat" A: Pintura. *La Proa* (Setmanari del Baix Empordà) (divendres, 24 setembre 1999), pàg. 21.

BOSCO, Roberta. "La música medieval en un libro de artista". *El Periódico del Arte.* Madrid (octubre 1999), núm. 26.

De la Redacció. "Carandell i el seu '9 anys-síntesi'". A: Notícies. *El Mercat.* Girona (26 octubre - 1 novembre 1999), pàg. 5.

De la Redacció. "Cuatro expresiones, cuatro emociones". *Insomnio.* Saragossa (25 desembre 1999), pàg. 25.

De la Redacció. "Girona". A: Inauguracions. *Punt de Venda* (1-7 desembre 2000), pàg. 11.

De la Redacció. "Sala La Punxa". *Revist Art.* (Revista de las Artes). Barcelona (2001), núm.55.

De la Redacció. "Carandell i la 'Novena', a la Casa de Cultura". *Bon Art* (Revista d'Art) (juny 2001), núm. 20, pàg. 44.

De la Redacció. "Carandell exposa a Can Marc, de Begur". *Bon Art* (Revista d'Art) (setembre 2001), núm. 23, pàg. 85.

De la Redacció. "Joan Carandell exposa a Figueres". *Hora Nova* (Periòdic Independent de L'Empordà) (25 febrer – 3 març 2003), pàg 58.

C. V. "Carandell presenta la sèrie 'Geometria estel·lar'". A: Art. *Empordà* (Setmanari de l'Alt Empordà) (dimarts, 25 febrer 2003), pàg. 24.

De la Redacció. "Exposicions". A: Agenda. *Empordà*. (Setmanari de l'Alt Empordà) (dimarts, 25 febrer 2003), pàg. 69.

JARA; Glòria. "Exposicions estivals". A: Arts. *El Carrilet* (La Revista de la Vall d'Aro) (2003).

De la Redacció. "Joan Carandell exposa a Santa Cristina". *Ancora* (Setmanari de la Costa Brava) (4 setembre 2003), núm. 2823.

De la Redacció. "L'artista Joan Carandell exposa a Santa Cristina d'Aro". A: Exposició. *La Proa* (Diari del Baix Empordà) (9-15 setembre 2003), núm. 496, pàg. 17.

HALLENAUT, Paul. "Carandell". A: Le Carrefour des Artistes. *Le Travailleur. Catalan* (13-19 febrer 2004), núm. 3052, pàg. 16.

De la Redacció. "Aquest cartell, del pintor saltenc Carandell, anuncia els actes de la Setmana Santa 2004". *El Mercat* de Girona (30-5 abril 2004), portada i pàg. 3.

De la Redacció. "Carandell: Harmonia Dimensional". *Bon Art* (Revista d'Art) (octubre 2004), núm. 60, pàg. 40.

De la Redacció. "Carandell: Harmonia Dimensional". *Bon Art* (Revista d'Art) (novembre 2004), núm. 61, pàg. 67.

HALLENAUT, Paul. "Carandell". A: Le Carrefour des Artistes. *Le Travailleur. Catalan* (30 setembre - 6 octubre 2005), núm. 3134, pàg. 16.

HALLENAUT, Paul. "Carandell un artiste atypique". A: Locales. *La Croix du Midi* (dijous, 20 octubre 2005), núm. 4825, pàg. 5.

TORRENT, Carles. "Carandell inaugura la seva exposició i fa l'obertura del curs 2005-2006". A: Entitats. *Llumiguia* (Centre Cultural Sala Galà- Escola d'Art) (octubre 2005), núm. 632, pàg. 40.

De la Redacció. "Carandell i la Novena Simfonia de Beethoven, al Centre Cultural Sala Galà, de Cassà de la Selva". *Bon Art* (Revista d'Art) (octubre 2005), núm. 72, pàg. 107.

De la Redacció. "Sala d'Exposicions La Punxa". I "Exposició de Carandell i concert dels Ministrils, flautes de bec i percussió". A: Exposicions *Revista del Col·legi Oficial d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Girona. La Punxa* (Monogràfic) (2n. Semestre 2006).

De la Redacció. "Carandell". *Bon Art* (Revista d'Art) (juny 2006), núm. 80, pàg. 74.

De la Redacció. "Paris, novembre 2006: une exposition de tableaux relatifs à Beethoven". A: Projects 2006-2007, à Paris et en Province. *ABF. Beethoven* (La revue de l'ABF – Association Beethoven France et Francophonie –) (2n. Semestre 2006), núm. 6.

CHAUMONTET, Lionel. "Peintures et musique: une exposition d'arts". *ABF. Beethoven*, La revue de l'ABF–Association Beethoven France et Francophonie– (1r. Semestre 2007), núm. 7.

JARA, Glòria. "Malgrat el seu adéu, l'Elvira seguirà viva". *Ancora* (Setmanari de la Costa Brava) (1 març 2007), núm. 2991, portada.

De la Redacció. "Figueres - Exposicions". A: Agenda *Cultural Comarcal* (Consell Comarcal de l'Alt Empordà) (1-30 juny 2007).

MONTALBO, Anna "La vibration Beethoven sur la peinture de Joan Carandell". *ABF.Beethoven* (La revue de l'ABF – Association Beethoven France et Francophonie –) (2r. Semestre 2008), núm. 10, pàg. IV, 68 i 69.

J. L. M., "Artistes en folie!". *Le Petit Journal*. Saint–Estève. France. (31/10/08)

QUERO, M. C., "La Musique s'expose au mas Carbasse". (Saint–Esteve. France). *L'Indépendent*. Perpignan. France.

HALLENAUT, Paul, "La Musique et Carandell". *La Croix du Midi*. A: "Le carrefour des Artistes". France. (18 janvier 2008)

Services Municipaux St-Estève "Exposition "Musique" au Mas Carbasse à Saint-Estève. Du 18 janvier au 3 février 2008". www.St.Estève.com. (Web).

De la Redacció, "Au mas Carbasse "Corps et âmes" s'exposent" (du 7 au 16 novembre 2008). *L'Indépendent*. Perpignan. France (jeudi 6 novembre 2008)

De la Redacció, "Fête de l'amitié, de la poésie et des arts picturaux" Musée du Mas Carbasse St.-Estève. *L'Indépendent*. Perpignan. France (28 octobre 2011)

Estrella para *Red de Estrellas* (2/9/11) "La pintura de las esferas" de: http:www.carandelljcarandell.com/biografia castellano.htm". (Web)

Agenda Centre Unesco de Catalunya UNESCOCAT "Commemoració del 40è aniversari de la intervenció de Pau Casals a les Nacions Unides". (Web).

7.5. Bibliografia sobre Joan Carandell i la seva obra

Llibre dels Rècords Catalans. Barcelona [398]. 1978.

"Sala d'Art AP/ART. '7 Artistes Contemporanis'". Palamós. *Dossiers COA i AT*. Agost 1996.

RODRÍGUEZ AMAT, Jordi. (Juny 1997) "Centre Cívic de Colera. Col·lectiva d'Artistes Contemporanis". Les Olives (Garrigoles). *Dossiers Centre d'Art Contemporani Fundació Rodriguez Amat.*

"Carandell. Histoire de la Musique. Peintures". Gaillac. France. *Dossiers Museé des Beaux Arts Château de Foucaud*. 1997-98

BOSCH, Glòria i MARTINELL, Carme. (1999) *Una Cambra Pròpia*. Museu d'Art de Girona.

RODRÍGUEZ AMAT, Jordi. "Temporada d'Exposicions 1999". Les Olives (Garrigoles). *Dossiers Centre d'Art Contemporani Fundació Rodriguez Amat*.

COMALAT I VILÀ, Joan. (2002) *Captacions d'un jove reporter. Quaderns de fotografia*. Diputació de Girona, pàg. 54.

UNIVERSITAT DE MÁLAGA. *Solemne Acto de Investidura como Doctor Honoris Causa del Excmo. Sr. D. Alberto Dou i Mas.* Màlaga 16 maig 2002. – Dedicatòria del Dr. Dou a Carandell – (Exemplar de l'artista).

CARRERES I PÉRA, Joan. (2007) *Verdaguer i l'Església*. Barcelona. Claret. Il·lustració pàg. 71.

Pàgina web: Carandelljcarandell.com

7.6. Diccionaris

Who'S Who. International Biographical Art Dictionary Laussane. Suisse. Edition 94/95, pàg. 312 i 520 [399]. 1994-95.

Diccionario de Pintores y Escultores Españoles del Siglo XX. Madrid. Ed. Forum Artis. Vol. 12, pàg. 3.465 [400]. 1998.

[398] Inscrit: Joan PUJOL CARANDELL per la "Història de la Música".
[399] Vegeu: PUJOL CARANDELL a la pàg. 312 i registre signatura a la pàg. 520.

Diccionari Ràfols d'Artistes de Catalunya i Balears. Compendio Siglo XXI.. Barcelona. Ed. Art Network S.L. Vol. 3 i 5 [401]. 1998.

Who'S Who. International Biographical Art Dictionary Laussane. Suisse. Edition 2000, pàg. 33 [402]. 2000.

Dictionnary of Internacional Biography 2001. Cambridge. England. Editorial Assistants (29th. Edition), pàg. 128 [403]. 2001.

Dizionario Internationale di Arte Moderno e Contemporanea. Ferrara. Italia. Casa Editrici Albadi Roberto Puviani, pàg. 85 [404]. 2003-2004.

7.7. Anuaris. Guíes. Directoris

Guia Amir d'Artistes Plàstics. (1987) Palafrugell. Girona.

Art-Speak. New York. USA

Guide One. (1992) New York. USA.

Gallery Guide. Art. Now York. USA.

Rayonnement Arts-Sciences-Llettres (A.S.L). Paris. France [405].

Directorio Anual de Artes Plásticas. Barcelona.

Arte Guía. Madrid.

Guía de Arte 94. Barcelona.

Art Sacre d'Ahir i d'Avui. (2001) Girona[406].

Revista *Memòria d'Activitats. Col·legi d'Aparelladors I Arquitectes Tècnics de Girona*.(2006) Girona.

[400] Vegeu: PUJOL CARANDELL, Joan "CARANDELL". Il·lustració: "Conversación con los Maestros" (1996).
[401] Vegeu: PUJOL CARANDELL. Vol 3: Il·lustració "El Profeta". Sèrie Mística (1979-1984). Vol. 5 pàg. 511 i làmina 212: "Encuentros con la realidad" (pàg. 895) (1993).
[402] Vegeu: CARANDELL. Litografia - Il·lustració, pàg. 96. "Vibració Beethoven" (1999), Col·lecció "Història de la Música".
[403] CARANDELL, Joan.
[404] Vegeu: CARANDELL (Joan Pujol). Il·lustració: "Simetria Dual" (2002).
[405] En diferents núm. i anys; p.e.: núm. 6, octubre 1996; núm. 7, març 1997; núm. 10, març 1998; octubre 2005; i d'altres.
[406] CARANDELL. Il·lustració: "Sant Narcís" (1982), pàg. 106.

8. Bibliografia general

8.1. Pintura

ARGAN, Giulio Carlo, *El Arte Moderno 1770-1970*, v. 1, València, 1976 (2a. edició). Il·lustracions de: SIAE, Roma, SPADEM, París, ADAGP, París ,1970. (Títol original: *L'Arte Moderna 1770/1970*).

BUTOR, Michel, GLAIR, Jean, HOUBART-WILKIN, Suzanne, *Delvaux*, Lausanne-Paris, La Bibliothèque des Arts, 1975.

DALÍ, Salvador i PLA, Josep, *Obres de Museu*, (Gentilesa de la Caixa d'Estalvis de Catalunya), Figueres, Dasa Edicions, S.A., 1981. (Les il·lustracions d'aquesta edició procedeixen de l'edició de bibliòfil "Obres de Museu" i de l'arxiu de Dasa Edicions, S.A. del Catàleg de l'exposició retrospectiva 1979-1980 del Centre Pompidou de París i del Teatre-Museu Salvador Dalí de Figueres).

De Chirico, Great Modern Masters, Harry N. Abrams, INC, Pubishers, 1995. (Versió espanyola: *Giorgio De Chirico*, Barcelona, Ed. Polígrafa, 1995).

DELEVOY, Robert L., *Diario del simbolismo*, (versión española de Francisco A. Pastor Llorián), Genève, Skira, Ediciones Destino, 1979.

FONTBONA, Francesc (coordinador), ALIER, Roger, BASSEGODA i NONELL, Joan, ESCARTÍN, Eduard, RIBERA I BERGÓS, Jordi, *El Cercle del Liceu. Història, Art, Cultura*, Barcelona, Edicions Catalanes, 1991.

GIMFERRER, Pere, *Giorgio De Chirico*, Barcelona, Ed. Polígrafa, 1988.

JARDÍ, Enric, *Pere Pruna. L'artista que aspirava a la gràcia*, Barcelona, Àmbit Serveis Editorials S.A., 1992.

LEGRAND, Gérard, *Giorgio De Chirico*, Paris, Editions Filipacchi, 1975.

MIRALLES, Francesc, *Pere Pruna,* Caixa de Terrassa, Editorial Lunwerg, 1998.

MOTA, Jordi i INFIESTA, Maria, *Pintors wagnerians*, Barcelona, Edicions de Nou Art Thor, 1988.

MUNARI, Carlo, *Arte del mundo moderno. Del neoclásico al pop art*, Barcelona, Editorial Teide, 1977.

NOVOTNY, Fritz, *Pintura y escultura en Europa 1780-1880*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1978 (1a. edició 1960) (Títol original: *Painting and Sculpture in Europe 1780-1880)*.

PALAU I FABRE, Josep, *Picasso*. "Edició realitzada per la Caixa de Pensions "La Caixa" amb motiu del centenari del naixement de Picasso,1881-1981", Barcelona, Edicions Polígrafa, S.A., 1981. (Il·lustracions: SPADEM, Paris).

PEREZ-MADERO, Rafael, *Zóbel / La serie blanca*, Madrid, Ediciones Rayuela, 1978.

ROMBAUT, Marc, *Paul Delvaux*, New York, Rizzoli International Publications, INC, 1990

SAUCET, Jean, TERRASSE, Antoine, *Paul Delvaux*, Paris, Editions Filipacchi, 1972.

SÉRULLAZ, Maurice, i altres autors, *Enciclopedia del Impresionismo*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1981. (Edició francesa: Paris, Editions Aimery Somogy, 1974).

SUTHERLAND HARRIS, Ann i NOCHLIN, Linda, *Femmes Peintres 1550-1950*, París, Ed. Des Femmes, 1981. (Traducció de l'americà de Claude Bourgningnon, Pascaline Germain, Julie Pavesi i Florence Verne, de: Museum Associates of the Los Angeles County Museum of Art, 1976).

WERTENBAKER, Lael, *El mundo de Picasso 1881-1973*, Amsterdam, Time-Life Biblioteca de Arte, Time Life Books B.V., 1981 (Time Life Books Inc., 1980).

8.1.1. Catàlegs

AUTORS DIVERSOS, *Equipo Crónica. Obra sobre papel 1965-1981. Crónicas de papel*, Institut Valencià d'Art Modern, 7 febrero/26 marzo 2006, IVAM (Institut Valencià d'Art Moder), Generalitat Valenciana Conselleria de Cultura, Educació i Esport, Valencia, 2006.

Baldi, Catàleg Exposition du 15 mai au 15 juin 1998, Galerie Nadine Granier. Albi.

Carandell ad Beethoven. Catàleg presentació del Llibre Manuscrit, projecció audiovisual i exposició, del 27 de novembre al 6 de desembre de 2009, Sala d'Actes, Ajuntament de Fornells de la Selva.

Catàleg Exposició XV Aniversari Col·lectiva de Nadal, 29 novembre 1994. Galeria Comas. Barcelona.

Catàleg Exposició Col·lectiva del 8 al 29 de juny (sense any). Galeria d'Art 4 Cantons (Subhasta a benefici de l'Orfeó Popular Olotí).

GARCIA, Josep Miquel, i altres autors, *Mestres catalans del segle XX*, Exposició al Centre Cultural de la Caixa de Terrassa, Terrassa , Edició del Departament d'Imatge i Comunicació de la Caixa de Terrassa, 2000.

Il·luminacions. Catalunya visionària, Catàleg Exposició presentada al CCCB (Consorci del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.) del 17 de febrer al 17 de maig del 2009. Diputació de Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya, Edició: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona i Direcció de Comunicació de la Diputació de Barcelona, 2009.

KAHANE, Martine i NÄSLUND, *Erik, Nijinsky 1889-1950*. Catàleg Exposició: 23 octobre 2000 – 18 février 2001, Musée d'Orsay, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2000.

KANDINSKY Vasily, *La revolución del llenguatge pictòric*, (Obres procedents del MNAC/CCI. Centre Georges Ponpidou, Paris 11 d'octubre 1996–6 gener 1997 MACBA (Museu d'Art Contemporani de Barcelona) (Catàleg).

MARTORELL, Oriol i FÀBREGA, Jaume, *Xavier Carbonell. Òpera i concepte*, Catàleg de l'Exposició Olot-Primavera 1988, imprès per Alzamora Artgràfica S.A.

Moya López. Catàleg Exposició del 11 al 25 d'abril de 1980. Sala de Arte "El Greco" Madrid.

OLLINGER-ZINQUE, Gisèle, *Delvaux*, Juny-Agost, 1998, Fundació Joan March / Fundació Caixa Catalunya.

OTTINGER, Didier, "El realismo trascendental de Edward Hopper", a: *Hopper*, Museo Thyssen-Borhemizsa, Madrid, 12 de junio – 16 de septiembre de 2012. (Comisarios: Tomàs Llorens/ Didier Ottinger).

Piet Mondrian. Olis, aquarel·les i dibuixos, Exposició abril-maig 1982, Palau de la Virreina de Barcelona, Fundació Juan March, Ajuntament de Barcelona, Caixa de Barcelona, 1982.

Picasso. 1881-1973 Exposición Antológica, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, noviembre-diciembre 1981, Museo Picasso, Barcelona, enero-febrero 1982, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981. (Il·lustracions: SPADEM, Paris).

Raginel. Catàleg Exposició del 21 de maig al 3 de juny de 1992. Galerias Augusta. Barcelona.

Santiago Rusiñol 1861-1931, "Exposició antològica commemorativa del cinquantenari de la seva mort", Barcelona, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya, 1981.

Viladesau. Catàleg Exposició del 20 d'octubre al 5 de novembre de 2009. Galeria Comas. Barcelona.

8.1.2. Revistes

AUTORS DIVERSOS*, ABF.Beethoven* (La revue de l'ABF – Association Beethoven France et Francophonie –), 2n. Semestre 2006, núm. 6, Ablis. Paris. France.

AUTORS DIVERSOS, *ABF.Beethoven* (La revue de l'ABF – Association Beethoven France et Francophonie –). 1r. Semestre 2007), núm. 7, Ablis. Paris. France.

AUTORS DIVERSOS, *ABF Beethoven. "Dossier: Des peintres inspirés par Beethoven"*, núm. 10- 2n. semestre 2008, ABF – Association Beethoven France et Francophonie –. Ablis. Paris. France.

8.1.3. Obres de referència sobre pintura i música

AUTORS DIVERSOS, Direcció Musical: ALIER, Roger i MATA, Francesc Xavier, *Gran Historia de la Música Clásica*, 6 vols, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1991.

CIRLOT, Lourdes, *Història Universal de l'Art. Últimes Tendències*, Barcelona, Editorial Planeta, 1993.

JARDÍ, Enric i altres*, L'Art Català Contemporani*, Barcelona, Edicions Proa, 1972.

JULIÁN, Inmaculada, *Historia Universal del Arte. Arte del Siglo XX*, (Director: Juan José Junquera), Madrid, Espasa Calpe, 1996.

ONETO, José (Director), *El mundo de la ópera. Autores, intérpretes, orquestas, historia, discografía, ciudades*, vol. V, VI i VIII-IX-X, Madrid, Ediciones Tiempo S.A., 1993.

PIJOAN, J, *Historia del Arte*, vol. 8 i 9, Barcelona, Salvat Editores S. L., 1970.

PISCHEL, Gina, *Historia Universal del Arte*, vol. 3, Barcelona, Editorial Noguer, 1967. (París, 1966; Milà, 1967)

RÀFOLS, J. F., *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña. Desde la época romana hasta nuestros días*, v. II, Barcelona, Editorial Millà, 1953.

RÀFOLS, *Diccionario Ràfols de artistas de Catalunya y Baleares "Compendio siglo XX"*, tomo I, Barcelona, Art Network S.L., 1998.

RÀFOLS, *Diccionario "Rafols" de artistas contemporáneos de Catalunya y Baleares. Pintura, dibujo, escultura, grabado, ilustración, cómic, orfebrería, vidriería, cerámica, fotografía, esmalte, tapiz, etc.*, tomo III, Barcelona, Ed. Catalanes S.A., 1989.

8.2. Música

ALAVEDA, Joan, *L'extraordinària vida de Pau Casals*, Barcelona, Edicions Proa, Ayma S.A. Editora, 1969.

AUSONI, Alberto *La Música*, col. Los Diccionarios del Arte, Barcelona, Electa, 2006.

AUTORS DIVERSOS, *Isaac-Albéniz 1860-1909*, Barcelona, Gran Teatro del Liceo, Empresa Juan A. Pamias, abril, 1960.

AUTORS DIVERSOS, *Rachmaninoff*, sèrie Música y Músicos, Barcelona, Parramón Editores S. A., 1982.

AUTORS DIVERSOS, *Schubert*, sèrie Música y Músicos, Barcelona, Parramón Editores S. A., 1982.

AUTORS DIVERSOS, *Schumann*, sèrie Música y Músicos, Barcelona, Parramón Editores S. A., 1982.

AVIÑOA, Xosé, *Manuel de Falla*, col. Conocer y reconocer la música de…, Ediciones Daimon, Manuel Tamayo, Barcelona (España) i Ediciones Daimon de México S.A., 1985.

BALDOCK, Robert, *Pau Casals*, col. Narrativa, 42, Barcelona, Editorial Empúries, 1992.

BARRAQUÉ, Jean, *Claude Debussy*, Barcelona, Edicions 62, col. Pere Vergés de Biografies. Caixa Catalunya, 23, 1991. (Títol original: *Debussy*, Editions du Seuil, sèrie Solfèges/Seuil, 1962). (Traducció: Victor Compte).

BARRAUD, Henry, *Héctor Beriloz*, Madrid, Alianza Editorial, 1994. (Títol original: *Hector Beriloz*, Librairie Arthème Fayard, 1979) (Traducció: Araceli Cabezón).

BARRAUD, Henry, *Hector Beriloz*, París, Librairie Arthème Fayard, 1979.

BAUDELAIRE, Charles, *Richard Wagner i Tannhäuser a París*, Barcelona, L'Avenç, 1987. (Edició bilingüe) (Traducció: Montserrat Ingla).

BERLIOZ, Hector, *Beethoven*, Madrid, col. Austral: 992, Espasa-Calpe, S. A., quarta edició 1979 (1ª.edició 1950). (Traducció: Francisco Javier Receli).

BERLIOZ, Hector, *Beriloz escritor*, Barcelona, Tizona Música: 1, Tizona, 2005. (Selecció de textos, traducció i pròleg de Victoria Llort Llopart).

BOUCOURECHLIEV, André, *Beethoven*, Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1980 (ed. Francesa: Éditions du Seuil).

BOUCOURECHLIEV, André, *Igor Stravinsky*, col. Turner Música, Madrid, Ediciones Turner S.A., 1987. (Títol original: *Igor Stravinsky*, Librairie Arthème Fayard, 1982) (Traducció: Daniel Zimbaldo).

BOUCOURECHLIEV, André, *Schumann*, Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1981. (Títol original: *Schumann*, Éditions du Seuil) (Traducció: Amparo Bravo).

BRIL, France-Yvonne, *Verdi*, Madrid, Espasa Calpe, S. A., 1977. (1a. Edició 1975) (Traducció: Felipe Ximénez de Sandoval) (Títol original: *Verdi*, Librairie Hachette, París, 1972).

BRUYR, José, *Brahms*, París, Éditions du Seuil, col. Solfèges: 25.

CAMPODONICO, Luis, *Falla*, Éditions du Seuil, col. Solfège, (L'imprimerie tardy a Bourges), France, 1959. (Traducció: Françoise Avila).

CASALS, Enric, *Pau Casals. Dades biogràfiques inèdites, cartes íntimes i records viscuts*, col·lecció Memòries, 26, Barcelona, Editorial Pòrtic, 1979.

CORREDOR, Josep M. *Converses amb Pau Casals (Records i opinions d'un músic)*, Biblioteca Selecta, 399, Barcelona, Editorial Selecta, 1967.

CORTOT, Alfred. *Aspectos de Chopin*, Alianza Música, Madrid, Alianza Editorial, 1986. (Títol original: *Aspects de Chopin*, 1949,1980). (Traducció: Angeles Caso Machicado. Revisió: Regina Leal).

COX, David, *Debussy. La música orquestal*, Cornellà de Llobregat, BBC Music Guides, Col·lecció Idea Música, Idea Books S.A. 2004 (Traducció: Francisco Fernández del Pozo).

CRICHTON, Roland, *Manuel de Falla. Catálogo descriptivo de su obra*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1989. (Traducció: Juan Soriano).

DE PERSIA, Jorge, *Manuel de Falla. Diálogos con la cultura del siglo XX*. Boletín de la Fundación Archivo Manuel de Falla. Número especial dedicado a la inauguración del archivo en su sede en Granada, Ayuntamiento de Granada, Año 1, nº 1, marzo 1991. (Textos y coordinación: Jorge de Persia).

DESCALS, Joan, *Pau Casals*, Barcelona, March Editor, 2006.

DÖMLING, Wolfgang, *Franz Liszt y su tiempo*, Madrid, Alianza Música, Alianza Editorial, 1993. (Títol original: *Franz Liszt und Seine Zeit*, Laaber-Verlag, Laaber, 1985) (Traducció: Carlos Peña Bohigas).

EINSTEIN, Alfred, *La música en la época romántica*, Madrid, Alianza Música, 1986. (Títol original: *Music in the Romantic Era*, New York, 1947).

EINSTEIN, Alfred, *Schubert. Retrato musical*, Madrid, Taurus Ediciones S.A., col. Ensayistas-244, 1981, (Títol original: Schubert: A Musical Portrait, Oxford University Press, Inc., New York, 1951). (Traducció: Bernardo Moreno Carrillo).

ERSKINE, John, *Canción sin palabras. La vida de Felix Mendelssohn*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1945.

FISCHER-DIESKAU, Dietrich, *Los lieder de Schubert*, Alianza Música, Madrid, Alianza Editorial, 1989. (Títol original: *Auf dan Spuren der Schubert-Lieder*) (Traducció: Adriana Hochleitner de Vigil).

FRAGA, Fernando, *Verdi. Discografía recomendada. Obra completa comentada*, Guías Scherzo, 10, Barcelona, Ediciones Península, 2000.

GALLEGO, Antonio, *Catálogo de obras de Manuel de Falla*, Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1987.

GALLOIS, Jean, *Bruckner*, Solfèges, París, Éditions du Seuil, 1971.

GARCÍA LABORDA, José María, *El Expresionismo musical de A. Schöenberg (tres estudios)*, Murcia, Universidad de Murcia, Cuadernos: 11, 1989.

GILLIAM, Bryan, *Vida de Richard Strauss*, Madrid, Cambridge University Press, 2002, rústica. (Títol original: *The Life of Richard Strauss*, Cambridge University Press, 1999). (Traducció: Ernesto Junquera).

GRAS BALAGUER, Menene, *Wagner. El autor y su obra*, Barcelona, Barcanova, 1981.

GROUT, Donald J. i PALISCA, Claude V., *Historia de la música occidental, 1*, (edición revisada y ampliada), Madrid, Alianza Música, 2001. (1a. edició 1984) (Títol original: *A History of Western Music*- Fifth edition)

GROUT, Donald J. i PALISCA, Claude V., *Historia de la música occidental, 2*, (edición revisada y ampliada), Madrid, Alianza Música, 1995. (1a. edició 1984) (Títol original: *A History of Western Music*- Fourth edition).

HOLZKNECHT, Václav, *Antonín Dvořák.* Orbis-Praga, 1959.

HONEGGER, Marc, *Diccionario biográfico de los grandes compositores de la música*, Madrid, Espasa Calpe, 1993.

HUCHER, Yves i MORINI, Jacqueline, *Berlioz*, Madrid, Espasa Calpe S.A., 1974. (Títol original: *Beriloz*, Librairie Hachette, 1969). (Traducció: Felipe Ximénez Sandoval).

JACOBS, Rémi, *Mendelsshohn*, Solfèges, Éditions du Seuil, París, 1977.

LAYTON, Robert, *Dvořák. Las Sinfonías y los Conciertos*, Cornellà de Llobregat, BBC Music Guides, Col·lecció Idea Música, Idea Books S.A. 2004 (Traducció: Victoria Llort Llopart).

LEBRECHT, Norman, *El mundo de Mahler*, Buenos Aires –Argentina –, Alianza Hidalgo Editora S.A., 1999. (Títol original: *Mahler Remembered*, 1987, 1998, Buenos Aires) (Traducció: Pablo Gianera).

LEIBOWITZ, René, *Schöenberg*, París, Éditions du Seuil, col. Solfèges: 30, 1969. (Toute reproduction interdite y compris par microfilm).

LISZT, Franz, Chopin, Madrid, Espasa-Calpe S. A., Col·lecció Austral núm, 576, 1979 (cinquena edició) (1a. Edició 1946).

MAHLER, Alma, *Recuerdos de Gustav Mahler (con una selección de cartas)*, Barcelona, Quaderns Crema, S.A., Sociedad Unipersonal, Acantilado, 2006. (Títol original: *Gustav Mahler –Erinnerungen*, 1a. edició 2006). (Traducció: Isabel Hernández).

MANCINI, Roland, *Mussorgsky*, Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1979. (Traducció del francés: Victor Andresco).

MAREK, George R., *Schubert*, Buenos Aires, Argentina, Javier Vergara Editor S. A., 1986.

MARÍAS, Álvaro (notes al programa), *En torno a Schubert, Mendelsshon y Brahms. Ciclo Romántico*, Fundación Marcelino Bohín, enero 1997.

MARTIN, Russell, *El cabello de Beethoven*, Barcelona, Ediciones B. S. A., 2001. (Títol original: *Beethoven's Hair*). (Traducció: Josefina Ruíz).

MARTINEZ MIURA, Enrique, *Chaikovski. Discografía recomendada. Obra completa comentada*, Guías Scherzo, 16, Barcelona, Ediciones Península, 2003.

MATEO i FERRER, Maria, *Wagner. El romanticisme i l'estètica de l'angoixa*, Figueres, Art-3 Editorial, 1984.

MILA, Massimo, *El arte de Verdi*, Alianza Música, Madrid, Alianza Editorial, 1980, (Títol original: *L'Arte di Verdi*) (Traducció Carlos Guillermo Pérez de Aranda y Cristina Smeyers Tamargo).

MILZA, Pierre, *Verdi y su tiempo*, Buenos Aires, Editorial El Ateneo, 2006. (Títol original: *Verdi et son temps*, Editions Perrin, 2001) (Traducció: Silvia Kot).

MUNDI, Simon, *Tchaikovski*, Barcelona, Ma non Tropo, Ed. Robinbook, 2001.

ORGA, Ates, *Chopin*, col. Grandes Compositores, Teià (Barcelona), Ediciones Robinbook S.L., 2003. (Títol original: *Chopin*). (Traducción: Àfrica Rubiés).

ORGA, Ates. *Beethoven*, Barcelona, Ediciones Robinbook, S.L., 2001. (Títol original: *Beethoven*. Traducció: Imma Guàrdia).

ORLOVA, Alexandra, *Chaikovski. Un autorretrato*, Alianza Música, Madrid, Alianza Editorial, 1994. (Títol original: *Tchaikovsky. A Self-Portrait*, Oxford University Press, 1990) (Traducció: Santiago Martín Bermúdez i Javier Alfaya).

PANOFSKY, Walter, *Richard Strauss*, Madrid, Alianza Editorial, 1988. (Traducció: Ambrosio Berasáin Villanueva). (Títol original: *Richard Strauss. Partitur eines Lebens*, 1965)

PARRAMÓN, José Mª i JOSÉ, Eduard, *Beethoven*, Barcelona, Instituto Parramón Ediciones, S.A., col. Música y músicos, 1982.

PAUMGARTNER, Bernhard, *Franz Schubert*, Madrid, Alianza Editorial, 1992. (Títol original: *Schubert*, Zürich,1974. Traducció: Belén Bas Alvarez).

PAZDRO, Michel, *Frédéric Chopin. "Chapean bas, Messieurs, un génie ..."*, Découvertes Gallimard Musique, Italie, Gallimard, 1989.

PÉREZ DE ARTEAGA, José Luís, *Mahler*, col. Musicalia Scherzo 6, Madrid, Antonio Machado Libros S. A. / Scherzo Fundación, 2007. (Prólogo: Juan Ramón Encinar). (Colaboración en la Biografía: Almudena de Maeztu).

REICH, Willi, *Roberto Schumann. Su arte y su vida*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1957. (Títol original: Ans Kunst und leben) (Traducció: Angel Batistessa).

REVERTER, Arturo*, Beethoven, Obra completa comentada. Discografía* recomendada, Guías Scherzo: 1, Barcelona, Ediciones Península (Edicions 62), segona edició actualitzada 1998 (1a.edició 1995).

REVERTER, Arturo*, Brahms. Obra completa comentada. Discografía recomendada*, Guías Scherzo: 3, Barcelona, Ediciones Península (Edicions 62), 1995.

REVERTER, Arturo*, Schubert. Discografía recomendada. Lieder comentados*, Guías Scherzo: 7, Barcelona, Ediciones Península (Edicions 62), 1999.

RIMSKY-KORSAKOV, N., *Diario de mi vida*, Barcelona, José Janés Editor, 1947 (1a. edición, maig, 1947). (Traducció: Pedro Segovia).

ROMERO, Justo, *Falla. Discografía recomendada. Obra completa*, Guías Scherzo, núm. 8, Barcelona, Editorial Península, 1999.

ROSTAND, Claude, *Brahms*, Librairie Arthème Fayard, París, 1978. (Préface de Brigitte et Jean Massin).

SALAZAR, Adolfo *La música en la sociedad europea*. I. Desde los primeros tiempos cristianos, Madrid, Alianza Música, 1989 (1a. edició Mèxic, 1944).

SALAZAR, Adolfo, *La música en la sociedad europea*. III. El siglo XIX (2), Madrid, Alianza Música, 1985 (1ª. Edición México, 1944).

SALAZAR, Adolfo, *La música en la sociedad europea*. III. El siglo XIX (1), Madrid, Alianza Música, 1984 (1ª. Edición México, 1944)

SALAZAR, Adolfo, *La música moderna. Las corrientes directrices en el arte musical contemporáneo*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1944

SCHEIDER, Marcel, *Schubert*, col. Solfèges: 4, París, Éditions du Seuil, 1957.

SCHONBERG, Harold C., *Los grandes compositores*, Barcelona, Ediciones Robinbook S. L., Manontroppo, 2007. (Títol original: *The Lives of Great Composers*). (Traducció: Aníbal Leal).

SCHUMANN, *Schumann por él mismo*, col. Mozart, Barcelona, Edicions AVE, 1955 (Traducció José Mª Borrás) – Són cartes de Schumann –.

SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico, *Estudios sobre Mahler*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1976.

SOPEÑA, Federico, *Introducción a Mahler. Maestro y precursor de la música actual*, Madrid, Ediciones Rialp S. A. Libros de Bolsillo Rialp, 1960.

STROBEL, Heinrich, *Claude Debussy*, Madrid, Alianza Editorial, col. Alianza Música, 1990. (Atlantis Verlag, AG/Zurich, 1940): (Traducció: Carmen Bas Alvarez).

VIDAL, Pierre M. *Jean Sibelius*, París, Blue Nuit Éditeur, 2005.

VIGNAL, Marc, *Mahler*, Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1987. (Traducció: Anna Angel). (De l'edició francesa, Éditions du Soleil).

WAGNER, Richard, *Tannhäuser*, Barcelona, L'Avenç, 1987. (Edició bilingüe) (Traducció: Feliu Formosa).

WHITTALL, Arnold, *Música romántica. Breve historia de la música desde Schubert a Sibelius*, Barcelona, col. El mundo del Arte, 66, Destino, 2001.

8.3. Teoria, filosofia, estètica i metodologies

ADORNO, Theodor W., *Sobre la música*, col. Pensamiento Contemporáneo, 62, Barcelona, Paidós, I.C.E./U.A.B., 2000. (Introducción: Gerard Vilar).

ADORNO, Theodor W., *Teoría estética. Obra completa, 7*, Madrid, Ediciones Akal, 2004 (Títol original: *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden, 7. Ästhetische Theorie*, Frankfurt, 1970).

ADORNO, Theodor W., *Beethoven. Filosofia de la música*, Madrid, Ediciones Akal, 2003 (Títol original: Beethoven. *Philosophie der musik*, Frankfurt, 1993).

ANDERSON IMBERT, Enrique, *Ibsen y su tiempo*, La Plata, Buenos Aires, Tucaman, Ed. Yerba Buena, 1946.

ARTOM, Camillo, *La creazione musicale*, Milà, Minuziano, 1950.

AUTORS DIVERSOS, "Discusión del Simposio sobre 'Los orígenes del Romanticismo en Europa' días 17 y 18 de noviembre de 1980". I de JURETSCHKE, Hans, "Examen retrospectivo de 'Los orígenes del Romanticismo en Europa'", *Los orígenes del Romanticismo en Europa*, Madrid, Edición preparada por el Instituto Germano-Español de la Sociedad Göerres, 1982. (Tirada a parte de la Revista de Filosofía Moderna de la Facultat de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid).

BANFI, Antonio, "A propósito de un'estetica musicale", a: *I problemi de un'estetica filosofica*, edició preparada per Luciano Anceschi, Milà, Parenti, 1961

BERGER, Pierre, *Les poètes preromantiques anglais*, París 193… (introducció, traduccions i notes). "Edward Young, Thomas Gray, Ossian, Robert Burns, William Blake."

BERLIOZ, Hector, *Memorias –I*, Ensayistas-257, Madrid, Taurus Ediciones S. A., 1985. (Títol original: *Mémoires* (Paris, Garnieri Flamarion, 1969). (Traducció: José Vega Merino).

BERLIOZ, Hector, *Memorias –II*, Ensayistas-258, Madrid, Taurus Ediciones S. A., 1985. (Títol original: *Mémoires* (Paris, Garnieri Flamarion, 1969). (Traducció: José Vega Merino).

BOSSEUR, Jean-Yves, *Musique et arts plastiques. Interactions au XX^e siècle*, col. Musique Ouverte, Paris, Minerve, 2006 (1a edició 1998).

CIRLOT, Lourdes, *El grupo "Dau al Set"*, Cuadernos Arte, Madrid, Ed. Cátedra, 1986.

CIRLOT, Lourdes, *Las claves de las Vanguardias Artísticas en el Siglo XX. Como identificarlas*, Barcelona, Ed. Ariel, S.A., 1988.

CIRLOT, Lourdes, *Las últimas tendencias pictóricas*, Historia Visual del Arte, Barcelona, Vicens-Vives, 1990.

COPLAND, Aaron, *Cómo escuchar música*, Breviarios: 101, México, Fondo de Cultura Económica, 2000. (Títol original: *What to Listen for in Music*, México, FCE, 1994). (Traducció: Jesús Bal y Gay. Introducció: William Schuman).

CRIMP, Douglas, *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Arte Contemporáneo, 16, Madrid, Akal, 2005.

CROCE, Benedetto, *Breviarios de estética. Cuatro lecciones seguidas de dos ensayos y un apéndice*, Madrid, Espasa Calpe, (col·lecció Austral, 9a. edició), 1985 (1a. edició 1938).

DE CHIRICO, Giorgio, *L'Art Métaphysique*, (Textes réunis et présentés par Giovanni Lista), Fondation De Chirico, L'Échoppe et Giovanni Lista, Paris, 1994.

ECO, Umberto, *Como se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*, col. Libertad y cambio, Barcelona, Gedisa, 1995.

ECO, Umberto, *Como se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*, col. Biblioteca de Educación (Gedisa), Herramientas Universitarias, 7, Barcelona, Gedisa, 2001.

FARINELLI, A., *Il Romanticismo nel mondo latino*, Turín, 1927, 2 vol.

FISCHER–DIESKAU, Dietrich, *Los lieder de Schubert. Creación – Esencia – Efecto*, Alianza Música, Madrid, Alianza Editorial, 1989.

FOSTER, Hal, *El retorno de lo real*, Arte Contemporáneo, 8, Madrid, Akal, 2001.

FRANCÈS, Robert, *Psicología del arte y de la estética*, Madrid, Akal, 1985 (Versió espanyola: Anna Maria Guasch).

FUBINI, Enrico, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza Música, 1996. (1a. edició 1988) (Títol original: *L'estetica musicalle dall' antichità al Settecento y L'estetica musicale dal Settecento a oggi*).

FUBINI, Enrico, *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Madrid, Alianza Música, 1994. (Títol original: *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Torino, Giulio Einaudi, 1973).

GIELGUD, Sir John i MILLER John, *Interpretar a Shakespeare*, Alba Editorial S. L., 2001. (Títol original: *Acting Shakespeare* (1991, 1997, 1999). (Traducció: Manu Berástegui).

GOMBRICH, E. H., *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 2002 (1a. edició 1998) (Títol original: *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (1959). (Traducció: Gabriel Ferrate).

GRILLPARZER, *Obras completas*, ed. Original, tomo IX.

GUASCH, Anna Maria, *El arte último del siglo XX. Del Posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Forma, 145, Alianza editorial, 2000.

GUASCH, Anna Maria, *El arte del siglo XX en sus exposicones: 1945-2007*, Barcelona, Ed. del Serbal, 2009 (2na. Ed. ampliada).

GUASCH, Anna Maria, *Arte y archivo 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal, 2011.

GUASCH, Anna Maria, *La crítica de arte: historia, teoría y praxis*, Barcelona, Ed. del Serbal, 2003

GUASCH, Anna Maria, *La crítica dialogada: Entrevistas sobre arte y pensamiento actual 2000-2007*, Múrcia, CENDEAC (Centro de Documentación de Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo), 2007.

HANSLICK, Eduard, *De lo bello en la música*, Buenos Aires, Ricordi, 1947 (4a. edició revisada) (Títol original: *Vom musikalisch-schönen*).

HEGEL, Georg W. F., *Estética*, 2 vol., Barcelona, Península, 1989.

HEGEL, Georg W. F., *La pintura y la música*, Estética, 7, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1985 (Títol original: *Vorlesungen über die Aesthetik*, 1842).

HEGEL, G. F., *Sistema de las artes (Arquitectura, Escultura, Pintura y Música)*, col. Austral, Espasa Calpe S. A. Buenos Aires, Argentina, 1947. (Pròleg, traducció i selección: Manuel Granell).

JANÉS, Alfonsina, "Els 'Poemes wagnerians' de Jeroni Zanné", *Homenatge a Antoni Comas*, Miscel·lània in memoriam, Separata, Barcelona, Facultat de Filologia, Universitat de Barcelona, 1985.

JANÉS NADAL, Alfonsina, *La obra de Richard Wagner en Barcelona*, Resumen de la tesis presentada para aspirar al grado de Dr. En Filosofía, Secretariado de Publicaciones Intercambio Científico y Extensión Universitaria, Universidad de Barcelona, 1976.

JANÉS, Alfonsina, "El drama musical de Wagner visto por Joan Maragall y el doctor José de Letamendi", Anuario de Filología, Separata, 2, Facultat de Filología, Universidad de Barcelona, 1976.

JANÉS, Alfonsina, "Goethe y la música", Anuario de Filología, Separata, 11-12, Facultat de Filología, Universidad de Barcelona, 1985-86.

JIMENEZ, Marc *Qu'est-ce que l'esthétique?*, col. La querelle de l'art contemporain, núm. 452, Éditions Gallimard, 1997.

KANDINSKY, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Barral Editores, 1978. (1a edició 1973). (Títol original: *Übre das Geistige in der Kunst*, Berna, Benteli Verlag, 1970) (Traducció: Genoveva Dieterich).

KANDINSKY W., *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Barcelona, Ed. Paidós, 1987.

KANDINSKY Vasily, *Sons*, Barcelona, Edicions 62, 1990.

KANT, I, *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa Calpe, 1989.

LLORT LLOPART, Victoria, *Ensayos de estética comparada: El diálogo entre las artes. Reflexiones alrededor de música, literatura y pintura*, Tizona Ensayo, 1, Barcelona, Editorial Tizona, 2005.

MAcLEISH, Kenneth i UNWIN, Stephen, *Guía de las obras dramáticas de Shakespeare*, Barcelona, Alba Editorial S. L., 2000 (Títol original: *A Pocket Guide to Shakespeare's Plays*, 1998) (Traducció: A. T. Desmonts).

MILA, Máximo *L'esperienza musicale e l'estetica*, Turín, Einaudi, 1950.

NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, Madrid, Clásicos de Siempre, Edimat Libros S. A., 1999. (Traducció: Francisco Javier Carretero Moreno) (Estudi preliminar: Enrique López Castellón).

NIETZSCHE, Federico, *Obras completas, XI Ecce Homo* "Arte y artistas. El caso Wagner. Nietzsche contra Wagner", Buenos Aires, M. Aguilar Editor, 1950.

NIETZSCHE, Friedrich, *Escritos sobre Wagner* (Edición de Joan B. Llinares), "Richard Wagner en Bayreuth (Consideraciones intempestivas. Cuarto volumen)", Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2003. De: Dr. Friedrich Nietzsche,

Consideraciones intempestivas. Cuarto volumen: Richard Wagner en Bayreuth, Schloss-Chemnitz, Editorial de Ernst Scheitzner, 1876 (Primera edición).

NIETZSCHE, Friedrich, *Escritos sobre Wagner (Edición de Joan B. Llinares)* "El caso Wagner. Un problema para músicos"*,* Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2003. De: Friedrich Nietzsche, *El caso Wagner. Un problema para músicos* de C. G. Naumann, 1876 (Primera edición).

NIETZSCHE, Friedrich, *Escritos sobre Wagner (Edición de Joan B. Llinares)* "Nietzsche contra Wagner. Documentos de un psicólogo"*,* Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2003. De: Friedrich Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner. Documentos de un psicólogo*, Leipzig, Editorial de C. G. Naumann, 1889 (Primera edición).

PANNAIN, Guido, *La vita del linguaggio musicale*, Milà, Curci, 1947.

PAQUET, Marcel, *Paul Delvaux. L'essence de la peinture*, Langres, Editions de la Différence, 1976.

PARENTE, Alfredo, *La musica e le arti*, Bari, Laterza, 1935.

PESTOLAZZA, Luisi, *La rassegna musicale*, Milà, Feltrinelli, 1966.

POLO PUJADES, Magda, *L'estètica de la música*, Barcelona, UOC, 2007.

POLO PUJADES, Magda, *Un 3/4 de filosofia de la música romàntica: la polèmica filosoficomusical del romanticisme alemany entre la música pura i la música programàtica*. Tesi Doctoral Universitat de Barcelona.

PUGLIATTI, Salvador, *L'interpretazione musicale*, Mesina, Sècolo nostro, 1940.

ROBLES SASTRE, Esperanza, *Metodología e investigación. Contenidos y formas*, Madrid, Universidad Camilo José Cela, 2001.

RONGA, Luigi, *Arte e gusto nella musica*, Milà, Riccardi, (col·lecció d'assaigs) 1956.

RONGA, Luigi, *L'esperienza storica della musica*, Bari, Laterza, 1960.

SABATIER, François, *Miroirs de la Musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts XIX^{e} – XX^{e} siècles*, tome II, France, Libraire Arthème Fayard, 1995.

SALAZAR, Adolfo, *Conceptos fundamentales en la historia de la música*, Madrid, Alianza Música, 1988.

SALAZAR, Adolfo, *La música. Como proceso histórico de su invención*, México, Fondo de Cultura Económica (26), 1950.

SANCTIS, F. de, *Historia de la literatura italiana*, traducció de A. J. VEZINO, Buenos Aires, 1944; cap. XX: "La repugnancia del genio italiano al romanticismo

exótico. El romanticismo italiano no se asimila al movimiento germánico. La escuela italiana permanece italiana por su acento y sus motivos".

SCHOPENHAUER, Artur, *Sobre la voluntad en la naturaleza*, Madrid, Alianza Editorial, 1970. (Traducció: Miguel de Unamuno. Pròleg i notes: Santiago González Noriega).

SCHUMANN, R., *Obras completas*, ed. Original, tomo I.

SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico, *El "lied" romántico*, Madrid, Ed. Moneda y Crédito, 1973.

SOURIAU, Étienne, *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económico, 1965. (1a.edició 1965) (Títol original: *La correspondance des arts. Eléments d'esthétique comparée*, Flammarion, Paris, 1947) (Traducció: Margarita Nelken).

STRAWINSKY, Igor, *Poética Musical*, col. Ensayistas, 147, Madrid, Taurus, 1983 (1ª. edició 1977). (Títol original: *Poétique musicale*) (Traducció: Eduardo Grau).

TRÍAS, Eugenio, *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2007.

WITTGENSTEIN, L. i BOUVERESSE J., *Al voltant del color*, col. Estètica i crítica, València, Fundació General de la Universitat. Patronat Martínez Guerricabeitia, Universitat de València, 1996.

8.4. Iconografia / Iconologia

BIALOSTOCKI, Jan, *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Biblioteca de las historias serie iconológica, Barcelona, Barral Editores, 1973 (Título original: *Stil und Ikonographie*, Veb Verlag der Kunst, Dresde, 1966).

BIEDERMANN, Hans, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1993.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, S. A., 1969.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ediciones Siruela, 2000 (4a. edició) (1a. edició 1958, *Diccionario de símbolos tradicionales*, Luis Miracle, Barcelona, 1958).

DELEVOY, Robert L., *Diario del Simbolismo*, Ediciones Destino, Genève, Skira, 1979. (Versió espanyola: Francisco A. Pastor Llorián).

DILTHEY, Wilhelm, *Iconología y teoría del conocimiento*, México, Fondo de Cultura Económico, 1945.

ELVIRA BARBA, Miguel Angel, *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*, Madrid, Sílex Ediciones S.L., 2008.

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, *Iconografía e iconología. La historia del arte como historia cultural*, vol. 1, Ensayos 315, Madrid, Ediciones Encuentro S. A., 2008.

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, *Iconografía e iconología. Cuestiones de método*, vol. 2, Ensayos 379, Madrid, Ediciones Encuentro S. A., 2009.

MORALEJO, Serafín, *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*, Akal Arte y Estética, Madrid, Akal Ediciones, 2004.

MORALES MARÍN, José Luís, *Diccionario de iconología y simbología*, Taurus, 1984.

PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Alianza Universidad, Madrid, Alianza Editorial, 1982 (Títol original: *Studies in Iconology*, New York, 1962).

PANOFSKY, Erwin, *Idea. Contribución a la historia del arte*, Ensayos Arte Càtedra, Madrid, Ediciones Càtedra S.A., 1995 (Títol original: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunstheorie*).

REVILLA, Federico, *Simbología, Arte y Sociedad*, Ed. Bruño (Madrid) – Edebé (Barcelona), Barcelona, 1980.

REVILLA, Federico, *Diccionario de iconografía y simbología*, Grandes Temas, Madrid, Ediciones Càtedra, 2010 (7a. edició, 1a. edició 1990).

RIPA, Cesare, *Iconología*, Madrid, Ediciones Akal, vol. I i II, 1996.

SCHNEIDER, Marius, *El origen musical de los animales – símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Ensayo histórico – etnográfico sobre la subestructura totemística y megalítica de las altas culturas y su supervivencia en el folklore español, Consejo Español de Investigaciones Científicas / Instituto Español de Musicología, Barcelona, 1946.

WITTKOWER, Rudolf, *La alegoría y la migración de los símbolos*, Biblioteca Ensayo Siruela, 53, Madrid, Ediciones Siruela, 2006.

9 Biblioteques i arxius

Biblioteca, Arxiu i documentació particular de l'artista Carandell

Biblioteca Universitat de Barcelona

Biblioteca de Catalunya. Barcelona

Biblioteca i Arxiu *El Punt Diari* de Girona

Biblioteca-Arxiu Museu de la Música-L'Auditori de Barcelona

Biblioteca-Arxiu Göerres (Göerres-Bibliothek). Madrid

Biblioteca Universitat de Girona

Central de Préstec i Serveis Especials (CePSE)

Biblioteca de Barcelona

Biblioteca de Girona

Biblioteca Pública "Taialà" de Girona

Biblioteca Pública de Salt (Girona)

Biblioteca Pública "Ernest Lluch" de Girona

Biblioteca Pública de Calonge

SLPC Biblioteca de Santa Coloma de Farners

Biblioteca Pública de Reus (Biblioteca Central "Xavier Amorós" – Reus)

Biblioteca Pública de Platja d'Aro

Biblioteca Pública de Sant Antoni de Calonge

Apèndix I

Selecció iconogràfica de la representació de la música des del Romanticisme fins a la pintura contemporània

1. Representació de la música en la pintura des del Romanticisme fins a la pintura contemporània

A mode de declaració d'intencions, cal esmentar, tal com expliquem en el capítol d'objectius i de l' estat de la qüestió, que en aquest treball no hi ha cap voluntat de catàleg complet. Amb el recull seleccionat, volem observar els elements iconogràfics de temàtica musical – retrats de compositors, escenes musicades, o altres motius musicals – per evidenciar l'evolució de la representació de la música a la pintura i a les arts plàstiques; i només fem una breu menció del corrent d'avantguarda en les darreres tendències, de les noves tecnologies i de l'art experimental de John Cage. Alhora, estudiem en detall l'obra de l'artista contemporani Carandell per demostrar que la seva particular representació de la "Història de la Música" s'aparta de qualsevol convenció establerta i conté un component interpretatiu iconogràfic musical, d'imaginació simbòlica, que suggereix i convida a la reflexió didàctica i filosòfica, la qual cosa és altament interessant i personalitza l'obra de Carandell. Volem demostrar que la "Història de la Música" de Carandell és un conjunt d'obra pictòrica actual i innovadora respecte a les representacions plàstiques sobre tema musical realitzades des del període del Romanticisme fins avui.

La representació de la música a les arts plàstiques des del Romanticisme fins a la pintura contemporània és amplia i variada. Comencem a esbrinar de quina manera s'ha representat la música pictòricament al llarg de la història de l'art i el volum d'exemples desborda el nostre estudi.

En aquest període tan ampli les nombroses representacions se succeeixen segons el gust estètic de cada moment, les constants iconogràfiques pròpies de cada estil,

també, en funció de les innovacions singulars dels artistes; però el denominador comú de tots ells es concretarà al·ludint temes referits a la música i al context musical social de l'època. Quan ens apropem al segle XX les representacions fan un gir i trobem artistes que estudien el color de manera científica i també es preocupen per la vibració, per la subtilesa sonora de la música, i pretenen plasmar-la materialment, en suport pictòric – per exemple, Paul Klee i Vasili Kandinsky, o Mondrian.

Primer, a mitjan 1800, gravats – alguns anònims – i xilografies escenifiquen interiors de sales de concerts, balls en sales de palaus, vistes exteriors de teatres, de l'òpera... Després, escenografies d'òperes – en tapissos i pintures sobre diversos suports –; retrats de músics; pintures d'escenes de caràcter íntim generalment amb un piano o un altre instrument musical i també reunions de músics, poetes, literats i personalitats prestigioses de l'època. Pintures al·legòriques i simbolistes dels pre-rafaelistes amb simbologia i utilització d'instruments musicals. Retrats de músics i balls socials descrits per les pintures impressionistes. L'ambient de la "belle epoque", de la vida de cabaret i music-hall, plasmada per Toulouse-Lautrec. Natures mortes dels cubistes on el protagonista és l'instrument musical. A l'expressionisme també hi trobem retrats de músics i obres amb tema musical. Veiem autors de l'art abstracte que s'interessen per la vibració musical i el color – com el cas de Vassily Kandinsky i Paul Klee. I pintors contemporanis – Fernando Zobel, Claude Weisbuch i d'altres – que amb els seus diferents estils tracten l' assumpte que ens ocupa.

Hem seleccionat una mostra que hem agrupat, primerament, segons les línies estètiques i constants iconogràfiques. Els temes aplegats han estat classificats amb aproximació cronològica, un grup d'artistes varis que van fer retrats de músics; i l'altre grup, per artistes i subdividits segons la temàtica: retrat; instruments i personatges; instruments; per altra part, escenes d'òpera, ballet, balls populars i peces musicals representades – com per exemple, la sonata de Zóbel.

S'han confeccionat fitxes i llistats d'obres amb el màxim possible de característiques per tal de facilitar-ne la classificació, i, d'algunes s'ha cregut convenient fer-hi comentari i/o adjuntar-hi la imatge, tot plegat, amb la pretensió d'aconseguir un resum acurat, rigorós i sintetitzat.

Posteriorment, per les dimensions que adquiria la selecció ens hem obligat a sintetitzar al màxim, de manera que l'extens recull d'informació iconogràfica ha estat novament estructurat, reduït fins a aconseguir concretar les obres considerades exemples interessants i significatius per a la nostra tasca investigadora.

Fem aquest recull a fi i efecte d'estudiar la representació pictòrica des del Romanticisme fins als nostres dies i observar la seva evolució en la història de l'art segons les distintes constants iconogràfiques, tendències estètiques i tècniques pictòriques. Perquè el nostre objectiu, com ja s'ha dit, proposa observar l'evolució d'aquests components i estudiem l'obra de Carandell perquè és un exemple contemporani, interessant i peculiar de la representació plàstica de la música i perquè volem establir correspondències entre el món interdisciplinari de les arts i la iconografia pictòrica de la representació musical.

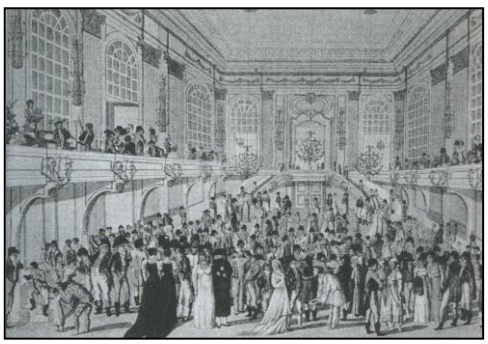
Cal dir, per altra part, que en l'estat de la qüestió hem mencionat l'aportació avantguardista de Paul Klee i Vasili Kandinsky quan proposen l'associació del temps, el ritme i la polifonia a una transcripció gràfica, amb la conseqüent relació amb el dodecafonisme plantejat per Arnold Schöenberg. També a Mondrian que en el seu llenguatge plàstic amb les oposicions d'horitzontals i verticals voldria expressar la transcripció del discurs sonor de sons "fixos, plans i purs", amb incursions del "silenci", la combinació de "sons" i "no sons" en contraposició al "contrast absolut", per tant, seria el so pur i sense sentiment que li suggereixen les *fugues* de Bach –que considera de composició i ritme absolut – i de la música de Debussy – que per a ell és la "música nova". Així com els projectes d'avantguarda polisensorials de muntatges de llum, so i color produïts per artistes de les darreres tendències com Alexander Scriabin, amb les conseqüents seqüeles en altres autors i utilitzant les noves tecnologies: Claude Bragdon (simultani espectacle visual i musical *Cathedral Without Walls*, a Central Park, 1916), Thomas Wilfred (invenció del primer "clavieux" i projeccions cinètiques de color, 1921), Alexander Laslo (inventa un projector de llums sincronitzades amb obres musicals per establir un muntatge de concordança entre acords i llum, *Farblicht Musik*, 1925), Bulat Galeyev (fundador del grup Prométhée, realitza dues pel·lícules sintetitzant música i color – *Prométhée* (1965) i *Mouvement perpétuel* (1969) – i per al planetàrium

de Kazan, capital del Tatarstan, fa *Aurore boréale* – "música color"). També, les manifestacions polisensorials que a principis de segle veiem en el cinema – Survage, Eggeling, Richter –, i/o en l'arquitectura utòpica – Fidus, Tant, Wyschnegradsky (*Projecte per a un temple de llum*).

Tanmateix, cal destacar les contribucions de John Cage amb "l'anarquia del silenci" i "l'art experimental" durant la productiva dècada dels setanta. Les seves col·laboracions amb artistes destacables del segle XX – primer amb Marcel Duchamp i Erik Satie, els seus contemporanis com Robert Rauschenberg, Ellsworth Kelly i Andy Warhol, i, altres artistes més joves de l'art visual – estableixen relacions analògiques entre l'art contemporani i la música avançada.

Però en aquesta selecció ometrem les imatges d'aquestes aportacions perquè per a la nostra recopilació d'obres ens hem fixat en les representacions iconogràfiques de temàtica musical figurativa realitzades en dibuixos i pintures – algun primer gravat i xilografia – perquè Carandell dibuixa i pinta formes figuratives integrades en l'abstracció. Encara que també hagi realitzat muntatges d'audiovisuals, ens interessa fonamentalment l'obra pictòrica.

Per tant, de les primeries del segle XIX seleccionem el gravat de J. Schütz, *Ball de màscares en el Redoutensaal, del Hofburg de Viena*, perquè escenifica un ambient musical alhora que plasma la societat burgesa divertint-se en la luxosa sala del Holburg de Viena.



J. Schütz
Ball de màscares en el Redoutensaal,del Hofburg de Viena[1], ca 1800
Gravat. Col·lecció Hans Swarowsky

[1] A: www.google.es (imatges). (Consulta: 6/12/209).

Igualment, la xilografia anònima de 1843, *Sala de Concert del Conservatori de París* mostra l'interior de la sala on veiem l'orquestra, amb el director i el violinista solista en plena acció, i la diversitat del públic que en alguns casos està atent i en altres fa "relacions socials".



Anònim.
Sala de Concert del Conservatori de París
Xilografia (*L'Illustration*, 1843)[2]

[2] ORGA, Ates. *Chopin*, col. Grandes Compositores, Teià (Barcelona), Ediciones Robinbook S.L., 2003. (Títol original: *Chopin*). (Traducción: Àfrica Rubiés), pàg. 91.

2. Retrats. Autors diversos

2.1.Retrats de Beethoven

De la copiosa representació de retrats dels compositors del Romanticisme realitzats per diversos autors, presentem – cronològicament – els que considerem interessants i/o determinen trets significatius del personatge.

Primerament, és indispensable referir-nos als retrats de Beethoven. Els contemporanis de Beethoven li varen fer nombrosos dibuixos, caricatures, gravats, olis, litografies... El 1800, J. Neidl realitza un gravat, *Beethoven als tretze anys*, sobre un dibuix de G. E. Stainhauser von Treubert, en el qual destaca la mirada penetrant del nen que es convertirà en geni. Alguns retrats presenten certa idealització – el de Neugass[3], per exemple, de percepció idealitzada i amb el fons d'un cel ennuvolat –, o estilització i simbolisme – l'oli de Mälher de 1806, però, el de 1815 (oli de Beethoven de la col·lecció Karajan, Salzburg), serà més realista –. Per contra, podríem pensar que la miniatura de C. Horneman, *Beethoven*, respondria a la realitat – és una de les millors imatges de Beethoven – perquè Beethoven la va enviar al seu amic Steyhan von Breuning en "senyal de pau" després d'una discussió[4].



Isidor Neugass (1780-1847)
Beethoven[5]
ca. 1806.Oli.
Beethoven-Haus, B 1925. Bonn



Christian Horneman (1765-1844)
Beethoven[6]. 1803. Miniatura de marfil.
Beethoven-Haus. Col·lecció Bodmer H. C. Bonn. Alemanya.

[3] Retrat del qual Neugass va fer dues versions, una versió en possessió de la familia Lichnowsky i la segona versió, família aristocràtica hongaresa Brunsvik.
[4] Vegeu: ORGA, Ates. *Beethoven*. Ediciones Robinbook, S.L., Barcelona, 2001. (Títol original: Beethoven. Traducció: Imma Guàrdia), pàg. 139.
[5] Rostre idealitzat i suavitzat de Beethoven, Vegeu: ORGA, Ates (2001), op., cit., pàg. 159.
[6] A: www.google.es (imatges). http://www.rheinische-geschichte.lvr.de/persoenlichkeiten/B/Seiten/LudwigvanBeethoven.aspx. (Consulta: 14/1/2010).

August von Kloeber, el 1818, dibuixa[7] Beethoven aproximant-se a la intangibilitat, amb cabell llarg i salvatge, amb mirada enèrgica i profunda, imatge d'innovació i personalitat que caracteritzarà les posteriors representacions del compositor.

August von Kloeber (1793-1864)
Beethoven[8]
1818. Dibuix a llapis



Interessant és l'oli de Ferdinand Schimon, *Beethoven*, (1818-1819, casa de Beethoven, Bonn) que presenta una curiosa inclinació dels ulls – atribuït a l'excés de café –[9].

Ferdinand Schimon
Beethoven[10]
1818-1819. Oli sobre tela
Beethoven-Haus. Boon

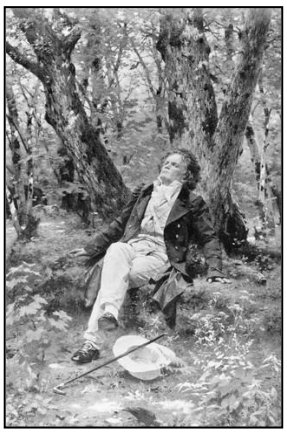




Joseph Willibrord Mälher (1778-1860)
Retrat de Beethoven [11]
ca.1804-1805. Oli sobre tela.
Kunsthistirische Museum. Viena

[7] Autors diversos. *ABF Beethoven. "Dossier: Des peintres inspirés par Beethoven"*, Núm. 10- 2n semestre 2008, ABF-Association Beethoven France et Francophonie, Ablis, Paris, France, setembre 2008, pàg. 53.
[8] A: Autors diversos. *ABF Beethoven*. (Núm. 10- 2n semestre 2008), op., cit., pàg. 53.
[9] Vegeu: ORGA, Ates (2001), op., cit., pàg. 257.
[10] A: Autors diversos. *ABF Beethoven.* (Núm. 10- 2n semestre 2008), op., cit., pàg. 54.
[11] Vegeu: ORGA, Ates (2001), op., cit., pàg. 145.

J. W. Mälher retrata Beethoven en l'època de la *Simfonia Heroica* , també és el moment de la sonata *Appassionata* i *Fidelio*, període de 1802-1812 caracteritzat per les obres brillants, enèrgiques i d'estil "heroic".



J. Schmid
Beethoven inspiré dans la fôret[12]
Library of Congress Prints and Photographs Division.
Washington. EEUU



Michel Katzaroff (1891-1953)
Beethoven[13]
Col·lecció BF. París. França



Michel Katzaroff (1891-1953)
Beethoven[14]
Col·lecció DP. París. França







Lucien Lévy-Dhurmer
Apassionata – fragment –.
Masque de Beethoven. *Ode à la joie* – fragment –[15]
ca 1906. Pastel sanguina
Musée du Petit Palais.
París

[12] A: Autors diversos. *ABF Beethoven.* (Núm. 10- 2n semestre 2008), op., cit., pàg. 54.
[13] A: Autors diversos. *ABF Beethoven.* (Núm. 10- 2n semestre 2008), op., cit., pàg. III, il·lustracions a color.
[14] A: Autors diversos. *ABF Beethoven.* (Núm. 10- 2n semestre 2008), op., cit., pàg. II, il·lustracions a color.
[15] A: Autors diversos. *ABF Beethoven.* (Núm. 10- 2n semestre 2008), op., cit., pàg. I, il·lustracions a color.

Altres autors representen Beethoven inspirant-se en plena naturalesa, J. Schmid, *Beethoven inspiré dans la fôret*[16]. Michel Katzaroff[17], a *Beethoven* (col·lecció BF), representa el compositor assegut al peu d'un arbre amb el braç amb posició "napoleònica" que reposa i escolta la natura; en un altre, *Beethoven* (col·lecció ABF), veiem la figura a l'esquerra contemplant la calma del paisatge. El retrat *Beethoven*[18] de Michel Katzaroff (col·lecció DP) mostra el rostre del músic amb expressió seriosa, concentrada, amb el front frunzit, la força interior de la música es manifesta amb el predomini del color carmí. Els vermells també predominen en el *Triptyque Beethoven*[19] (ca. 1906) – "*Appassionata*", "*Masque de Beethoven*", "*Ode à la joie*", pastel sanguina, Musée Petit Palais, París) – de Lucien Lévy-Dhurmer. Diferent i elegant és l'obra sense títol de Julius Siegfried Uetz (1829-1885), Beethoven dret davant la taula component[20].



Julius Siegfried Uetz (1829-1885)
Sense titol[21]



Joseph Karl Stieler (1781-1858)
Portrait of Ludvig van Beethoven[22]
1819-20. Oli

[16] Vegeu: Autors diversos. *ABF Beethoven.* (Núm. 10- 2n semestre 2008), op., cit., pàg. 54.
[17] Vegeu: Autors diversos. *ABF Beethoven.* (Núm. 10- 2n semestre 2008), op., cit., pàg. III, il·lustracions a color.
[18] Vegeu: Autors diversos. *ABF Beethoven.* (Núm. 10- 2n semestre 2008), op., cit., pàg. II, il·lustracions a color.
[19] Vegeu: Autors diversos. *ABF Beethoven.* (Núm. 10- 2n semestre 2008), op., cit., pàg. I, il·lustracions a color.
[20] Vegeu: Autors diversos. *ABF Beethoven.* (Núm. 10- 2n semestre 2008), op., cit., pàg. 63.
[21] A: Autors diversos. *ABF Beethoven.* (Núm. 10- 2n semestre 2008), op., cit., pàg. 63.
[22] Oli que representa Beethoven treballant en la seva *Missa Solemnis*, segons Schindler quan la va compondre: "... Beethoven permanecía ante nosotros con el rostro desfigurado, calculado para provocar miedo. Parecía como si hubiese estado en combate mortal contra toda una multitud de contrapuntos, sus enemigos de siempre". Vegeu: ORGA, Ates (2001), op., cit., pàg. 259.
I: www.klassiskgitar.net/imagesd1.html. (Consulta: 14/1/2010).

2.2. Retrats de Niccolò Paganini

Continuem amb un altre compositor. Ens referim, ara, al virtuós Niccolo Paganini. Observem dues percepcions completament heterogènies. Ingres el dibuixa a llapis amb el violí sota el braç, amb un somriure irònic i detall academicista. Eugène Delacroix, en el seu oli, capta l'expressivitat quasi endemoniada del virtuosisme del violinista tocant l'instrument.



Eugène Delacroix (1798-1863)
Retrat de Niccolò Paganini (1782-1840) [23]
ca 1832. Oli sobre tela



Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867)[24]
Niccolò Paganini. 1819
Dibuix a llapis. 29,8 x 21,8 cm.
Musée du Louvre. París

[23] ORGA, Ates (2003), op., cit., litografia, pàg. 36. I a: www.artelista.com/165-eugene-delacroix.html. (Consulta: 16/12/2009).
[24] Fitxer: Eugène Ferdinand Victor Delacroix 043.jpg. Viquipèdia.
I: http://es.wikipedia.org/wiki/Franz_Liszt (Consulta: 16/12/2009).

2.3. Retrats de Chopin

Parlem de Chopin. Observem una naturalesa aristòcrata – cosa gens habitual per l'època que considerava el músic subjectat a la producció de música per encàrrec, encara que aquesta idea estava canviant – que sorprèn els seus contemporanis. Chopin era hereu, per una part, de la sensibilitat i la poesia de la seva mare i, per altra, de l'agut discerniment i sentit de la lògica del seu pare. Aquestes condicions, l'entorn familiar i la seva educació van dotar Chopin de les qualitats necessàries per a una vida social exitosa[25].

Chopin, a París, es va trobar submergit en el grup de joves intel·lectuals que vivien un moment transcendental; artistes, escriptors i músics expressaven noves emocions i tensions dramàtiques conscients de l'època però amb herència clàssica. S'influïen mútuament. La vanguàrdia literària: Victor Hugo, Balzac i Lamartine, i l'escola romàntica liderada per Delacroix – els seus escrits testimonien la seva preocupació pels problemes artístics i intel·lectuals.

Cal destacar l'excel·lent oli de Chopin (1838, Museu de Louvre, París), de Delacroix, retrat psicològic que mostra un rostre castigat per la tristesa, la malaltia i l'angoixa. Aquesta obra formaria part d'un doble retrat, Chopin i George Sand, constituint una escena musical guardada en l'estudi del pintor fins a la seva mort; es pensa que entre el 1865 i el 1873 després de la mort de Delacroix varen separar els retrats en dues parts i cada una es va convertir en obra independent.

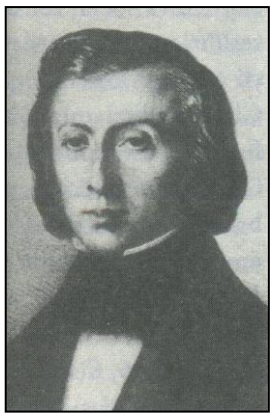


Eugène Delacroix
(1798-1863)
Chopin. 1838. Oli sobre tela
Musée Louvre. París[26]



Eugène Delacroix (1798-1863)
George Sand[27]. 1838. Oli sobre tela
Museum Ordrupgaard. Copenhague

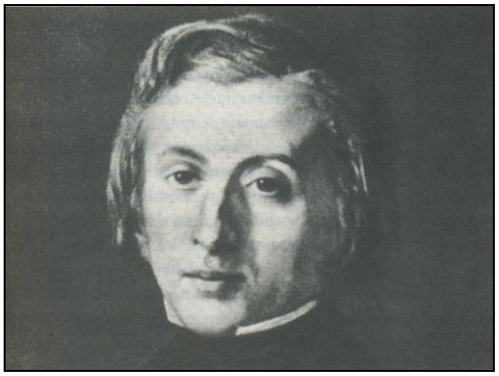
[25] Vegeu: ORGA, Ates, (2003), op., cit., pàg. 16-17.
[26] A: http://ca.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_Delacroix. (Consulta: 30/8/2008).
[27] A: http://ca.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_Delacroix. (Consulta: 30/8/2008).



Eliza Radziwill
Chopin. 1826
Dibuix a llapis[28]



George Sand (1804-1876)
Chopin
1847. Dibuix a llapis[29]



Teofil Kwiatkowski (1809-1891)
– anteriorment atribuït a Rubio –
Retrat de Chopin. 1843
Col·lecció Alfred Cortot[30]

Alfred Cortot – gran pianista contemporani – en el seu assaig *Aspectos de Chopin* perfila i interpreta testimonis documentals i retrats poc coneguts de Chopin des d'un punt de vista diferent a la majoria de biògrafs. Es refreix al retrat de Chopin (1843), el qual atribueix al pintor d'origen italià Luigi Rubio, i remarca el seu interès psicològic per fusionar realisme amb "immaterialització del ser". Segons Cortot, amb qui estem d'acord, en aquesta obra es presenta el rostre melangiós, afligit, marcat pels trets de la malaltia, mirada fixa i llunyana, imatge pensativa i expressió intensa capaç de comunicar allò més profund i espiritual de l'ésser humà. Cortot diu[31]:

[28] A: ORGA, Ates (2003), op., cit., pàg. 26.
[29] A: ORGA, Ates (2003), op., cit., pàg. 160.
[30] A: ORGA, Ates (2003), op., cit., pàg. 89.
[31] CORTOT, Alfred. *Aspectos de Chopin*, Alianza Música, Madrid, Alianza Editorial, 1986. (Títol original: *Aspects de Chopin*, 1949,1980). (Traducció: Angeles Caso Machicado. Revisió: Regina Leal), pàg.13.

... como su mensaje sonoro nos invita a imaginarlo y maravillosamente próximo a la ternura compasiva que nos inspira su breve y dolorosa existencia, dividida entre irresistible necesidad de confianza y un instintivo terror a la decepción.

Per contra, el retrat de Louis Gallait *Chopin* (1843) és academicista, curós, correcte, minuciós en els detalls, però sense cap irradiació de la personalitat secreta del compositor[32].

Segons Cortot, són rellevants els dos dibuixos de Kwiatkowski realitzats amb gran emoció, aflicció i talent, la nit del 16 al 17 d'octubre de 1849, del rostre de Chopin en el seu llit de mort, expressió serena, de definitiva immobilitat, imatge del "sommi etern"[33].

Pels voltants de 1837, Chopin se sentia deprimit i desenganyat davant l'impediment per casar-se amb Maria Wodzinski, la seva música reflectia la profunda pena. Trobem calma i aflicció en l'apassionat *Scherzo núm. 2*, la famosa *Marxa fúnebre* – que, més tard serà part de la *Sonata per a piano núm. 2* –, la col·lecció per a una antologia de variacions – amb el nom de *Hexameron* – sobre la Marxa de la última òpera de Bellini- *I Puritani*. En aquells temps, Chopin va conèixer la valuosa i íntima amistat de Sir Charles Hallé – que tenia disset anys i va viure a Paris entre els anys 1836 i 1848 – d'origen alemany, pianista, director d'orquestra i que posteriorment es va convertir en el primer director de la Reial Escola de Música de Manchester[34]. Així mateix, Hallé, en la seva *Autobiografia*, fa multitud de referències a Chopin[35].



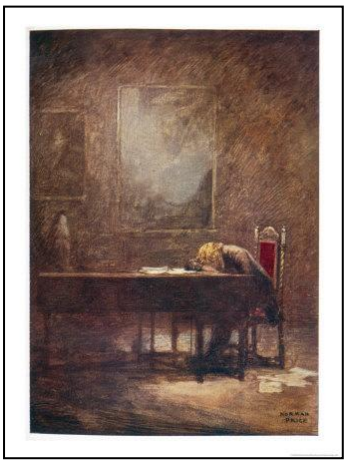
Victor Mottez (1809-1897)
Charles Hallé[36]

[32] Vegeu: CORTOT, Alfred (1986), op., cit., pàg. 16-17.
[33] En opinió de Cortot, aquests dibuixos de Kwiatkowski són més impressionants i expressius que l'apunt de Graefle dibuixat en les mateixes condicions doloroses. Vegeu: CORTOT, Alfred (1986), op., cit., pàg. 19-20.
[34] ORGA, Ates (2003), op., cit., pàg. 109-111.
[35] HALLÉ, Charles. *Autobiography*, Londres, Ed. Michael Kennedy, 1972.
[36] Aquesta pintura de Mottez és un retrat de Sir Charles Hallé (1819-1895) quan tenia trenta-un anys. Vegeu: ORGA, Ates (2003), op., cit., pàg. 110.

Les tres obres següents il·lustren tres visions diferents de representar Chopin component al piano. Eliza Radziwill mostra el jove compositor en un dibuix academicista i sense expressivitat. Posteriors i més interessants són la pintura de Norman Price, que el pinta en una atmosfera etèria, simbòlica, amb gest de decaïement i esgotament; i, la d'autor desconegut on Chopin, d'expressió de profunda concentració i tristesa, s'envolta de l'imaginari metafòric i simbològic de la seva inspiració musical.



Eliza Radziwill
Chopin[38]
1926. Dibuix a llapis



Norman Price (1877-1951)
Chopin component al piano[37]



Autor desconegut
Chopin[39]

[37] A: http://www.allposters.es/-sp/Frederic-Chopin-Polish-Musician-Composing-His-C-Minor-Etude-Posters_i1867827_.htm. (Consulta: 6/12/2009).
[38] A: http://www.polonia-es.com/component/content/article/3854.html. (Consulta: 8/11/2008).
[39] A: http://javierclassic.blogspot.com.es/2010/09/tristeza-chopin.html. (Consulta: 6/12/2009).

2.4. Retrats de Berlioz

Hector Berlioz, fill d'un metge, estudia medicina però també els clàsics llatins i les partitures de Gluck. Apassionat de Gluck, Spontini, Weber, Beethoven, Hugo ...
L'obra de Berlioz, l'heroi romàntic de voluntat artística sense límit, consta de dues vies creadores complementàries que s'apropen i es corresponen formant part de la unitat i del diàleg típicament romàntic entre les arts. Inicia un camí nou per a la història de la música amb la *Simfonia Fantàstica* i penetra en l'escriptura realitzant una obra literària important. En el pròleg de la traducció de *Berlioz escritor* Victoria Llort Llopart cita les paraules de Debussy escrites en el seu *Sr. Corchea*[40]:

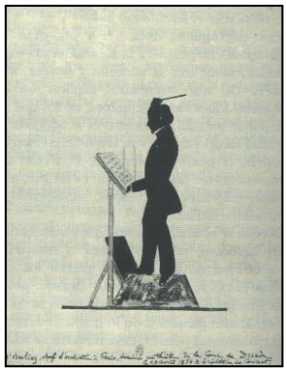
Berlioz es una excepción, un monstruo. No es en absoluto músico; produce la ilusión de la música con procedimientos prestados de la literatura y de la pintura.

Pintura, poesia i música interaccionen entre elles i es reflecteixen les unes a les altres.

Són nombrosos els retrats, caricatures, litografies..., en què veiem a Berlioz. Hem seleccionat les següents:



Prinzhofer
Retrat d'Hector Berlioz
1845. Viena[42]



Hector Berlioz[41]
1854. Silueta a tinta i vernís.
15 x 11,5 cm.
Bibliothèque Nationale de France

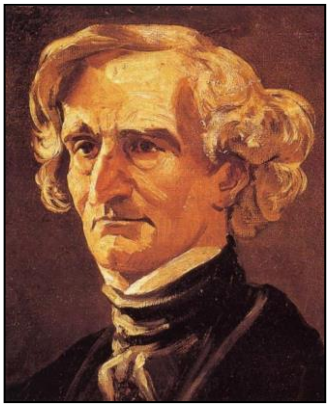
[40] Vegeu: BERLIOZ, Hector, *Berlioz escritor*, (Selecció de textos, traducció i pròleg de Victoria Llort Llopart), Tizona Música, 1, Barcelona, Tizona, 2005, pàg. 13-14.
[41] BERLIOZ, Hector (2005), op., cit., pàg. 158.
[42] ORGA, Ates (2003), op., cit., pàg. 144.



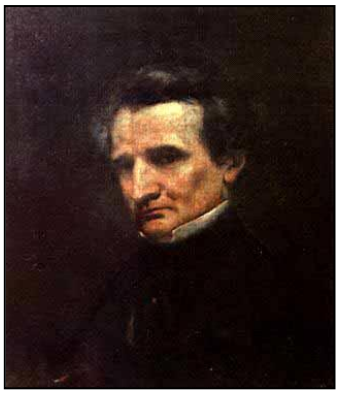
Paul Siffert (1874-1957)
(*Retrat de Berlioz).1832. Berlioz in Rome*[43]
1907. Oli sobre tela.
Musée Hector Berlioz. La Côte Saint-André. France



Émile Signol (1804-1892)
Berlioz[44]
1831. Dibuix a llapis.
Col·lecció privada.



Honoré Daumier (1808-1879).
Hector Berlioz[45]



Gustave Coubert (1819-1877)
Hector Berlioz[46]
1850. Oli sobre tela
Musée d'Orsay. París

La personalitat de Berlioz – home de gran cultura, compositor innovador, escriptor honest i en definitiva artista apassionat – expressada per Daumier amb el seu característic realisme i també en l'oli de Gustave Coubert.

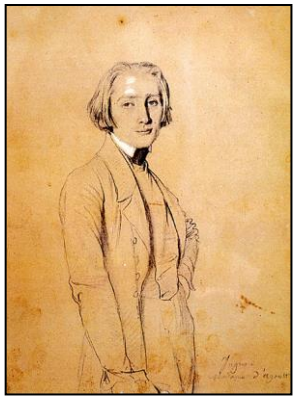
[43] Aquest oli sobre tela és el retrat de Berlioz que Paul Siffert va pintar el 1907 a partir d'un original de 1832 d'Émile Signol. A: www.hberlioz.com/Photos/... (Consulta: 26/12/2009).
[44] Dibuix a llapis inspirat per Signol, erròniament atribuït a Ingres. A: www.hberlioz.com/Photos/... (Consulta: 26/12/2009).
[45] A: http://ca.wikipedia.org/wiki/Richard_Wagner. Fitxer: Hector Berlioz.jpg. (Consulta: 26/12/2009).
[46] A: http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/4166.htm. (Consulta: 18/6/2011).

2.5. Retrats de Liszt

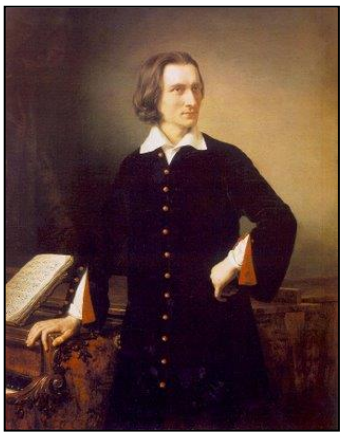
Els retrats de Franz Liszt solen presentar una atmosfera academicista i freda, mancats de qualsevol element d'interpretació psicològica profunda de la seva personalitat, composicions ben resoltes però estilitzades i estàtiques. En el dibuix de Jean August Ingres i, també, en l'oli de Henri Lehmann – ambdues obres són del mateix any – el veiem representat amb el cap lleugerement girat i mirada allunyada amb actitud distant i postura de certa superioritat amb un braç a la cintura o de protecció sense deixar entrar en l'interior, amb actitud superficial i apartada, sense emoció ni sentiment, en un escenari sense cap simbologia que indiqui que Liszt és músic. En l'oli – posterior – de Miklos Barabás, tot i que l'escena és diferent perquè apareix un piano i partitures, l'actitud de Liszt és la mateixa.



Henri Lehmann (1814-1882)
Retrat de Franz Liszt[47]. 1839
Oli sobre tela
Musée du Carnavalet. París



Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867)
Retrat de Franz Liszt [48]. 1839
Dibuix a llapis. 31 x 23 cm.
Museu Richard Wagner Stiftung.
Bayreuth. Alemanya



Miklos Barabás (1810-1898)
Retrat de Franz Liszt[49]
1847. Oli sobre tela. 132 x 102 cm.
Historical Picture Gallery
Hungarian National Museum.
Budapest

[47] A: http://es.wikipedia.org/wiki/Franz_Liszt. (Consulta: 14/11/2008).
[48] Arxiu a: hoocher. com/Ingres/Jean_Auguste_Dominique_Ingr… (Consulta: 13/12/2009).
[49] Arxiu a: www.wga.hu/htlml/b/barabas/liszt_f.html. (Consulta: 14/11/2008).

2.6. Retrats de Schubert, Mendelssohn, Wagner, Brahms, Mussorgsky, Antón Rubinstein, Mikhail Glinka, Alexander Glazunov, Nikolay Rymsky-Korsakov, Bruckner, Txaikovsky, Giuseppe Verdi, Fauré, Debussy, Stravisnsky, Mahler

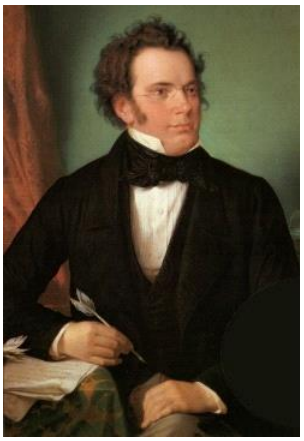
Ludwig Moritz von Schwind. (1804-1871), amic de Schubert, dibuixant i pintor de nombroses escenes musicals, i també de Shubertianes, realitza aquest interessant dibuix a llapis de Schubert, de perfil envellit, inquiet i trist d'un home defallit.

Marcel Scheider cita l'aquarel·la (ca. maig 1825) de Wilhelm August Rieder que és considerada el millor retrat de Schubert – rostre encara amb aire d'energia[50].

Entre els dos retrats s'evidencien dos estats anímics i vitals ben diferenciats del compositor.



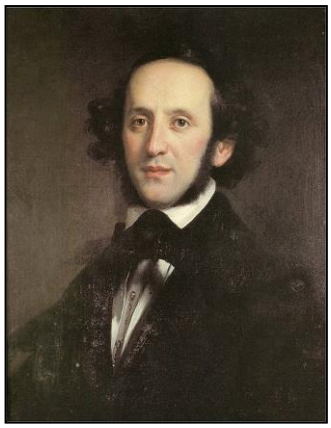
Ludwig Moritz von Schwind. (1804-1871)
Schubert[51]
Dibuix a llapis



Wilhelm August Rieder (1796-1880)
Franz Schubert[52]. 1825 (ca. maig 1825)
Aquarel·la
Museum der Stadt. Viena. Àustria

[50] Vegeu: SCHEIDER, Marcel, *Schubert*, col. Solfèges, París, Éditions du Seuil, 1957, pàg. 20.
[51] A: SCHEIDER, Marcel (1957), op., cit., pàg. 18.
[52] A: SCHEIDER, Marcel (1957), op., cit., pàg. 20.

Retrat de Mendelssohn. Mostra el rostre del músic mirant de cara a l'espectador i comunica tranquil·litat, espiritualitat.



Edward Magnus
Felix Mendelssohn Bartholdy[53]
1846. Oli sobre tela
Col·lecció privada

Veiem Richard Wagner component en una obra suposadament de Harry Everett Townsed i en una pintura d'artista desconegut, Wagner s'inspira assegut davant el piano i al fons apareix entre ombres el seu imaginari musical. Dues formes de retratar el compositor, incloure el piano a l'escena i fer al·lusió a la composició musical.



Artista Desconegut
Richard Wagner at home in the villa Wahnfried[55]
ca. 1910



Harry Everett Townsed
Richard Wagner component[54]

[53] A: www.cognoms.wikipedia.org/wiki/File:Felix_Mendels... (Consulta: 26/12/2009).
[54] A: www.forbes.com/2009/02/10/denis-dutton-compos... (Consulta: 23/12/2009).
[55] A: www.superstock.com/stock_photography/composes+art. (Consulta: 25/12/2009).

Tres representacions de Brahms ben divergents; l'oli de Carl Jagermann *Brahms*, jove, seriós estilitzat, reflexiu, posant per al retrat; i, el dibuix a llapis de Willy Beckerath *Brahms dirigint*, d'edat avançada, posat més espontani, amb panxa, barba i cabells llargs, batuta en mà i l'aquarel·la de Brahms al piano.



Carl Jagermann (1819-1883)
Retrat de Brahms[56]
ca. 1860. Oli sobre tela



Willy von Beckerath
Brahms dirigint[57]
Dibuix a llapis



Willy von Beckerath (1868-1938)
Johannes Brahms al piano[58]
1896. Aquarel·la. Col·lecció privada

El famós *Mussorgsky* pintat per Ilya Repin no podia faltar en la nostra selecció. Oli pintat el 1881, dies abans de la mort del compositor, fisonomia clarament angoixada i aspecte fatigat.



Ilya Repin (1844-1930).
Retrat de Mussorgsky[59]
1881. Oli sobre tela. 69 x 57cm.
The Tretyakov Gallery. Moscou

[56] A: csvchico.edu/.../brahmspics/brahmsimage.htm. (Consulta: 14/11/2008).
[57] A: csvchico.edu/.../brahmspics/brahmsimage.htm. (Consulta: 19/12/2009).
[58] A: http://nn.wikipedia.org/wiki/Fil:Willy_von_Beckerath_-_Brahms_am_Fl%C3%BCgel.jpg. (Consulta: 19/12/2009).
[59] A: http://es.wikipedia.org/wiki/Modest_M%C3%BAsorgski. I a: www.repingallery.com. (Consulta: 3/11/2008).

Seleccionem tres interessants i expressius retrats de Repin que capten perfectament la personalitat del compositor i director d'orquestra Antón Rubinstein. En un d'ells, el músic presenta els braços creuats i actitud pensativa i en els altres dos dirigeix enèrgicament.

Ilya Repin (1844-1930)
Retrat del compositor Antón Rubinstein[60]
1881. Oli sobre tela
The Tretyakov Gallery. Moscou

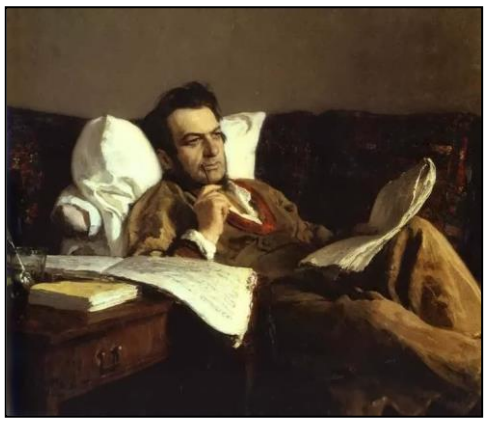




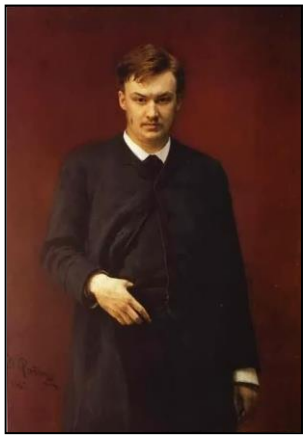
Ilya Repin (1844-1930)
Antón Rubinstein[61]
1887. Oli sobre tela
The State Russian Musseum.
St. Petersburg. Rússia

De l'excel·lent Ilya Repin també seleccionem els retrats dels compositors: Mikhail Glinka, Alexander Glazunov i Nikolay Rymsky-Korsakov perquè mostren amb naturalitat la psicologia dels personatges.

Ilya Repin (1844-1930)
Portrait of the composer Mikhail Glinka[62]
1887. Oli sobre tela
The Tretyakov Gallery. Moscou



[60] A: http://es.wikipedia.org/wiki/Ili%C3%A1_Repin. I a: www.repingallery.com. (Consulta: 17/6/2011).
[61] A: Foro.artehistoria.net. I a: http://es.wikipedia.org/wiki/Ili%C3%A1_Repin. (Consulta: 17/6/2011).
[62] A: http://es.wikipedia.org/wiki/Ili%C3%A1_Repin. I a: www.repingallery.com. (Consulta: 17/6/2011).

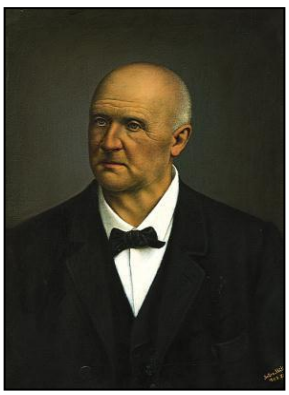


Ilya Repin (1844-1930)
Portrait of composer Alexander Glazunov[63]
1887. Oli sobre tela
Russian Musseum. St. Petersburg. Rússia



Ilya Repin (1844-1930)
Portrait of the composer Nikolay Rymsky-Korsakov[64]
1893. Oli sobre tela
Russian Musseum. St. Petersburg. Rússia

El retrat de Bruckner realitzat per l'artista txecoslovac Anton Miksch també expressa aquesta natural lluminositat i personalitat del personatge.



Anton Miksch (1856-1931)
Retrat d'Anton Bruckner[65]
1893. Oli sobre tela
Gemäldegalerie. Abadia de St. Florian
Alta Àustria

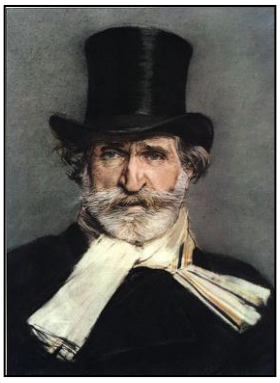
[63] A: http://es.wikipedia.org/wiki/Ili%C3%A1_Repin. (Consulta: 22/12/2009).
[64] A: http://es.wikipedia.org/wiki/Ili%C3%A1_Repin. (Consulta: 22/12/2009).
I a: www.repingallery.com. (Consulta: 22/12/2009).
[65] Copyrigh de l'Abadia de St. Florian. A: typo3.ort.org/index.php?id=335. (Consulta: 25/12/2009).

Del mateix any 1893 és el retrat que Kusnezov fa a Txaikovsky en el qual ressalta la mirada penetrant del músic.



Pavel Varfolomeevic Kusnezov.
Retrat de Piotr Ilich Chaikovsky[66]
1893. Oli sobre tela
The Tretyakov Gallery. Moscou

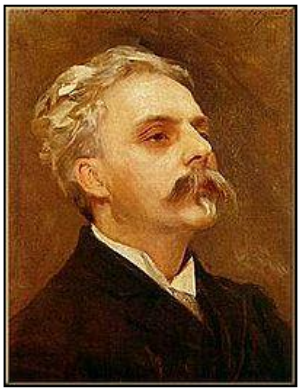
Anterior, del 1886, és el retrat que Boldini fa a Verdi amb cabell llarg, barba i un poblat bigoti, el barret de copa i el mocador de coll donen la nota d'elegància i distinció, característiques del compositor.



Giovanni Boldini (1842-1931)
Retrat de Giuseppe Verdi[67]
1886. Pastel
Galeria Nacional d'Art Modern. Roma

[66] A: www.superstock.com/stock_photography/composes+art. (Consulta: 26/12/2009).
[67] ONETO, José (director), *El mundo de la ópera. Autores, intérpretes, orquestas, historia, discografía, ciudades*, Vol. VI, Madrid, Ediciones Tiempo S.A., 1993, pàg. 42.

Dels retrats pintats per Sargent – *Retrat de Gabriel Fauré* – i per Blanche – *Retrat de Claude Debussy* – també destaquem les mirades i el gest del cap. Fauré, seriós, amb el cap lleugerement altiu i els ull enfocant cap amunt; i, Debussy, inclina el cap, amb mirada despreocupada i un subtil somriure.



John Singer Sargent[68] (1856-1925)
Retrat de Gabriel Fauré[69]
ca. 1889.Oli
Musée de la Musique. París



Jacques-Emile Blanche [70] (1861-1942)
Retrat de Claude Debussy
1903. Oli
Musée Municipal
Saint-Germain-en-Laye. França

[68] John Singer Sargent (Florència, 1856 – Londres, 1925), els retrats manifesten influències de Velázquez i/o de Hals i els paisatges, l'atracció de l'impressionisme i la pintura a l'aire lliure. Vegeu: SÉRULLAZ, Maurice, i altres autors, *Enciclopedia del Impresionismo*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1981. (Edició francesa: París, Editions Aimery Somogy, 1974), pàg. 174-175.

[69] Gabriel Fauré (Pamiers 1845- París 1924), compositor, pedagog, organista francès; primer romàntic, admirador de la música de Richard Wagner, posteriorment en la línia impressionista francesa compon música melòdica i equilibrada.

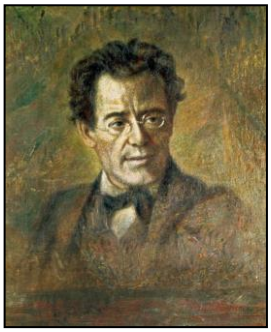
[70] Jacques-Emile Blanche (1861-1942). Pintor, novel·lista, crític d'art i amic dels impressionistes. Vegeu: SÉRULLAZ, Maurice, i altres autors (1981), op., cit., pàg. 21 i 214.

Força diferent és l'oli impressionista de Jacques-Émile Blanche on veiem un Stravisnsky estàtic, a mode de posat fotogràfic a l'aire lliure.



Jacques-Émile Blanche (1861-1942)
Igor Stravinsky[71]
1915. Oli sobre tela. 175 x 124 cm.
Musée d'Orsay. París

Tres maneres de veure Mahler amb datació desconeguda. Tant en l'oli com en el dibuix a llapis observem el mateix somriure característic de Mahler. Curiosa i coneguda la caricatura de Otto Böhler que presenta el compositor dirigint l'orquestra.



Retrat de Mahler[72]



Peter G. Knight. *Gustav Mahler*[73]
Dibuix a llapis



Otto Böhler. *Mahler director*[74]
Dibuix – Caricatura

[71] A: ONETO, José (director), vol. VI (1993), op., cit., pàg. 45.p
[72] A: www.reproarte.com/.../12672.html. (Consulta: 6/12/2009).
[73] A: http://www.petergknight.com/pictures.html. (Consulta: 27/6/2012).
[74] SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico, *Estudios sobre Mahler*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1976, pàg. 62.

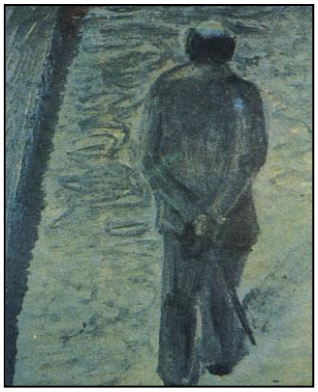
2.7. Retrats de Berg, Schöenberg, Anna Paulova (ballarina), Rachmaninov, Richard Strauss, Guilhermina Suggia, Prokofiev, Andrés Segovia, Toscanini, Artur Rubinstein, Leonard Bernstein, Rostropovich, Stravinsky, Ricard Pitxot, Edward Elgar, Alma Maria Mahler, Pau Casals, Isaac Albéniz, Joaquim Malats, Enric Granados, Carl Ruggles, Frank Military

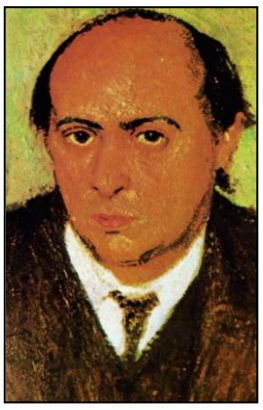
Arnold Schöenberg pinta Alban Berg, recolzat, amb actitud despreocupada i alhora pensativa i es fa diversos autoretrats – seleccionem el de colors vius i mirada intensa, i la silueta d'esquena, de tons freds, que camina amb les mans al darrere. En aquestes obres de Schöenberg es manifesta l'aspecte pictòric relacionat amb la seva vida de músic, en la seva expressió plàstica contínua amb el tema musical i retrata el seu amic compositor i es fa autorretats.



Arnold Schöenberg (1874-1951)
Retrat d'Alban Berg[76]
1910

Arnold Shönberg
(1874-1951)
Autorretrat[75]





Retrat de A. Schönberg[77]

[75] A: www.google.es (imatges). (Consulta: 30/8/2008).
[76] A: www.artissimo.gr/.../cm_composers/Alban_Berg.html. (Consulta: 26/12/2009).
[77] A: www.google.es (imatges). (Consulta: 30/8/2008).
I: http://www.musixcool.com/members/musixcool/english/schoenbe.htm. (Consulta: 27/6/2012).

Seguint una línia cronològica, incloem aquí el retrat que John Lavery pinta de la famosa ballarina Anna Paulova. El pintor capta en tons pastels i agrisats el moviment del ball com si es tractés d'una fotografia instantània.



John Lavery (Ireland 1856-1941). *Anna Paulova*[78]
1911. Oli sobre tela. 198,1 x 144,8 cm.
Glasgow Museums: Kelvingrove Art Gallery and Museum, presentat per Nicol P. Brown el 1924.
National Gallery of Australia. Camberra

De 1916 és *Rachmaninov at the piano*, de Leonid Osipovic Pasternak, que presenta el músic concentrat treballant en la seva composició. Per la seva part, Max Lieberman retrata Richard Strauss amb posat immòbil; i Igor Grabar pinta Sergey Prokofiev component davant el piano, el músic mira l'espectador invitant-lo a formar part de la seva creació artística.

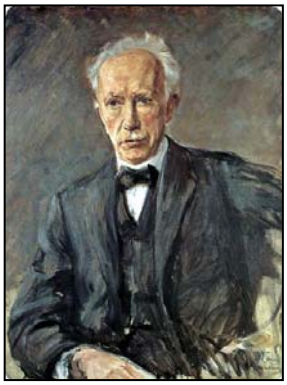


Leonid Osipovic Pasternak (1862-1945)
Rachmaninov at the piano[79]
1916. Dibuix



Igor Grabar (1871-1960).
Retrat de Sergey Prokofiev[80]
1941

[78] La ballarina clàssica russa Anna Paulova (1881-1931) va ser la més famosa de la seva època, admirada per la qualitat poètica del seu moviment. Ella va fer el debut com a solista amb el Ballet Imperial Rus, el 1899, però va saltar a la fama quan ballava amb Nijinski en els Ballets Russos de Diaghilev a París el 1909. A: nga.gov.au/.../Detail.cfm?IRN=126203&ViewlD=2. (Consulta: 19/12/2009).
[79] *Rachmaninov al piano*. A: www.superstock.com/stock_photography/composes+art. (Consulta: 25/12/2009).
[80] A: www.superstock.com/stock_photography/composes+art. (Consulta: 26/12/2009).



Max Lieberman (1847-1935)
Richard Strauss[81]
1918. Oli sobre tela. 90 x 65 cm.

Aquesta pintura d'Augustus John es va exhibir a l'Institut Carnegie de Pittsburgh el 1924. Més tard es va presentar a la Tate Gallery. Sembla ser que Suggia tocaria Bach amb el violoncel.

Augustus John (1878-1961)
Guilhermina Suggia[82]
1920-1923. Oli. 186 x 165 cm.



Arbit Blatas (1908-1999) és un artista que tracta la temàtica musical des de la perspectiva del retrat dels compositors i també realitza escenes d'òpera. Així, tenim Andres Segovia harmonitzant música amb el seu instrument: la guitarra; Arturo Toscanini dirigint l'orquestra, Artur Rubinstein atent assegut en una llotja d'alguna sala de concerts, Leonard Bernstein dirigint el concert a l'església de Sant Giovanni i Paolo, i Mstislav Rostropovich interpretant amb el violoncel. En l'apartat corresponent parlarem de les seves escenes d'òpera.

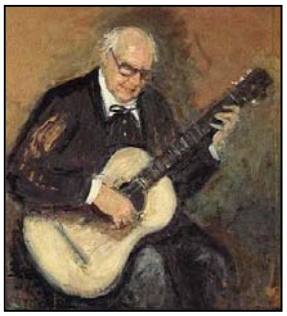


Arbit Blatas
Artur Rubinstein[83]

[81] A: www.reproarte.com/.../12672.html. (Consulta: 19/12/2009).
[82] A: http://en.wikipedia.org/wiki/Guilhermina_Suggia. (Consulta: 19/12/2009).
[83] A: www.arbitblatas.com/PorSeg.html. (Consulta: 22/12/2009).



Arbit Blatas[84]
Arturo Toscanini



Arbit Blatas
Andrés Segovia

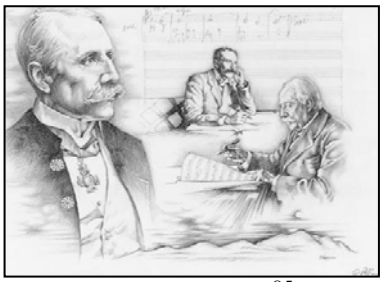
Arbit Blatas
Mstislav Rostropovich





Arbit Blatas
Leonard Bernstein

Philip Downs dibuixa a la mateixa obra les tres etapes vitals – joventut, maduresa i vellesa – del compositor Edward Elgar on queda contrastada la noblesa del músic amb l'aspecte creatiu i de l'escriptura musical.



Philip Downs[85]
Edward Elgar
Dibuix

[84] Els retrats realitzats per Arbit Blatas es troben a: www.arbitblatas.com/PorSeg.html. (Consulta: 22/12/2009).
[85] Dibuix de Philip Downs a: www. eliteclasica.com/foro/dibujos-y-pinturas... (Consulta: 22/12/2009).

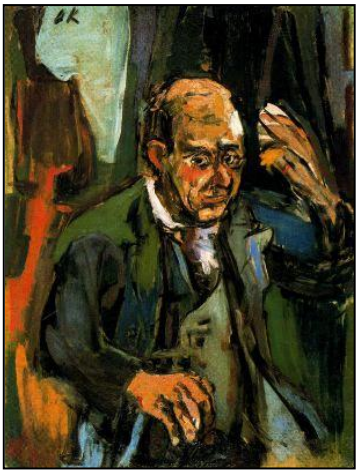
Oskar Kokoschka (1886-1980), artista austríac que en la seva obra figurativa explora profundament les passions humanes. Utilització de color violent, fusiona grisos i blaus simbòlics amb taques de vermell i groc aconseguint un gest quasi de caricatura. Remarquem els retrats dels músics Arnold Schönberg i Pau Casals, i la intensitat expressionista en el dibuix del rostre d'Alma Mahler.

Oskar Kokoschka
(1886-1980)
Alma Maria Mahler[86]





Oskar Kokoschka
Pau Casals[87]. 1954
Oli sobre tela. 85 x 65 cm.
Col·lecció particular



Oskar Kokoschka
Arnold Shönberg[88]. 1924
Oli sobre tela. 96 x 74 cm.
Col·lecció particular

Seleccionem l'interessant i quasi caricaturesc dibuix de Picasso *Retrat d'Igor Stravinski* realitzat a París, en llapis sobre paper gris. I, del mateix any 1920, el retrat que Salvador Dalí fa al violoncel·lista Ricard Pitxot en l'interior de la cambra tocant l'instrument. Al fons l'obertura de la finestra dóna profunditat a l'escena.

[86] A: www.google.es (imatges). (Consulta: 31/8/2008).
[87] A: http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=33955. (Consulta: 31/8/2008).
[88] ONETO, José (Director), *El mundo de la ópera. Autores, intérpretes, orquestas, historia, discografía, ciudades* (1993), v. VIII-IX-X, pàg. 128.



Salvador Dalí (Figueres 1904-1989)
Retrat del violoncel·lista Ricard Pitxot[89]
1920. Oli sobre tela. 61,5 x 49cm.
Col·lecció particular.



Picasso (1881-1973)
Retrat d'Igor Stravinski[90]
Paris, 1920
Llapis sobre paper gris
62 x 48,5 cm.
Musée Picasso. Paris.

Per altra part, la imatge seriosa d'*Isaac Albéniz* de Darío de Regollos contrasta amb la d'*Enric Granados al piano de* Lluís Bagaria en què el músic amb gest relaxat sembla esperar davant el piano el senyal per començar; i el *Retrat de Joaquim Malats* de Ramon Casas, que és convencional, exclou l'instrument musical.



Darío de Regollos (1857-1913)
Isaac Albéniz[91]
Llapis sobre paper. 13 x 18,2 cm.
Museu de la Música. Barcelona

[89] Vegeu: DALÍ, Salvador i PLA, Josep, *Obres de Museu*, (Gentilesa de la Caixa d'Estalvis de Catalunya), Figueres, Dasa Edicions, S.A., 1981. (Les il·lustracions d'aquesta edició procedeixen de l'edició de bibliòfil "Obres de Museu" i de l'arxiu de Dasa Edicions, S.A. del Catàleg de l'exposició retrospectiva 1979-1980 del Centre Pompidou de París i del Teatre-Museu Salvador Dalí de Figueres), pàg. 16.

[90] Vegeu: il·lustració núm. 115 de: PALAU I FABRE, Josep, *Picasso*. "Edició realitzada per la Caixa de Pensions 'La Caixa' amb motiu del centenari del naixement de Picasso,1881-1981", Barcelona, Edicions Polígrafa, S.A., 1981. (Il·lustracions: SPADEM, Paris).

[91] Les imatges de: *Isaac Albéniz*, *Enric Granados al piano* i *Retrat de Joaquim Malats* han estat facilitades per l'Espai de Documentació i Recerca del Museu de la Música-L'Auditori de Barcelona.



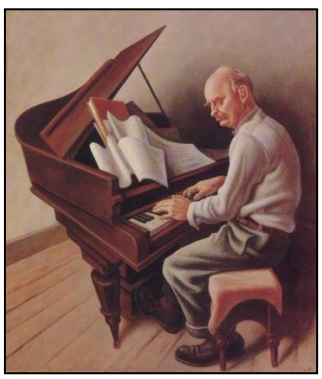
Ramon Casas Carbó (1866-1932)
Retrat de Joaquim Malats
1909. Carbó sobre paper. 53 x 44 cm.
Museu de la Música. Barcelona



Lluís Bagaria Bou (1882-1940)
Enric Granados al piano
Tinta sobre paper. 31,5 x 46,4 cm.
Museu de la Música. Barcelona

El pintor avantguardista nord-americà Thomas Hart Benton (1889-1975) , pintor de teles i murals, figura clau de l'avantguarda del moviment regionalista d'escenes quotidianes de la vida als Estats Units, amb Grant Wood i John Stuart Curry, es caracteritza pel rebuig de les tendències modernes com l'abstracció i la seva empremta de realisme.

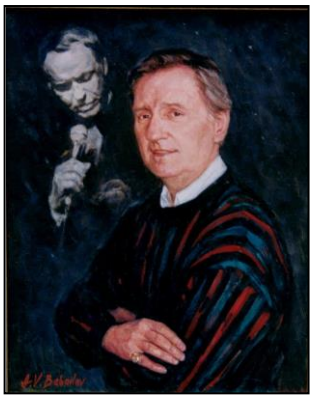
Seleccionem aquí el retrat del compositor Carl Ruggles perquè és destacable la disposició dels elements i la perspectiva utilitzada captant l'escena des de dalt. En l'apartat de les escenes musicals inclourem altres mostres sobre temàtica musical de Thomas Hart Benton.



Thomas Hart Benton (1889-1975)
Retrat del compositor Carl Ruggles[92]

[92] A: rogerbouland.com/2006/03/05/ruggles.and.bourland/. (Consulta: 20/12/2009).

Un altre artista americà, encara que nascut a Rússia i estudiant de la tercera generació dels pintors I. Repin i V. Serov, és Igor Babailov. En aquest retrat l'hiperrealisme en color del personatge en primer pla sobresurt respecte al cantant en blanc i negre del fons – Frank Military, que es retrata en el mencionat primer pla, era amic i company del cantant Frank Sinatra.



Babailov Igor (1965)
Portrait of Frank Military, Past President of Warner Chappell Music, NYC[93]
2002. Oli sobre tela. 60,96 x 50,8 cm.
Collection F. Military Jr. Hollywood. Califòrnia

Seleccionem aquests retrats seguint uns criteris de selecció que ens permeten contrastar les obres i observar l'expressió iconogràfica de la representació dels compositors segons diversos artistes de diferents èpoques perquè considerem, inicialment, que els retrats dels compositors constitueixen un testimoni inclòs en l'interès temàtic musical i perquè Carandell en la "Galeria d'Autors" realitza una sèrie de retrats psicològics – que expressen la personalitat, el caràcter i el temperament – dels músics des de Monteverdi als contemporanis.

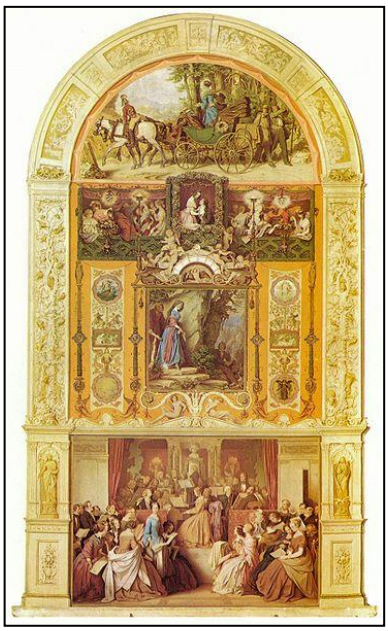
[93] Vegeu pàgina web de l'artista Igor Babailov: www.babailov.com. (Consulta: 27/6/2012).

3. Escenes amb ambient musical. Autors diversos

3.1. Ludwig Moritz von Schwind

Schubert, amant de la vida de bohèmia, però amic fidel dels seus amics – Hüttenbrenner, Senn, Hartmann, Mayrhofer, Spaun, Vogel, Kupelwieser, Bauernfeld, Lachner, Schwind – compartia amb ells l'entusiasme per les arts i les ciències conservant relacions molt sòlides entre poetes, pintors i filòsofs. Així, varen néixer les Schubertiades[94], reunions freqüents a casa del pintor Ludwig Mohn, de Bruchmann, o de Schober, en les quals Schubert tocava la seva música, es ballava, es feien petits jocs, llegien o discutien sobre literatura i filosofia, comptades vegades es parlava de política[95].

Ludwig Moritz von Schwind, que formava part del cercle d'amics de Schubert, en la seva extensa i productiva obra representa aquestes trobades. Proposem diverses escenes de Ludwig Moritz von Schwind (1804-1871):

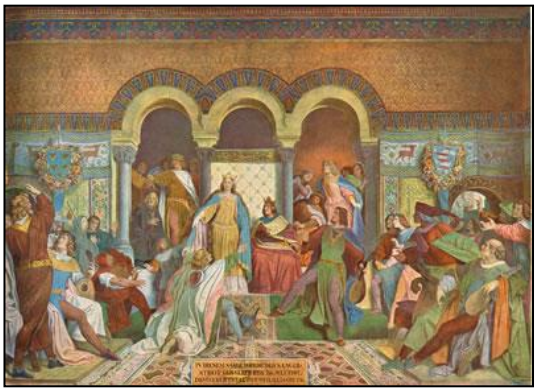




Ludwig Moritz von Schwind
(1804-187
La simfonia[96]
– el cercle al voltant de Schubert –
1852. Oli. 166 x 98 cm.
Nene Pinakothek. Munic

[94] A la pàg. 30, Schneider cita el diari de Franz von Hartmann que especifica la lectura i estudi de Goethe, "Faust", "Pandora", "Le Serpent vert", el segon volum de "Images de Voyage" de Heine, drames i novel·les de Kleist, els contes de Tieck, els poemes de Schlegel, Shakespeare, Ossian i Walter Scott (a casa de Schober, l'hivern de 1827-1828). Vegeu: SCHEIDER, Marcel, *Schubert* (1957), op., cit.
[95] Vegeu: SCHEIDER, Marcel (1957) op., cit., pàg. 28-30.
[96] *La simfonia*, 1848-49 dissenyat per a presentar-se el 1852. Inspirat per Beethoven "Fantasia per a piano, orquestra i cor", història d'amor de la cantant K. Hetzenecker. Detall a: www.onlinekunst.de/januar/21_01_4_Symphonie_S... A: http://media.Kunst.fuer-alle.de/.../index.htm. (Consulta: 8/11/2008).

Al fragment de *La competició de cantants al Castell de Wartburg* i als estudis per a una Schubertiada a Ritter von Spaun veiem treballs realitzats amb tècniques diferents on l'escenari de la representació plàstica es diferencia notablement; no obstant això, les seleccionem perquè des del punt de vista iconològic aquestes obres evidencien característiques relacionables: els personatges amb gest relaxat escolten l'actuació, uns a la sala del castell i els altres en un saló, inclús el posat de Vogl és distès; però l'element novell i més destacable és la imatge del cantant. La presència del cantant ressalta una figura que simbolitza un nou protagonisme musical.



Ludwig Moritz von Schwind
(1804-1871)
La competició de cantants al Castell de Wartburg (fragment)[97]
1854-55. Mural , alçada 265 cm.
– Eisenach Wartburg (cantant) –





Ludwig Moritz von Schwind
(1804-1871)
Schubert al piano amb el cantant Johann Michael Vogl[98]
1868. Dibuix
Estudi per a una Schubertiada a Ritter von Spaun
Ubicació desconeguda

Ludwig Moritz von Schwind (1804-1871)
Schubertiada a Ritter von Spaun[99]
Franz Schubert al piano i el cantant Johann Michael Volg
Esbós a l'oli de 1868, estudi per a una nit en el Baró von Spaun
Museum der Stadt. Viena

[97] A: www.google.es (imatges). (Consulta: 20/12/2009).
[98] Vegeu: SCHEIDER, Marcel (1957), op., cit., pàg. 99. I, Foto: AKG imatges, Londres. A: openleam.open.ac.uk/.../firmats/A207_2_rss.xml. (Consulta: 19/12/2009).
[99] A: http://media.Kunst.fuer-alle.de/.../index.htm. (Consulta: 20/12/2009).

La següent imatge, una altra *Schubertiade* de Ludwig Moritz von Schwind, mostra Franz Schubert al piano, i Josef von Spaun, Johann Michael Vogl, Franz Lachner, Moritz von Schwind, Wilhelm August Rieder, Leopoldo Kupelwieser, Eduard von Bauersfeld, Franz von Schober, Franz Grillparzer i el quadre a la paret de Komtess Caroline Esterházy.



Ludwig Moritz von Schwind (1804-1871)
Schubertiade[100]
1868. Oli

Per altra part, *El violinista a la finestra* és una escena intimista que presenta el músic en la solitud de la seva habitació tocant assegut en el replà de la finestra oberta. La distribució i senzillesa dels mobles, les diagonals arquitectòniques que configuren la cambra, el vestuari i els elements iconogràfics penjats a la paret fan pensar en el caràcter artístic del personatge.



Ludwig Moritz von Schwind
(1804-1871)
El violinista a la finestra[101]
ca. 1860. oli sobre tela. 24,2 x 29,2 cm.
Col·lecció privada

També de Ludwig Moritz von Schwind hem inclòs en els retrats l'excel·lent dibuix a llapis de Schubert i, a les escenes musicades d'òpera, l'obra dels anys 1865-1867, *Egmont* (centre) i *Fidelio* (pàgines), referent a Ludwig van Beethoven (1770-1827) sobre les obres: música per *Egmont* de Goethe (Op. 84, 1809-10).

[100] A: commons.wikipedia.org/wiki/File:Moritz_von_Sc… (Consulta: 8/11/2008).
De: http://www.bezirksmuseum.at/landstrasse/data/media(1685.jpg) (Consulta: 8/11/2008).
[101] A: http://media.Kunst.fuer-alle.de/.../index.htm. (Consulta: 8/11/2008).

3.2. Altres autors: Gustave Courbet (1819-1877), Sir John Everett Millais (1829-1896), Franz von Bayros (1866-1924), Josef Franz Danhauser (1805-1845), Hendryk Siemiradzki, Anònim, Adolf Brennglass, James Jacques Joseph Tissot (1836-1902), Giovanni Boldini (1842-1931), Paul Cézanne (1839-1906), Honoré Daumier (1808-1879), Max Slevogt (1868-1932), Kurt Roszynski, Fritz Berger, Robert Poetzelberger (1856-1930)

De **Gustave Courbet** (1819-1877), seleccionem dos guitarristes en escenaris diferents. Un d'ells, *Guitarrero*, presenta el personatge assegut en una roca a l'aire lliure, en plena natura en un paisatge de reminiscència romàntica; a l'altre, *Young woman with guitar*, ha desaparegut el record romàntic i veiem una dona que toca la guitarra asseguda en una cadira i que es troba en un lloc interior, probablement l'habitació de casa seva, per les seves característiques iconològiques de vestuari i context. La imatge comporta gran realisme. Una altra expressió realista relacionada amb la temàtica musical la trobem en *El violoncel·lista, Autoretrat*.





Gustave Courbet (1819-1877)
Young woman with guitar[102]. 1847
Fogg Art Museum.
Harward Univrsity
Cambridge.Massachusetts. EEUU

Gustave Courbet (1819-1877)
Guitarrero[103]. 1844

Gustave Courbet (1819-1877)
El violoncel·lista, Autoretrat[104]. 1847
Oli sobre tela
National Museum Stokholm
Estocolm, Suècia



[102] A: www.klassiskgitar.net/imagesd1.html. (Consulta: 14/1/2010).
[103] A: www.klassiskgitar.net/imagesd1.html. (Consulta: 14/1/2010).
[104] A: http://www.painting-palace.com/es/artists/144-gustave-courbet/2. (Consulta: 17/6/2011).

La *Noia tocant la guitarra* de **Sir John Everett Millais** (1829-1896) és una escena musical d'un intèrpret ben diferent a l'anterior – *El violinista a la finestra* de Ludwig Moritz von Schwind. En aquest cas i per la informació iconogràfica, pensem que ara no es tracta d'una persona dedicada a la música professionalment sinó que és una dama de gran bellesa que toca la guitarra. En un ambient interiorista veiem la jove vestida amb robes pomposes amb la guitarra a les mans, mirant la partitura que hi ha sobre una taula coberta per un mantell, al costat d'una planta, i al fons un quadre a la paret; amb la qual cosa, l'ambient de l'escena respira elegància i noblesa.

Sir John Everett Millais (1829-1896)
Circle of young woman playing guitar[105]
Oli



Tornarem a parlar de Millais quan referirem *La mort d'Ophelia* (1851-1852).

Reprenem les escenes musicals desenvolupades en les reunions socials i intel·lectuals. Seleccionem les següents dues obres que, relacionables per la temàtica, presenten elements iconogràfics i de vestuari que les diferencien notable ment i ens donen informació del tipus de trobada. *Liszt al piano, fantasies* de **Danhauser** representa una reunió en un saló de París, d'ambient culte i alhora d'atmosfera bohèmia, on la disposició participativa dels integrants de l'escena es fa palesa pel gest i la inclinació del cap. Franz Liszt toca un piano de Conrad Graf – que va encarregar la pintura –, sobre el piano es veu un bust de Beethoven realitzat per Anton Dietrich. Els personatges presents a l'audició serien: asseguts, Alexandre Dumas (pare), George Sand, Franz Liszt, Marie d'Agoult, drets, Hector Berlioz o Victor Hugo, Niccolò Paganini, Gioachino Rossini, un retrat de Byron a la paret i una estàtua de Joana d'Arc.

[105] *Noia tocant la guitarra*. A: www.klassiskgitar.net/imagesd1.html. (Consulta: 14/1/2010).

Per altra part, *Musical evening, Johann Strauss* de **Franz von Bayros** situa l'escena en un saló distingit, Strauss toca el piano a una audiència refinada i selecta que també escolta però amb una postura més distant, en aquest cas és més una primmirada reunió social que artística.



Franz von Bayros (1866-1924)
Musical evening, Johann Strauss[106]
Oli sobre tela
Museum der Stadt. Viena



Josef Franz Danhauser (1805-1845)
Liszt al piano, fantasies[107]. 1840
Oli. 119 x 167 cm.

Del mateix autor Josef Franz Danhauser incloem *Estudi d'un nen tocant el violí* i destaquem la seva expressió del rostre.



Josef Franz Danhauser (1805-1845)
Estudi d'un nen tocant el violí[108].ca. 1840
Dibuix a llapis sobre paper. 28,3 X 21,5 cm.
The Albertina Graphic Art Databank. Viena

El *Concert de Chopin davant la familia aristòcrata Radziwills* de **Hendryk Siemiradzki** és un altre exemple d'aquestes trobades socials.



Hendryk Siemiradzki
Concert de Chopin davant la familia aristòcrata Radziwills[109]
1887. Oli

[106] *Vespre musical, Johann Strauss*. A: superstok.com/stock-photos-images/862-1139. (Consulta: 22/12/2009).
[107] A: http://es.wikipedia.org/wiki/Franz_Liszt. (Consulta: 20/12/2009).
[108] A: www.google.es (imatges). (Consulta: 20/12/2009).
[109] Fitxer: Chopin concert,jpg. Viquipèdia. (Consulta: 3/11/2008).

També, l'escena d'ambient musical anònima *Franz Liszt al piano Bösendorfer en un concert per a l'emperador Franz Josehp I*. Representació d'una reunió social – intel·lectual en un saló. Aquí, veiem l'emperador Franz Joseph I assegut al quart lloc de la dreta i porta uniforme blau clar. Aquest públic seriós i elitista contrasta amb l'audiència de la caricatura de **Brennglass**, *Una actuació de Liszt a Berlín*, on les "fans" amb gestos i moviments quasi en èxtasi per la música de Liszt l'aclamen i li tiren flors. Alhora, aquesta caricatura de Franz Liszt idolatrat pel públic també es diferencia dels retrats habituals de Liszt en els quals el seu posat acostuma a ser fred i distant.



Anònim
Franz Liszt al piano Bösendorfer en un concert per a l'emperador Franz Josehp I[110]
1890. Oli



Adolf Brennglass
Una actuació de Liszt a Berlín[111]
Dibuix
Museu Märkisches. Berlín

James Jacques Joseph Tissot (1836-1902) representa l'alta societat empolainada i reunida en un luxós saló assistint a un concert privat de piano i violí.



James Jacques Joseph Tissot (1836-1902)
Silenci![112]. ca. 1875
Oli sobre tela
Manchester City Art Galleries
Manchester. Regne Unit

[110] A: www.google.es (imatges). (Consulta: 17/6/2011).
[111] A: www.google.es (imatges). (Consulta: 17/6/2011).
[112] A: Art renewal center museum. http://www.artrenewal.org. (Consulta: 17/6/2011).

Giovanni Boldini (1842-1931), pintor italià que es va fer famós per pintar personalitats italianes, britàniques i franceses. El 1867, a París, va pintar retrats i paisatges influenciat per Edouard Manet.

Seleccionem dues obres que presenten una pianista amb ubicació iconogràfica ben diferenciada, alhora que observem en ambdues figures el mateix posat i idèntica inclinació del cap. El vestuari i el pentinat de la figura, el tipus de piano i les pintures que decoren l'estància a *La pianista* suggereixen una sala d'una casa d'un noble o gent benestant. Per contra, els elements visuals de la composició pictòrica de la *Signora al pianoforte* com són la noia de cabells recollits però despentinats, vestida amb roba lleugera; i la mampara com a fons decoratiu, les partitures apilades i desordenades, al costat de les flors, sobre el pianoforte, i, també el sofà blau, ens fan pensar en una corista o una dona del món bohemi.

Entre les seves últimes obres de Giovanni Boldini cal mencionar el retrat del compositor Giuseppe Verdi (1886, Galeria Nacional d'Art Modern, Roma), inclòs en l'apartat dels retrats.



Giovanni Boldini (1842-1931)
La pianista[113]
Oli sobre tela. 39x30 cm.
Col·lecció privada



Giovanni Boldini (1842-1931)
Signora al pianoforte[114]
ca. 1871-1879
Oli sobre taula. 15x13 cm.
Col·lecció privada

[113] A: Foro.artehistoria.net. I a: www art renewal.org/pages/artwork. (Consulta: 17/6/2011).
[114] A: Art renewal center museum. http://www.artrenewal.org. (Consulta: 17/6/2011).

Per altra part, l'escena musical de **Paul Cézanne** (1839-1906)*La noia al pianoforte* respira frescor i senzillesa. S'evidencia quotidianitat i naturalitat en els personatges, la dona cus i escolta la noia que toca *L'obertura del Tannhäuser* de Wagner.

Paul Cézanne (1839-1906)
Ragazza al pianoforte
(L'ouverture del Tannhäuser)[115]
1869
Museu de l'Ermitage
Sant Petersburg



Dos interessants dibuixos de **Daumier** que seleccionem pel seu realisme i el contrastem amb el de **Max Slevogt**, també realista, per la incorporació de la ballarina, la qual cosa resulta una novetat iconogràfica en la representació d'escenes musicades.



Honoré Daumier [116]
(1808-1879)
Unknown title
(*Títol desconegut*)
Dibuix



Honoré Daumier (1808-1879)
Guitarist
Dibuix



Max Slevogt (1868-1932)
The dancer the Marietta di Rigardo[117]
1904
Dibuix

[115] *La noia al pianoforte (L'obertura del Tannhäuser)*.
A: Publicopera.leonardo.it/.../pag1/memorie_2htlm. (Consulta: 3/1/2010).
[116] Les dues obres de Daumier a: http://www.klassiskgitar.net/imagenese1.html. (Consulta: 3/1/2010).
[117] A: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 3/1/2010).

Les dues escenes musicals següents de Wagner tocant per a Lluís II són interessants per les seves diferencies iconogàfiques. **Kurt Roszynski** proposa els presonatges en un ambient obert a l'exterior quasi surrealista en el qual l'arquitectura d'arcs i columnes ens deixa contemplar les muntanyes nevades del fons, la presència de Lluís II just a l'entrada se situa en diagonal respecte al quadre penjat a la paret constituint el segon pla de l'escena; a davant, Wagner, com si estigués sol, toca el piano que té a sobre la partitura i una espelma; així, tenim dues parts compositives distanciades i alhora relacionades. Per contra, **Fritz Berger**, de manera més convencional, presenta Wagner al piano en un luxós saló i Lluís II al seu costat, dret i amb els braços creuats. Hem triat *Richard & Cosima Wagner & Franz Liszt in Wanfried House* per la importància de les tres personalitats que componen l'escena i la seva relació musical.



Kurt Roszynski
Wagner i Lluís II de Baviera[118]
1882. Oli



Fritz Berger.
Richard Wagner & Ludwig II[119]
ca. 1940. Col·lecció privada



Artista desconegut
Richard & Cosima Wagner & Franz Liszt in Wanfried House[120]. 1880

[118] A: www.quiero algo diferente.com/…/poema_sinfonico/. (Consulta: 25/12/2009).
[119] A: www.superstock.com/stock_photography/composes+art. (Consulta: 25/12/2009).
[120] A: www.superstock.com/stock_photography/composes+art. (Consulta: 25/12/2009).

Desconeixem l'autor de *Giuseppe Verdi dirigint "Aida"* però considerem interessant incloure aquesta obra per la figuració de Verdi i l'orquestra.



Giuseppe Verdi dirigint "Aida"[121]

Mendelssohn també protagonitza escenes d'interiors tocant el piano; en el cas de *Fanny i Félix Mendelssohn* de **Robert Poetzelberger (1856-1930)** veiem una escena íntima del compositor amb la seva germana[122], i el gravat anònim presenta una reunió intel·lectual i artística.



Robert Poetzelberger (1856-1930)
Fanny i Félix Mendelssohn[123]
1889



Anònim
Felix Mendelssohn Bartholdy Staying with Johann Wolfgang von Goethe[124]
Gravat

[121] A: *Diario Jucatán. El periódico de la vida peninsular*. "100 años de la muerte de Giuseppe Verdi". http//v6.yucatan.com.mx/especiales/verdi/contexto/dirige.asp. (Consulta: 18/6/2011). I vegeu: ONETO, José (director), *El mundo de la ópera. Autores, intérpretes, orquestas, historia, discografía, ciudades*, vol. VI (1993), op., cit., pàg. 43.
[122] A: Pàgina 701 de la Revista "Die Gartenlaube" de 1889, editor: Ernst Keil Nachfolger.
[123] Félix Mendelssohn toca el piano amb la seva germana Fanny.
A: formacionmusical.ba.googlepages.com/mendelsshon... (Consulta: 25/12/2009).
[124] Felix Mendelssohn Bartholdy és amb Johann Wolfgang von Goethe.
A: www.auswaertiges_amt.de/diplo/en/wil/Kommein... (Consulta: 25/12/2009).

3.3. Escenes metafòriques i simbolistes de la música. Autors: Caspar David Friedrich (1774-1840), Josef Zasche (1821-1881), Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), Hans von Marées (1837-1887), William Holman Hunt (1827-1910), Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), Arthur Hughes (1832-1915), Sir Edward Burne-Jones (1833-1898), William Morris (1834-1896), Henri Fantin-Latour (1836 – 1904), José Ferraz de Almeida Junior (1850-1899), Hans Thoma (1839-1924), Jean Delville. (1867-1953), Franz Damien, Oskar Kokoschka (1886-1980), John Singer Sargent (1856-1925), Charles Sims (1873-1928), Paul Delaroche (1797-1856), Gustave Moreau (1826-1898), Sir Edward John Poynter (1836-1919), John William Waterhouse (1849-1917), Victor Mottez (1809-1897), Luc-Oliver Merson (1846-1920), Frank Dicksee (1853-1928), Alexandre Cabanel (1823-1889)

Dins de les escenes musicals establim aquest apartat d'escenes amb components iconogràfics metafòrics i simbolistes perquè hem trobat nombrosos exemples d'interès temàtic musical en els quals la imatge simbòlica i poètica del mite forma part de la icona representativa musical i és el vehicle plàstic d'expressió.

Això ens interessa perquè en les obres de la "Història de la Música" de Carandell hi trobarem mitologia en forma de metàfora, i el símbol que explicaran visualment i de manera molt personal el contingut musical de les pintures.

Per tant, retornem al Romanticisme per parlar de **Caspar David Friedrich** (1774-1840), com el més gran paisatgista del Romanticisme alemany vinculat a la idea romàntica de la prevalença del sentiment sobre la raó, amb exaltació de la grandiositat i sublimació de la naturalesa.

La pintura de Friedrich amb aspectes filosòfics, religiosos i poètics constituiria, segons Novotny, una expressió del dualisme[125] en intentar la vinculació entre la humanitat i les forces còsmiques, somni del Romanticisme. El cromatisme de la seva pintura, amb qualitat i significació de valor simbòlic com a funció principal aconseguiria un nivell de perfecció inusual en l'època; també per la base teòrica rebuda de Goethe en les seves reflexions sobre els efectes "sensorials" del color[126], i els tractats de Runge.

Seleccionem *Allegory of profane music* i *The musician's dream* perquè aquests atributs de grandiositat i sublimació simbòlica es manifesten poèticament en relació al tema musical.



David Friedrich (1774-1840)
Allegory of profane music[127]
Dibuix. 73,5 x 51,8 cm.
Musée du Louvre. París. França



David Friedrich (1774-1840)
The musician's dream[128]. 1826-27
Dibuix. 72 x 51 cm.
Hamburger Kunsthalle. Hamburg

[125] Interessant l'aproximació referida a Cezanne, Novotny diu: "Hacia finales del siglo la apreciación de las fuerzas no-humanas en el paisaje, iniciada por Friedrich, alcanza su punto culminante en las obras de Cezanne, que superó el dualismo romántico confinando sus paisajes a la Naturaleza misma, a las fuerzas tectónicas que se constituyen en paisaje en la experiencia humana y excluyendo virtualmente al hombre en sí con su escasez visionaria y entusiasmo por la presencia de la Naturaleza, así cono sus anhelos y sentimientos de desolación". A: NOVOTNY, Fritz, *Pintura y escultura en Europa 1780-1880*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1978 (1a. edició 1960) (Títol original: *Painting and Sculpture in Europe 1780-1880)*, pàg. 97.
[126] Meditacions de Goethe en la seva *Farbelehre*, publicada el 1810.
[127] *Al·legoria de la música profana*. A: http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=96814. (Consulta: 30/8/2008).
[128] *El somni del músic*. A: http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=96815. (Consulta: 30/8/2008).

També de les primeries del segle XIX triem l'al·legoria de **Josef Zasche** (1821-1881) que contrasta amb les de David Friedrich per l'estètica simbòlica menys profunda, completament diferent en el dibuix i les formes.

Josef Zasche (1821-1881)
Allegory of music night[129]
Àustria



Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), innovador en la pintura mural però sense aires de revolucionari va adaptar les seves idees a la tradició. Els seus temes mitològics, religiosos i al·legòrics són sense pretensions misterioses – a diferència de la pintura "intel·lectual" de **Hans von Marées** (1837-1887), que també coneixia les dificultats de les grans superfícies de la pintura mural –. Pierre Puvis de Chavannes va utilitzar personatges tocant instruments musicals, per exemple l'àngel que veiem tocar una mena de lira en el detall *El bosquecillo sagrado*, 1883-84, del Musée des Beaux Arts, Lyon[130]

La pintura al·legòrica de **William Holman Hunt** (1827-1910) presenta – en aquesta coneguda obra, *El desvetllar de la consciència* – un tema relacionat amb l'increment de la prostitució a Londres en ple industrialisme. El seu "realisme simbòlic" revela la simbologia d'esperança de redempció davant el pecat. Realitza una escena d'interior victorià ple d'objectes, molts d'ells al·legòrics, deixant de banda l'actitud dels personatges i la seva relació. Ens fixem en l'instrument musical representat en la part

[129] *Al·legoria de la nit de la música*. A: www.klassiskgitar.net/imagesd1.html. (Consulta: 14/1/2010).
[130] Vegeu: NOVOTNY, Fritz (1978), op., cit., pàg. 320.

dreta i en el mateix pla que les figures[131]. A l'obra *Bianca, Worthing*[132] (Museum and Art Gallery. Sussex) el personatge posa amb un llaüt a la mà.

William Holman Hunt (1827-1910)
El desvetllar de la consciència[133]
1853. Oli sobre tela. 75 x 56 cm.
Tate Gallery. London



Per tant, el romanticisme, la poesia cromàtica i la sublimació de David Friedrich en representar les escenes al·legòriques de significació simbòlica musical dista i contrasta amb l'al·legoria de Josef Zasche que presenta unes formes més convencionals. I també s'allunya del "realisme simbòlic" de Hunt, *El desvetllar de la consciència*, on el motiu musical s'inscriu en una escena que adquireix connotacions simbòliques de denúncia del moment social a Londres.

Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) és un dels fundadors, juntament amb Millais i Hunt, de la Germandat Prerafaelita. Rossetti utilitza imatges simbòliques i mitològiques d'origen poètic medieval i, alhora, components estètics inspirats en els renaixentistes italians. Tot seguit, la selecció de les seves obres que presentem permet observar escenes on les visions artúriques i medievals s'acompanyen del simbolisme de la música mitjançant la iconografia d'instruments musicals certament originals.

[131] Vegeu BORNAY, Erika, *Història Universal de l'Art. El Segle XIX*, vol. VIII, (Director: José Milicua) Barcelona, Editorial Planeta, 1988, pàg. 192.
[132] A: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 6/12/2009).
[133] Il·lustració núm. 281 i 283 a BORNAY, Erika (1988), vol. VIII, op., cit., pàg. 192. I a: Art renewal center museum. http://www.artrenewal.org. (Consulta: 6/12/2009).

Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) [134]
Un conte de Nadal. 1867
Oli sobre tela
Col·lecció pública



Dante Gabriel Rossetti (1828-1882)
Un conte de Nadal. 1857
Aquarel·la sobre paper
Spencer Museum of Art Lawrance
Kansas. EEUU



Dante Gabriel Rossetti (1828-1882)
King Rene's Honeymoon.1867
Aquarel·la sobre paper
Col·lecció pública





Dante Gabriel Rossetti (1828-1882)
Ligeia Siren. 1873
Aquarel·la sobre paper
Col·lecció pública

[134] Totes les imatges de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) a: Art renewal center museum. http://www.artrenewal.org. (Consulta: 17/6/2011).



Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) [135]
Música al matí. 1864
Aquarel·la. 30 x 28 cm.
Fizwilliam Museum
Cambridge. Regne Unit



Dante Gabriel Rossetti (1828-1882)
The blue closet. 1856
Aquarel·la
34,30 x 24,80 cm.
Tate Gallery. Londres



Dante Gabriel Rossetti (1828-1882)
The return of Tibullus to Delia
1868
Aquarel·la sobre paper
47 x 57 cm.
Col·lecció privada

Així, a les escenes de Rossetti es complementen els elements simbòlics amb les formes sensuals de les figures, els instruments musicals amb les escenografies intimistes, la poesia medieval amb l'atmosfera de temàtica musical.

Arthur Hughes (1832-1915), pintor i il·lustrador de llibres anglès associat a la segona generació de prerafaelites, pinta escenes bucòliques, de colors brillants i dibuix acurat, amb elements iconogràfics musicals i de la natura.

[135] Totes les imatges de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) a: Art renewal center museum. http://www.artrenewal.org., op., cit. (Consulta: 17/6/2011).



Arthur Hughes (1832-1915)
A music party[136]. 1861-1864
Oli sobre tela
Lady Lever Art Gallery
Port Sunlight. Regne Unit

Artur Foord Hughes (1832-1915).
The rift within the lute[137]
1861-1862.
Tullie House. City Museum. Carlisle
Cumbria. Regne Unit



En les obres d' Arthur Hughes veiem la representació de les figures amb fesomia delicada que constitueixen una composició pictòrica entre elements iconogràfics arquitectònics, de paisatge natural o amb instruments musicals per aconseguir un conjunt poètic i suggeridor.

Sir Edward Coley Burne-Jones (Birmingham 1833-1898) compartia amb Morris el delit per allò medieval. El 1853 ambdós s'interessaven pel Moviment d'Oxford[138] i volien dedicar la seva vida a la religió, idea que el 1855 varen abandonar per dedicar-se a la pintura i arquitectura respectivament. Aquest gust per l'Edat Mitjana es manifesta en les tres obres seleccionades a continuació sobre Merlín, el Rei Artur i Sir Tristan en què també advertim el motiu musical.

[136] A: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 17/6/2011).
[137] A: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 17/6/2011).
[138] El 1833, John Henry Newman, John Keble i Edward Pusey varen iniciar el Moviment d'Oxford que es va consolidar com una fracció de la *High Church* anglicana. Aquest moviment tenia un fort component d'ascetisme – amb elements de dejuni, autosacrifici, pobresa, retir voluntari i penitència –, retorn als monestirs i convents, castedat i celibat. Aquests ideals influenciaren Sir John Everett Millais, William Morris i Burne-Jones. De la nota 7, accés al document: http//www.ucm.es/info/especulo/número42/.html (Alma Obregón Fernández. 2009. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad complutense de Madrid). (Consulta: 18/12/2009).



Sir Edward Burne-Jones (1833-1898)
Merlin Lured into the pit by the Lady of the Lake.[139]
Aquarel·la
Oxford Union Library. Oxford. Regne Unit



Sir Edward Burne-Jones (1833-1898)
L'últim somni del rei Artur a Avalon[140]
1881-1898
Oli sobre tela. 645 x 282 cm.
Museo de Arte. Ponce.Puerto Rico



Sir Edward Burne-Jones (1833-1898)
La bogeria de Sir Tristan[141]. 1862
Aquarel·la i color carrosseria
58 x 61 cm.
Col·lecció privada

[139] Imatge del document citat, a: http//www.ucm.es/info/especulo/número42/.html (Alma Obregón Fernández. 2009. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad complutense de Madrid). (Consulta: 18/12/2009).
[140] A: www.klassiskgitar.net/imagesd1.html. (Consulta: 14/1/2010).
[141] *La Bogeria de Sir Tristan*. A: www.klassiskgitar.net/imagesd1.html. (Consulta: 14/1/2010).

Burne-Jones resulta molt prolífer en la producció d'obres en què la simbologia de la música apareix representada per instruments musicals alhora que són múltiples les al·lusions a la música en moltes de les seves pintures. En citem una selecció.



Sir Edward Burne-Jones (1833-1898)
El cant d'amor [142]
1870-1873. Oli sobre tela. 141 x 156 cm.
Museu Metropolità. Nova York

El cant d'amor, obra influenciada per l'atmosfera i el ric cromatisme de Giorgione i Tiziano, representa una escena estranya, plena d'elements simbòlics. La vista de perfil de l'orgue que separa les dues figures de la dreta es pot explicar com si fos un confessionari davant el qual la jove declara les "faltes d'amor" a la figura de l'altre costat. Veiem motius de la mitologia grega i un paisatge de ciutat medieval on la intèrpret femenina central toca a l'orgue una vella cançó bretona. Els personatges estan abstrets escoltant la melodia i ho reflecteixen en les seves mirades – ulls tancats del Cupido, mirada absent de la noia i postura absorta del jove. S'evidencia la presència de la música en el tema i en l'ambientació d'aquesta representació pictòrica.

Una obra completament diferent, en aquest cas les figures són al desert, que també porta el títol *El cant d'amor* és el pastel següent:



Sir Edward Burne-Jones (1833-1898)
Le chant d'amour[143]
Pastel
56 x 91,5 cm.
Col·lecció privada

[142] Il·lustració núm. 290, a: BORNAY, Erika (1988), vol. VIII, op., cit., pàg. 197.
[143] A: www.klassiskgitar.net/imagesd1.html. (Consulta: 14/1/2010).



Sir Edward Burne-Jones (1833-1898)
The lament[144]. 1866
William Morris Gallery, Walthamstow

Altres obres de Burne-Jones que representen figures amb instruments musicals són els tres àngels pintats amb daurats sobre paper, de 1878, dels quals incloem *Un àngel tocant una gralla*; i, també, *Santa Cecilia* realitzada amb la mateixa tècnica. Cal mencionar *El repte en el desert*[145] (ca. 1894-1898. Oli sobre tela, 127 x 97,5 cm.Christie's. Londres). Incloem *El lament (The lament)*; *Retrat de grup d'artistes de la familia: Senyora Burne Jones amb el seu fill Felip i la seva filla Margarita*; *Tres figures femenines, ballen i toquen*; *La Nativitat, dibuixos per als Vitralls de l'Església de St. David's, Hawarden* – àngels amb instruments musicals.



Sir Edward Burne-Jones (1833-1898)
Santa Cecilia[146]
Aquarel·la i color carrosseria
163,20 x 57,80 cm.
Col·lecció privada



Sir Edward Burne-Jones (1833-1898)
Un àngel tocant una gralla[147]
1878
Aquarel·la i color carrosseria
74,20 x 61,20 cm.
The National Museums and Galleries on Merseyside. Liverpool. Regne Unit

[144] *El Lament*. A: www.klassiskgitar.net/imagesd1.html. (Consulta: 14/1/2010).
[145] Il·lustració núm. 289, a: BORNAY, Erika (1988), vol. VIII, op., cit., pàg. 197. Mostra tres figures de perfil, vestides amb túniques que toquen instruments de vent.
[146] A: http://allart.biz/photos/image/Edward_Burne_Jones_9_St_Cecilia.html. (Consulta: 14/1/2010).
[147] A: www.klassiskgitar.net/imagesd1.html. (Consulta: 1/12/2009).



Sir Edward Burne-Jones (1833-1898)
Retrat de grup d'artistes de la família: Senyora Burne Jones amb el seu fill Felip i la seva filla Margarita[148]
Oli sobre tela
143,50 x 113 cm.
Col·lecció privada



Sir Edward Burne-Jones (1833-1898)
Tres figures femenines, ballen i toquen [149]
Guixos de colors
25,5 x 24 cm.
Col·lecció privada



Sir Edward Burne-Jones (1833-1898)
La Nativitat, dibuixos per als Vitralls de l'Església de St. David's, Hawarden[150]
Oli sobre tela.Col·lecció privada

Així, l'estètica al·legòrica de Burne-Jones es remet al gust per elements iconogràfics de temàtica medieval amb al·lusions i suggeriments constants a la música.

[148] A: http://www.alloilpaint.com/jones/. (Consulta: 17/6/2012).
[149] A: www.klassiskgitar.net/imagesd1.html. (Consulta: 1/12/2009).
[150] A: http://my-museum-of-art.blogspot.com.es/2010/12/edward-burne-jones-nativity-cartoons.html. (Consulta: 17/6/2011).

El britànic i polifacètic **William Morris** (Walthamsow, 1834-1896) – artesà, dissenyador, impressor, poeta, escriptor, activista polític, pintor i fundador del moviment *Arts and Crafts* –, va conèixer, el 1853, Burne-Jones i va compartir amb ell la passió per l'Edat Mitjana i l'admiració pels escrits del crític d'art John Ruskin. Morris, vinculat a la Germandad Prerafaelita, promovia el retorn a l'artesania medieval i la consideració de l'artesà com a artista, i era contrari a la producció industrial en les arts decoratives i en l'arquitectura.

Seleccionem *La reina Genoveva*, oli on veiem que el personatge del fons ambienta l'escena de la cambra de la reina tocant un instrument musical.

William Morris (1834-1896)
La reina Genoveva[151]
1858. Oli sobre tela. 90 x 72,5 cm.
Tate Gallery. Londres



Henri Fantin-Latour (Grenoble, 1836 – Buré, Orne, 1904), autèntic independent entre les tendències impressionistes de la seva època perquè la seva línia d'inspiració imaginària seguia més una estètica simbolista de finals del segle XIX. Retratista, pintor d'escenes de caire íntim – reunions en estances interiors d'intel·lectuals i personatges il·lustres de l'època–, i de natures mortes, destaca en el seu temps sobretot per la representació de les flors, en especial de roses.

L'obra *Autour du piano* (*Envoltant el piano*) – Saló de 1885 –, és l'últim gran conjunt dedicat als músics; representa Chabrier (al piano), Edouard Maître, Adolphe Jullien, Boisseau, Camille Benoît, Lascaux, Vincent d'Indy i Amédée Pigear[152].

[151] Vegeu: Il·lustració núm. 293 a BORNAY, Erika (1988), vol. VIII, op., cit., pàg. 199. També a: ca.wikipedia.org/wiki/fitxer.William_Morris_O... (Consulta: 18/12/2009).



Henri Fantin-Latour (1836 – 1904)
Autour du piano[153]. 1885
Musée d'Orsay. Paris

Altres dedicatòries que Henri Fantin-Latour realitza als músics són els seus homenatges a Robert Schuman i a Hector Berlioz.



Henri Fantin-Latour (1836 – 1904)
Per Robert Schuman[154]
ca. 1893
Oli sobre tela
Addison Gallery of American Art
Andover. Massachussets. EEUU

Henri Fantin-Latour (1836 – 1904)
L'aniversari (A Berlioz)[155]
1876. Oli sobre tela. 220 x 170 cm.
Musée des Beaux-Arts. Grenoble. França



[152] SÉRULLAZ, Maurice, i altres autors (1981), op., cit., pàg. 96.
[153] A: http://fr.wikipedia.org/wiki/Autour_du_piano. (Consulta: 16/11/2009).
[154] A: http://patriciadamiano.blogspot.com.es/2009/08/robert-schumann-requiem-for-mignon-op.html. (Consulta: 8/12/2009).
[155] A: http://www.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2009/Fantin-Latour/museo7.html. (Consulta: 8/12/2009).

El bany no és una obra de preferència temàtica musical però la seleccionem perquè presenta al fons, en el segon pla, una figura similar a un trobador que evidencia la presència de la música en aquest ambient íntim.

Henri Fantin-Latour (1836 – 1904)
El bany[156]. 1892
Oli sobre tela
Col·lecció pública



Les escenes de Fantin-Latour recreen reunions intel·lectuals, com és el cas d'*Autour du piano*, amb naturalitat i realisme; però, en els homenatges que fa a Robert Schuman i a Hector Berlioz el romanticisme i l'al·legoria simbòlica hi figuren amb presència simbòlica. Hem seleccionat, també, *El bany* perquè l'element d'iconografia musical representat pel personatge del fons que toca i canta – que s'integra a l'escena en segon pla – s'utilitza en un ambient íntim i alhora quotidià; amb la qual cosa, sense ser el tema principal, constitueix un component que ens interessa perquè difereix de les escenes on el músic interpreta en una sala per a un públic determinat, i, en aquest cas, el músic s'escapa del convencionalisme representatiu i forma part d'una escena quotidiana.

[156] A: www.google.es (imatges). (Consulta: 8/12/2009).

Per altra part, significativa, curiosa i interessant és la pintura *O descanso da modelo* (1882) de l'artista brasiler **José Ferraz de Almeida Junior** (1850-1899). Aquí, la model es converteix en pianista i la música complau els moments de descans del pintor convertit en atent espectador. L'escenari, estança interior del taller de l'artista, a mode costumbrista, però on pintura i música cavalquen juntes i són el tema primordial i de manera quasi surrealista.



José Ferraz de Almeida Junior (1850-1899)
O descanso da modelo[157]. 1882
Museu Nacional de Belas Artes
Rio de Janeiro. Brasil

Hans Thoma (1839-1924), pintor alemany, situa l'escena de *Mandolin* en un jardí que – guardant les distàncies, en tema i simbologia diferent – ens fa pensar en els jardins onírics i surrealistes de les obres de Delvaux. Ara l'oient és un cèrvol inmòbil, estàtic, la font i la solitud del jardí; així, tot i ser una escena a l'aire lliure s'adivina un marcat caràcter intimista i personal.



Hans Thoma (1839-1924)
Mandolin[158]

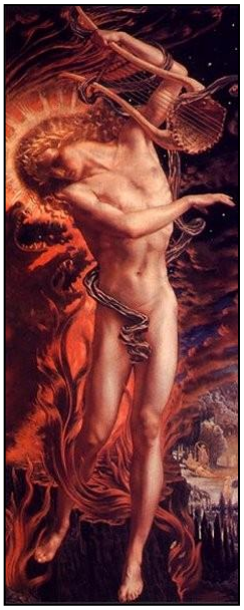
Hem triat aquestes dues obres – *O descanso da modelo* de José Ferraz de Almeida Junior i *Mandolin* de Hans Thoma – que, essent ben diferents, ens han interessat perquè representen el tema musical des d'un punt de vista personal de l'autor i, alhora, amb característiques que llinden el surrealisme.

[157] A: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 14/1/2010).
[158] A: www.klassiskgitar.net/imagesd1.html. (Consulta: 14/1/2010).

El simbolisme de **Jean Delville** (1867-1953) en l'obra *Orpheus in the underworld – Orfeu en els inferns –* representa el mític Orfeu coronat com un rei, assegut tocant l'arpa en un escenari arquitectònic mancat de dinamisme. **Franz Damien**, per la seva part, tracta un altre mite, David, també portador d'una il·luminada corona i d'una arpa, però en aquesta obra es percep el moviment de la figura que lluita amb les feres i el foc de l'infern. En ambdós casos cal destacar la icona de la corona i el símbol musical de l'arpa com a distintius característics dels personatges representats, amb la qual cosa podríem interpretar la victòria, el triomf, el poder de la música.



Jean Delville. (1867-1953)
Orpheus in the underworld[159]
Eglise Saint-Denis, Grand-Axhe
Lieja. Bèlgica



Franz Damien
David jouant de l'arpe[160]
1894

[159] A: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 14/1/2010).
[160] A: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 3/1/2010).

Continuem amb representacions simbòliques i mitològiques.

John Singer Sargent (1856-1925) en *Apollo and the muses* aborda el tema mitològic d'Apol·lo envoltat de les nou muses, iconografia mitològica i musical que veurem representada en obres de Carandell.





John Singer Sargent (1856-1925)
Apollo and the muses[161]. 1916-1921
Oli sobre tela
Museum of Fine Arts. Boston



Charles Sims (1873-1928) a *Titania's awakehing* pinta Titania descalça, amb enormes ales i amb un instrument de corda que toca en un paisatge natural.

Charles Sims (1873-1928)
Titania's awakehing[162]

[161] A: http://artmight.com/Artists/John-Singer-Sargent-1856-1925/Sargent-Apollo-and-the-Muses-24979p.html. (Consulta: 14/1/2010).
Detall a: http://www.jssgallery.org/Paintings/MFA/Apollo_and_the_Muses.htm. (Consulta: 14/1/2010).
[162] *El despertar de Titania*. A: www.klassiskgitar.net/imagesd1.html. (Consulta: 14/1/2010).

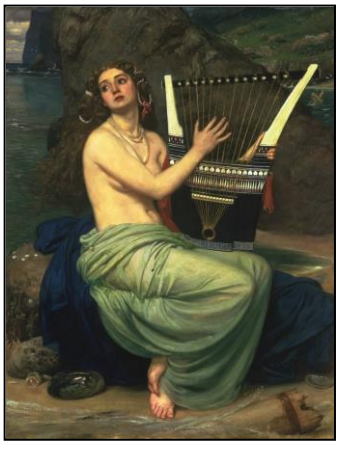
La icona musical de l'arpa i la lira es repeteix en les següents representacions de **Paul Delaroche** (1797-1856), **Gustave Moreau** (1826-1898), **Sir Edward John Poynter** (1836-1919), **John William Waterhouse** (1849-1917) tot i ser estètiques simbòliques ben diferents.



Paul Delaroche (1797-1856)
Noia en una conca[163]
1845
Oli sobre tela
Col·lecció privada

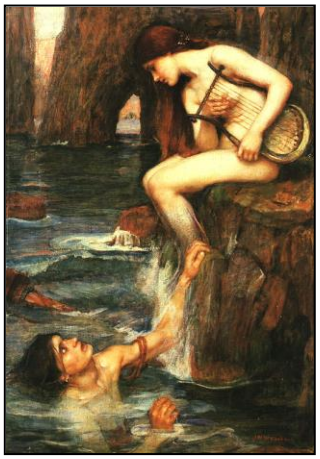


Gustave Moreau (1826-1898)
L'educació d'Aquil[164]
Oli sobre tela
33x24,5 cm.
Col·lecció privada



Sir Edward John Poynter (1836-1919)
The siren[165]
Oli sobre tela
Col·lecció pública

[163] A: http://www.flickr.com/photos/68808166@N00/4294504820/. (Consulta: 14/1/2010).
[164] A: www.google.es (imatges). (Consulta: 14/1/2010).
[165] A: http://www.artmagick.com/pictures/artist.aspx?artist=edward-john-poynter&page=2. (Consulta: 14/1/2010).



John William Waterhouse (1849-1917)
The siren[166]
ca. 1900
Oli sobre tela
Col·lecció privada

Els personatges del món mitològic i simbòlic – Orpheus, David, Apol·lo, les Muses, Titània, Aquil, les Sirenes – apareixen amb nombroses escenes d'autors diversos on la temàtica musical es presenta per la iconografia d'un instrument concret o la dansa, o també, per al·lusió a la significació de la composició pictòrica o per algun dels seus arquetips.

La simbologia de la mort i la resurrecció en alguns casos es relaciona amb un motiu musical; per exemple, **Victor Mottez** (1809-1897) inclou en el centre de l'escena dos àngels amb instruments de vent i en la pintura que seleccionem de **Luc-Oliver Merson** (1846-1920), els tres àngels del fons acompanyen el suposat cant amb instruments de corda. En ambdós escenaris la presència de la música s'entén amb un sentit al·legòric i transcendental.



Victor Mottez (1809-1897)
La Résurrection des morts[167]
Oli sobre tela
196 x 248 cm.
Palais des Beaux-Arts. Lille
França

[166] A: http://www.encore-editions.com/john-william-waterhouse-the-siren/framed-print. (Consulta: 14/1/2010).
[167] A: http://www.thierryprouvost.com/Victor-Mottez.html. (Consulta: 17/6/2011).



Luc-Oliver Merson (1846-1920)
The Vision, Legend of the 14th Century[168]
1872
Oli sobre tela
Palais des Beaux-Arts.Lille
França

L'orgue és un altre instrument que veiem en atmosferes simbòliques dels darrers prerrafaelites. Triem dues obres titulades *Harmony*, una de **Frank Dicksee** (1853-1928) l'altra d'**Alexandre Cabanel** (1823-1889), obres on es representa figuradament com l'harmonia musical de l'instrument facilita la comunicació dels personatges que componen l'escena.



Frank Dicksee (1853-1928)
Harmony[169]
ca. 1877
Oli sobre tela
Ubicació desconeguda



Alexandre Cabanel (1823-1889)
Harmony[170]
Oli sobre tela
Col·lecció privada

[168] A: http://www.art-prints-on-demand.com/a/merson-luc-oliver/the-vision-legend-of-the.html. (Consulta: 14/1/2010).
[169] A: http://www.artrenewal.org/pages/artist.php?artistid=29. (Consulta: 17/6/2011).
[170] A: http://en.wikipedia.org/wiki/Alexandre_Cabanel. (Consulta: 17/6/2011).

Oskar Kokoschka (1886-1980) amb estètica expressionista mostra en *El poder de la música* la influència de les notes musicals sobre el personatge que no pot reprimir el moviment del seu cos.



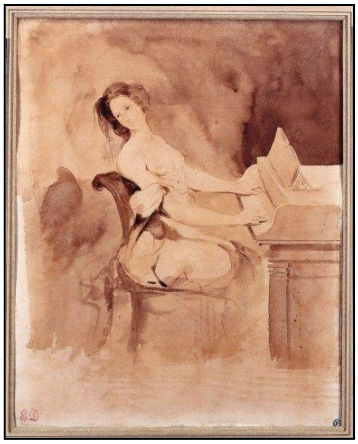
Oskar Kokoschka (1886-1980)
El poder de la música[171]. 1920
Oli sobre tela. 100 x 151,5 cm.
Stedelijk van Abbemuseum. Eindhoven. Països Baixos

El color intens i l'expressionisme de Kokoschka a l'obra que hem seleccionat *El poder de la música* ens acosta a la representació de la música en el sentit de la seva naturalesa i, en el sentit de la música com a vibració, per tant, capaç de generar emocions, trepidació i moviment a qui l'escolta.

[171] A: http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=33916. (Consulta: 30/8/2008).

3.4.Altres escenes musicals. Autors: Eugène Delacroix (1798-1863), Adolphe Monticelli (1824-1886), Edouard Manet (1832-1883), John Singer Sargent (1856-1925), Gustav Klimt (1862-1918), Edgar Hilaire Degas (París, 1834-1917), James Abbot McNeill Whistler (1834-1903), Richard Judson Zolan (1931-2001), Raimundo de Madrazo y Garreta (1841-1920), Federico Andreotti (1847-1930), Carl Zewy (1855-1929), Cesare Auguste (1847-1914), Auguste Renoir (1841–1919), Paul Gaugin (1848-1903), Jean Beraud (1849-1936), William Merritt Chase (1849-1916), Thomas Wilmer Dewing (1851-1938), Georges Seurat (1859-1891), Peder Severin Kroyer (1851-1909), Gustav Klimt (1862-1918), Anders Zorn (1860-1920), Santiago Rusiñol (1861–1931), Ramon Casas Carbó (1866–1932), Jean Louis Forain (1852-1931), Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923), Thomas Wilmer Dewing (1851-1938), Paul Gaugin (1848-1903), Edward Munch (1863-1944), René Magritte (1898-1967), Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901), Wassily Kandinsky (1866–1944), Pierre Bounard (1867-1947), Henri Matisse (1869-1954), Julio Romero de Torres (1874–1930), Josep Clarà (1878-1958), Abraham Walkowitz (1878-1965), Bela Kadar (1877-1956), André Derain (1880-1954), Gino Severini (1883-1966), Pablo Ruíz Picasso (1881-1973), Georges Braque (1882-1963), Daniel Vázquez Díaz (1882–1969), Salvador Tuset (1883-1951), Max Oppenheimer (1885–1954), Marc Chagall (1887-1985), Paul Cesar Helleu (1859-1927), Roger Eliot Fry (1866-1934), Ellen Thesleff (1869–1954), Richard Geiger (1870-1945), Alphonse Palumbo (1890-1947), Yrjo Ollila (1887-1932), Francis Picabia (1879-1953), Jeno Gabor (1893-1968), Barbier (1882-1932), Augustus John (1878-1961), Raoul Dufy (1877-1953), Edward Hopper (1882-1967), Tamara de Lempika (1898-1980), Willem De Kooning (1904-1997), Salvador Dalí (1904-1989), Pere Pruna (1904-2004), Fernando Zóbel (1924-1984), Claude Weisbuch (1927), Baldi, Felix Mas (1935), Roland Revolder (1938), Lin Fengmian (1900-1991), Candido Portinari (1903-1962), Louis Kahan (1905-2002), Anna Denderina (1973), Ricard Serra (1913), Vives Fierro (1940), Raginel, Moya López, Viladesau,Oleg Zhivetin (1964), Abel Raskkin (1940), David Flackman, William Whitaker (1943), Nelson Shanks (1937), Kirk Richards (1952), Carandell (1953)

Eugène Delacroix (1798-1863) a *La enamorada al piano* representa una alumna de Chopin i a *Jeune guitariste en costume italien de la renaissance*, un jove trobador; per tant, dos músics completament diferenciats i inscrits en escenaris pictòrics distants; altres obres conegudes de Delacroix amb motiu musical són *Els músics jueus de Mogador*[172] i *Casament jueu al Marroc*[173]. Incloem la imatge d' aquest últim títol perquè és una composició que mostra l'ambient pintoresc i festiu de música i ball per a una celebració.



Eugène Delacroix (1798-1863)
La enamorada al piano[174]
1827. Pinzell i aiguada marró



Eugène Delacroix (1798-1863)
Jeune guitariste en costume italien de la renaissance[175]



Eugène Delacroix (1798-1863)
Casament jueu al Marroc[176]

[172] A: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 16/12/2009).
[173] A: http://ineselo69.blogspot.com/2008/06/eugene-delacroix.html. (Consulta: 16/12/2009).
També a: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 16/12/2009).
[174] A: adn.es. (Consulta: 19/12/2009).
[175] A: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 3/1/2010).
[176] A: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 16/12/2009).

Seleccionem aquestes tres obres de Delacroix per les notables diferències entre elles. La imatge de la jove de posat encisador i misteriós, toca el piano i es gira de manera delicada com si escoltés les indicacions del seu mestre – Chopin – que se suposa que és el seu espectador però que no surt a l'escena. L'altra obra, del joglar guitarrista, evoca els trobadors medievals i l'escena del *Casament jueu al Marroc* ens transporta al món considerat, en aquella època, ple d'exotisme.

Abans, en l'apartat dels retrats – retrats de Chopin, de George Sand i de Niccolò Paganini – ja hem parlat d' Eugène Delacroix i en tornarem a parlar quan ens referirem a les representacions pictòriques sobre "la mort d'Ofèlia". Delacroix, com hem esmentat, és un pintor immers en la idiosincràsia i avantguarda del Romanticisme i conscienciat pels problemes artístics i intel·lectuals del moment.

Adolphe Monticelli (1824-1886), impressionat per l'obra de Delacroix, descobreix la seva pròpia tècnica. Aconsegueix els colors purs sense barrejar-los, puntejats amb el pinzell. Pintor de paisatge, natures mortes, escenes de costums i fires i retrats, realitza *Le trompettiste* (*El trompetista*) seguint la seva tècnica habitual, el color i la llum estan harmonitzats amb el moviment del músic; iconogràficament ens interessa la relació músic-instrument. Segons Germain Bazin, Monticelli era "el eslabón necesario entre Delacroix y Van Gogh"[177].



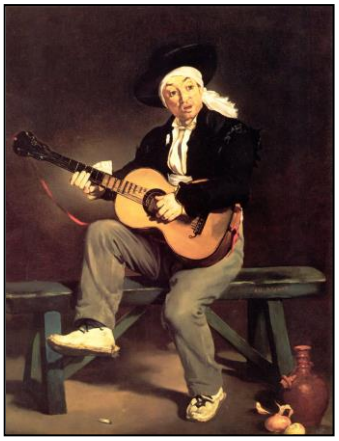
Adolphe Monticelli (1824-1886)
Le trompettiste[178]
Oli sobre fusta. 44 x 29,5 cm.
Col·lecció privada

[177] Vegeu: SÉRULLAZ, Maurice, i altres autors (1981), op., cit., pàg. 51-53.
[178] A: SÉRULLAZ, Maurice, i altres autors (1981), op., cit., pàg. 52.

Edouard Manet (1832-1883), pintor d'ambigüitats i contradiccions perquè alhora que volia romandre en la tradició es convertia en líder del moviment impressionista, en aquell moment, canvi revolucionari. Així, recordava els mestres italians del passat – Rafael, Giorgioni, Tiziano – conservant els colors foscos, i, com Courbet, va incorporar també els colors clars. El seu interès pel personatge el converteix en un dels millors retratistes del segle XIX – retrats de: Berthe Morisot, Zola, Clémenceau, Mallarmé – i en les seves obres sobresurt l'observació de la vida contemporània i la naturalitat amb autonomia tècnica. Plasma escenes musicals com per exemple *The Spanish Ballet*[179], *The Music Lesson*[180] (1870) i les que seleccionem a continuació.

En aquells anys seixanta a França estava de moda el tema i el folklore espanyols per la qual cosa les seves pintures sobre aquesta temàtica són ben acceptades a París. També, cal mencionar que Manet sentia admiració pel segle XVII espanyol i en particular per Goya, Murillo y Velázquez.

El cantant espanyol (1860) està inspirat en dos virtuosos guitarristes de l'època – Huerta i Bosch –, tot i que la imatge que veiem és un model que va posar per fer el quadre[181]. El mocador blanc, el calçat del músic, i, el càntir i les cebes són elements iconogràfics que recorden les natures mortes de Murillo i Velázquez.



Edouard Manet (1832-1883)
El cantant espanyol[182]. 1860
Oli sobre tela
147,30 x 114,30 cm.
Metropolitan Museum of Art. Manhattan
New York. EEUU

[179] A: www.klassiskgitar.net/imagesd1.html. (Consulta: 16/12/2009).
[180] A: www.klassiskgitar.net/imagesd1.html. (Consulta: 16/12/2009).
[181] Anecdòticament, comentarem que Manet, començada la pintura, va advertir que la guitarra està preparada per a un dretà i ell havia representat un músic esquerrà. Vegeu: AUSONI, Alberto *La Música*, col. Los Diccionarios del Arte, Electa, Barcelona, 2006, pàg. 275.
[182] A: AUSONI, Alberto (2006), op. cit., pàg. 275.

També inspirada en la realitat d'un barri de París veiem la representació de la model predilecte de Manet, Victorine Meurent, a *La cantant del carrer* (ca. 1862). La pintura capta el moment en què la cantant amb la guitarra surt d'un senzill cabaret on havia actuat i menja les cireres que possiblement li havien donat com a pagament per la seva actuació.



Edouard Manet (1832-1883)
La cantant del carrer[183]
ca. 1862
Oli sobre tela
175,20 x 108,50 cm.
Museum of Fine Arts. Boston. EEUU

El Pifre[184] és una obra sobradament coneguda. En aquest cas, el pifre, flauta travessera de petites dimensions d'origen medieval, dóna el títol a l'obra. La seva sonoritat aguda i penetrant, juntament amb el tambor, caracteritzava les desfilades i les marxes militars dels regiments d'infanteria europeus des de la seva introducció a França el segle XVI fins a mitjan segle XIX.



Edouard Manet (1832-1883)
El Pifre[185]. 1866
Oli sobre tela
Musée d'Orsay. París. França

[183] Vegeu: AUSONI, Alberto (2006), op., cit., pàg. 207.
[184] Vegeu: PISCHEL, Gina, *Historia Universal del Arte*, vol. 3, Barcelona, Editorial Noguer, 1967. (París, 1966; Milán, 1967), pàg. 156.
[185] A: PISCHEL, Gina (1967), op., cit., pàg. 156.

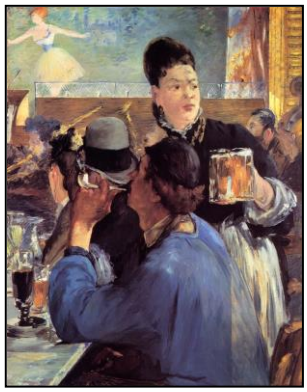
A *Dona tocant la guitarra* (1967-1968) veiem el perfil impressionista d'una dona vestida de blanc que toca la guitarra i que ressalta sobre el fons fosc. Cal notar la postura transversal – poc habitual en les representacions – de la guitarrista.

Edouard Manet (1832-1883)
Dona tocant la guitarra[186]
1967-1968
Hill Stead Museum. Farmington. Canadà



De les escenes populars de restaurants i tavernes de colors impressionistes, triem *Cantonada d'un cafè–concert* (1878-1880) per les imatges de temàtica musical del fons.

Edouard Manet (1832-1883)
Cantonada d'un cafè-concert[187]
1878-1880
Oli sobre tela
98 x 78 cm.
Nationall Gallery. London



Manet representa l'alta societat divertint-se a *Ball de màscares a l'òpera* (1873-1874). Cal destacar la preservació de color fosc en contrast amb el color clar – negres en els vestits i els barrets i blanc i agrisats en la resta.

Edouard Manet (1832-1883)
Ball de màscares a l'òpera[188]
1873-1874
Oli sobre tela
60 x 73 cm.
National Gallery of Art. Washington. EEUU



[186] A: www.klassiskgitar.net/imagesd1.html. (Consulta: 14/1/2010).
[187] A: http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/edouard-manet-corner-of-a-cafe-concert. (Consulta: 17/6/2011).
[188] A: http://www.painting-palace.com/es/paintings/16196. (Consulta: 17/6/2011).

John Singer Sargent (1856-1925) pinta el 1878 *Assaig de l'orquestra de Pas de Loup en el Circ d'Hiver*. Els pallassos de la graderia ens introdueixen a l'assaig de l'orquestra en el circ d'Hiver. Aquesta obra ens interessa per la manifestació de la música en un emplaçament diferent i per la primícia de combinar personatges pertanyents al món del circ amb l'orquestra. Obra també interessant en l'aspecte cromàtic i compositiu.



John Singer Sargent (1856-1925)
Assaig de l'orquestra de Pas de Loup en el Circ d'Hiver[189]
1878
Oli sobre tela
Col·lecció privada

Gustav Klimt (1862-1918) representa la societat burgesa, situant-se en les seves localitats, en una vista panoràmica de l'Auditori de Viena.



Gustav Klimt (1862-1918)
Auditorium in the Old Burgtheater, Vienna[190]. 1888
Gouache
82 x 92 cm.
Historisches Museum der Stadt Wiem
Viena. Àustria

[189] A: http://es.wahooart.com/A55A04/w.nsf/Opra/BRUE-8BWT46. (Consulta: 17/6/2011).
[190] A: http://www.klimtgallery.org/Auditorium-in-the-Old-Burgtheater,-Vienna.html. (Consulta: 17/6/2011).

Edgar Hilaire Degas (París, 1834-1917), indirectament deixeble d'Ingres, anhelava trobar la síntesi del moviment i l'espai en la pintura i també en l'escultura. Les ballarines de l'Òpera, temes pictòrics més repetits, són cossos en moviment rítmic enquadrats en un espai i en un moment determinats.

Degas centra la iconografia musical en les ballarines, en la captació de l'instant sintetitzant el seu moviment de dansa. Plasmació de l'instant a mode de fotografia instantània d'interiors[191]. No obstant això, també trobem algunes obres en què s'interessa per la descripció psicològica i l'ambient social del moment – els impressionistes utilitzaven sovint el tema d'esdeveniments i balls socials.

Segons Argan[192]:

... El dibujo de Degas es gesto rápido, prensil, resolutivo, que atrapa algo de la realidad y se lo apropia. No tiene nada que ver con la contemplación: la llamada sensación visual es el producto de ese ágil mecanismo de captación y tiene su propia estructura; lo que llamamos espacio real, somos nosotros mismos en la realidad. No es estático sino dinámico; y puesto que la existencia es un todo, no hay distinción entre el sujeto que ve y el objeto visto.

Anomenar la llista de totes les obres referides a iconografia de temes musicals de Degas, i sobretot de ballarines, seria excessivament extensa. Per citar-ne algunes: *Classe de danse*[193] (1875. Oli sobre tela. 85,5 x 75 cm. Musée d'Orsay. París) – hi ha una versió de 1874. Oli sobre tela, col·lecció privada –, *Foyer de dansa a l'Òpera, rue Le Peletier*[194] (1872. Tela. 32 x 46 cm. Musée d'Orsay. París), *Quatre ballarines*[195] (ca. 1899. Oli sobre tela. 150,5 x 181 cm. Col·lecció Chester Dale, National Gallery of Art.

[191] Anys en els quals la fotografia i la captació de l'instant realitzaven les seves primeres passes. El 1874, 1a. Exposició del fotògraf Nadar.
[192] ARGAN, Giulio Carlo, *El Arte Moderno 1770-1970*, v. 1, València, 1976 (2a. edició). Il·lustracions de: SIAE, Roma, SPADEM, Paris, ADAGP, París ,1970. (Títol original: *L'Arte Moderna 1770/1970*), pàg. 129.
[193] ARGAN, Giulio Carlo (1976), v. 1, op. ,cit., pàg. 130.
[194] Vegeu: SÉRULLAZ, Maurice, i altres autors (1981), op., cit., pàg. 92.
[195] Vegeu: SÉRULLAZ, Maurice, i altres autors (1981), op., cit., pàg. 92.

Washington), *Ballarina vista de perfil*[196] (Dibuix al carbó. 46 x 60 cm.), *Dues ballarines*[197] (Dibuix al carbó. 63 x 89 cm.), *Tres ballarines*[198] (ca. 1898. Pastel. 110 x 100 cm. Col·lecció Wilhelm Hausen, Ordrupgaard. Dinamarca), *Quatre ballarines*[199] (ca. 1905. Pastel. Col·lecció Fabiani. París), *L'orquestra a l'Òpera*[200] (1870), *Le café-concert des Ambassadeurs*[201] (1876-1877. Pastel sobre monotip. 37 x 27 cm. Musée des Beaux-Arts. Lyon) – hi ha una altra versió de 1877: *Aux Ambassadeurs*, pastel sobre paper, col·lecció privada –, *Les ballarines russes*[202] (1895. Pastel. 53 x 63 cm. National Museum Stockholm), *L'estrella* (ca. 1878. 81 x 66 cm., pastel. Col·lecció privada. París), *Ballarina de verd* (Museu Thyssen-Bornemisza. Madrid)...

Hem seleccionat una mostra cronològica de les classes de dansa, dels ballets a l'escenari i de les ballarines a fi i efecte d'apreciar les qualitats abans esmentades de moviment rítmic i del caràcter d'instantània fotogràfica de l'escena representada.



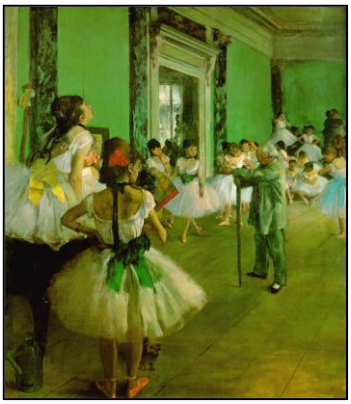
Edgar Degas (1834-1917)
Classe de danse[203]
ca. 1871
Oli sobre fusta
Metropolitan Museum of Art
Manhattan. New York. EEUU



Edgar Degas (1834-1917)
Assaig de ballet a l'escenari[204]
1874
Oli sobre tela
Musée d'Orsay. París. França

[196] Vegeu: SÉRULLAZ, Maurice, i altres autors (1981), op., cit., pàg. 93.
[197] Vegeu: SÉRULLAZ, Maurice, i altres autors (1981), op., cit., pàg. 93.
[198] Vegeu: SÉRULLAZ, Maurice, i altres autors (1981), op., cit., pàg. 94.
[199] Vegeu: SÉRULLAZ, Maurice, i altres autors (1981), op., cit., pàg. 94.
[200] Arxiu: Degas l'orchestre.jpg. a Wikipedia. (Consulta: 15/11/2009).
[201] A: www.google.es (imatges). Arxiu: 038.jpg. (Consulta: 15/11/2009).
[202] A: www.google.es (imatges). Arxiu: 022.jpg. (Consulta: 15/11/2009).
[203] A: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Edgar_Degas_-_Chasse_de_danse.jpg. (Consulta: 17/6/2011).
[204] A: http://www.ricci-arte.com/es/Edgar-Degas-11.htm. (Consulta: 17/6/2011).

Edgar Degas (1834-1917)
Classe de danse[205]. 1875
Oli sobre tela
85,5 x 75 cm.
Musée d'Orsay. París. França





Edgar Degas (1834-1917)
Ballet de l'Òpera de París[206]. 1877-1878
Pastel sobre monotip sobre paper
Art Institute of Chicago. Chicago. Illinois. EUU



Edgar Degas (1834-1917)
L'Etoile[207], ca. 1878
Pastel. 51 x 66 cm.
Col·lecció privada

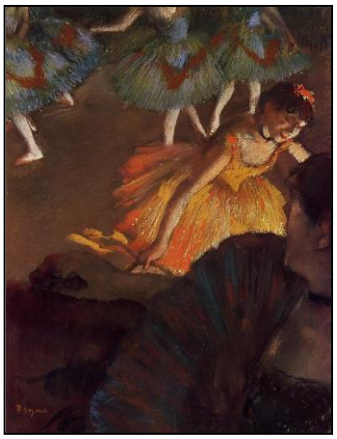
[205] A: http://ca.wikipedia.org/wiki/Edgar_Degas. (Consulta: 17/6/2011).
[206] A: http://www.steveartgallery.se/spain/picture/image-00795.html. (Consulta: 17/6/2011).
[207] A: http://www.spanisharts.com/history/del_impres_s.XX/impresionismo/degas_bailarina_escena.html. (Consulta: 17/6/2011).



Edgar Degas (1834-1917)
Assaig a l'escenari[208]
1878-1879
Oli sobre tela
Col·lecció privada



Edgar Degas (1834-1917)
Classe de danse[209]. 1881
Oli sobre tela
Philadelphia Museum of Art
Philadelphia. Pennsylvania. EEUU



Edgar Degas (1834-1917)
Ballarina i la dama amb ventall[210]
1885
Pastel sobre paper
Philadelphia Museum of Art
Philadelphia. Pennsylvania. EEUU

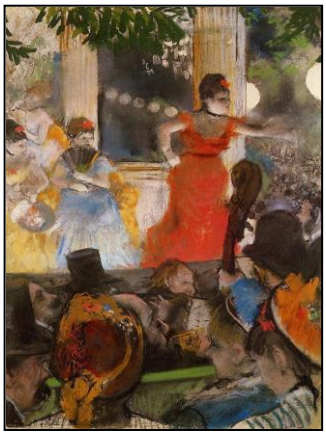
[208] A: A: www.google.es (imatges). (Consulta: 17/6/2011).
[209] A: http://floresypalabras.blogspot.com.es/2011/06/edgar-degas-clase-de-ballet.html. (Consulta: 17/6/2011).
[210] A: A: www.google.es (imatges). (Consulta: 17/6/2011).

Edgar Degas (1834-1917)
Quatre ballarines[211]. 1899
Oli sobre tela
150,5 x 181 cm.
National Gallery of Art. Washington. EEUU



Per tant, totes aquestes obres de Degas retraten l'instant i l'aspecte psicològic de la ballarina tan a la classe de dansa com a l'escenari.

Le café-concert des Ambassadeurs (1876-1877) igual com veiem a *Cançó del gos* (1876-1877) i *Cantant del cafè concert* (1878) es diferència de les obres sobre ballarines i l'Òpera de París perquè mostra un altre ambient social del moment menys refinat i més bohemi.



Edgar Degas (1834-1917)
Le café-concert des Ambassadeurs[212]
1876-1877
Pastel sobre monotip sobre paper
37 x 27 cm.
Musée des Beaux Arts, Lyon. França



Edgar Degas (1834-1917)
Cançó del gos[213]
1876-1877
Gouache
Col·lecció privada

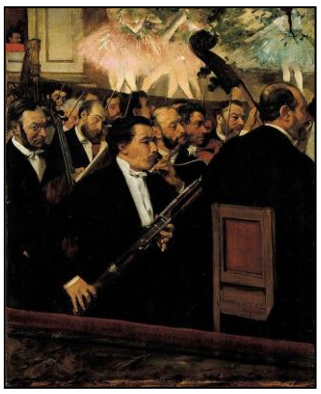
[211] A: SÉRULLAZ, Maurice, i altres autors (1981), op., cit., pàg. 92.
[212] A: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Degas_-_Caf%C3%A9_Concert_-_at_Les_Ambassadeurs_1876-77.jpg . (Consulta: 15/11/2009).
[213] A: http://ca.wikipedia.org/wiki/Edgar_Degas. (Consulta: 17/6/2011).



Edgar Degas (1834-1917)
Cantant del cafè concert[214]. 1878
Pastel sobre tela
Fogg Art Museum, Harvard University.
Cambridge. Massachusetts. EEUU

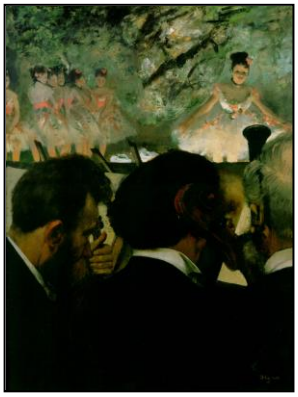
"Robert le Diable" de Giacomo Meyerbeer va ser un dels espectacles més representats durant el segle XIX a l'Òpera de París. Degas[215], atret pel aventurat muntatge escenogràfic i les tècniques d'il·luminació, realitza "in situ", des del pati de butaques, la seva pintura ràpida, impressionista, però sense oblidar el dibuix – Edgar Degas, *Ballet de "Robert le Diable"* (1871-72. Oli sobre tela. 66 x 54,3 cm. Metropolitan Museum), i, *Escena de "Robert le Diable"* (1876. Oli sobre tela. 76,6 x 81,3 cm. Victoria and Albert Museum). De les mateixes característiques és l'obra: *Escena de "Robert le Diable"*, en aquesta, entre els músics, destaca Désiré Dihau amb el fagot – cosí d'Henri de Toulouse-Lautrec – que també protagonitza *L' Orquestra a l'Òpera.*

A *L' Orquestra a l'Òpera* Degas retrata Désiré Dihau en el centre de la composició, exhibint-se amb l'instrument, bufant i amb la posició dels dits obrint i tancant les claus del tub del fagot; la resta de l'orquestra són músics de corda que toquen mirant el director; al fons, l'escenari on les ballarines amb els vestits pastel contrasten amb l'orquestra del primer pla vestida de tons foscos. *Músics de l'orquestra* presenta una variant de la mateixa idea representativa de l'orquestra i l'escenari amb les ballarines.



Edgar Degas (1834-1917)
L'orquestra a l'Òpera[216]
1868-69. Oli sobre tela. 56,5 x 46,2 cm.
Museu d'Orsay. París. França

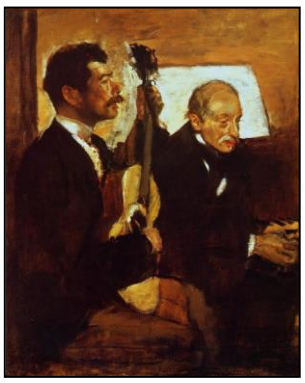
[214] A: http://www.squidoo.com/edgar-degas-art. (Consulta: 17/6/2011).
[215] Aquestes tres obres de Degas a: http://www.artehistoria... (Consulta: 15/11/2009).
[216] A: http://www.artehistoria... (Consulta: 15/11/2009).



Edgar Degas (1834-1917)
Músics de l'orquestra[217]
1870-1871
Oli sobre tela
Stadtische Galerie im Stadelschen Kunsstinstitut
Frankfurt del Main. Alemanya

El doble retrat del pare de Degas escoltant Lorenzo Pagans a la guitarra al·ludeix al tema musical des d'un punt de vista iconogràfic diferent al que usualment utilitza Degas.

Edgar Degas (1834-1917)
Degas' Father Listening to Lorenzo Pagans[218]
1869-70



Seleccionem algunes obres de **James Abbot McNeill Whistler** (1834-1903) que va viure pels mateixos anys que Degas però les seves ballarines respiren un aire diferent de vegades oriental i exòtic i, d'altres, innovador. És un artista americà que pinta escenes musicals i composicions relacionades amb ballarines.

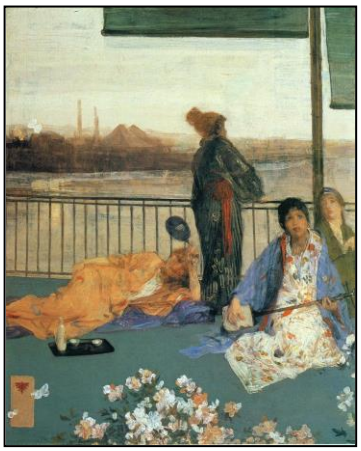
At the piano representa la iconografia del piano en el centre, al costat esquerre la dona que toca vestida de negre contrasta am la nena que l'escolta i la mira de la dreta vestida de blanc, al fons les imatges parcials de dos quadres a la paret i la taula de l'extrem esquerre completen l'escenari musical.

[217] A: http://www.artehistoria... (Consulta: 15/11/2009).
[218] *El pare de Degas escoltant Lorenzo Pagans*. A: www.klassiskgitar.net/imagesd1.html. (Consulta: 3/1/2010).

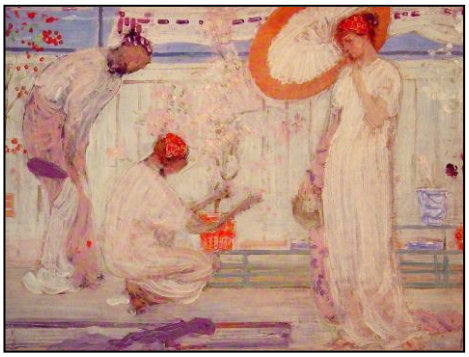


James Abbot McNeill Whistler (1834-1903)
At the piano[219]. 1858-1859
Oli sobre tela. 67 x 90,5 cm.
The Taft Museum. Cincinnati. Ohio. EEUU

James Abbot McNeill Whistler, a les tres obres següents – *Variations in flesh colour and green: the balcony*; *The white symphony: Three girls*; *Symphony in blue and pink* –, relaciona la terminologia musical amb el color; per tant, alhora que representa la temàtica musical, atribueix al color la qualitat de *Variacions* i *Simfonia*.



James Abbot McNeill Whistler (1834-1903)
Variations in flesh colour and green: the balcony[220]
1865
Oli sobre taula
61,4 x 48,8 cm.
Freer Gallery of Art. Washington. EEUU



James Abbot McNeill Whistler (1834-1903)
The white symphony: Three girls[221]
ca. 1868
Oli sobre taula
46,4 x 61,6 cm.
Freer Gallery of Art. Washington. EEUU

[219] A: http://es.wikipedia.org/wiki/James_McNeill_Whistler. (Consulta: 17/6/2011).
[220] A: http://en.wahooart.com/A55A04/w.nsf/Opra/BRUE-7ZEBPJ. (Consulta: 17/6/2011).
[221] A: http://www.chinaoilpaintinggallery.com/j-james-abbott-mcneill-whistler-c-58_76_913/three-girls-p-30849. (Consulta: 17/6/2011).



James Abbot McNeill Whistler (1834-1903)
Symphony in blue and pink[222]. 1868
Oli sobre taula
Freer Gallery of Art. Washington. EEUU

Altres ballarines de James Abbot McNeill Whistler són seductores i exòtiques.



James Abbot McNeill Whistler (1834-1903)
A dansing woman in a pink robe, seen from the back[223]
1888-1890
Carbonet i gouache sobre marró
71,12 x 46,23 cm.
Hunterian Art Gallery



James Abbot McNeill Whistler (1834-1903)
Dansing girl[224]
1885-1890
Oli sobre tela
29,7 x 22,4
Cecil Higgins Art Gallery

[222] A: http://www.artilim.com/artist/whistler-james-abbott/symphony-in-blue-and-pink/. (Consulta: 17/6/2011).
[223] A: http://en.wahooart.com/A55A04/w.nsf/Opra/BRUE-8EWK3M. (Consulta: 17/6/2011).
[224] A: http://www.1st-art-gallery.com/James-Abbott-Mcneill-Whistler/Dancing-Girl.html. (Consulta: 17/6/2011).

Parlem ara de **Richard Judson Zolan** (1931-2001), artista que tot i que pertany al segle XX, és considerat impressionista americà amb influència europea de Monet.

Les ballarines de lluminosos tons pastels enllacen la modernitat amb la tècnica impressionista en escenes de temàtica preferentment musical i de dansa.



Richard Judson Zolan (1931-2001)
La sala de dansa[225]



Richard Judson Zolan (1931-2001)
The tango[226]
Oli sobre tela



Richard Judson Zolan (1931-2001)
La passió de dansar[227]

Seleccionem *The tango* per l'expressivitat del moviment en les dues figures, destacat iconogràficament pels plecs dels vestits, les seves postures i el color.

[225] A: http://eu.art.com/gallery. (Consulta: 17/6/2011).
[226] A: http://eu.art.com/gallery/id--b9735/posters.htm. (Consulta: 17/6/2011).
[227] A: http://www.polyvore.com/richard_judson_zolan_passion_dance/thing?id=3835063. (Consulta: 17/6/2011).

Escollim les següents "lliçons de música" per la variació, el gest i la subtil ironia de realisme simbòlic que suggereixen els personatges que formen la composició. Per exemple, el contrast marcat pel músic d'avançada edat respecte a la joventut de la noia cantant que veiem tant a la composició de **Raimundo de Madrazo y Garreta** (1841-1920) com a la de **Federico Andreotti** (1847-1930), en ambdues també cal notar les inclinacions del cap i, en la primera, la posició distesa de les cames del guitarrista.



Raimundo de Madrazo y Garreta (1841-1920)
The Music Lesson (detall)[228]



Federico Andreotti (1847-1930)
La lliçó de música[229]
Oli sobre tela
98 x 75 cm.
Col·lecció privada



Carl Zewy (1855-1929)
Chamber music entertainment[230]

[228] A: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 3/1/2010).
[229] A: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 14/1/2010).
[230] A: www.klassiskgitar.net/imagesd1.html. (Consulta: 14/1/2010).

Un altre contrast de realisme simbòlic entre els personatges s'aprecia en *Light Entertainment* de **Cesare Auguste** (1847-1914), la noia canta i toca l'instrument de corda alhora que el seu oient amb una lectura a la mà l'escolta amb expressió alegre i mirada de picardia.



Cesare Auguste (1847-1914)
Light Entertainment[231]. 1895

Per tant, les escenes que hem triat sobre la representació de "lliçons de música" són interessants per la descripció de realisme simbòlic amb to irònic d'una realitat social. En aquest cas l'activitat relacionada amb la música es converteix en una eina de contacte social i fins i tot amb expressió de cortesia entre les imatges dels personatges que contrasten per les evidents diferències d'edat.

Les obres d' **Auguste Renoir** (Limoges, 1841 – Cagnes, 1919), de sobres conegudes, proporcionen, cada una d'elles, la "impressió" visual d'espontaneïtat i rapidesa pròpies dels impressionistes. Renoir presenta un nou canvi d'iconografia en les escenes d'ambients festius, de ball, característic de trobada social de l'època. Renoir pinta amb petits tocs les pinzellades cromàtiques que conformaran el conjunt colorista.



Auguste Renoir (1841-1919)
Ball a la ciutat[232]. 1883
Oli sobre tela
180 x 90 cm.
Musée d'Orsay. París

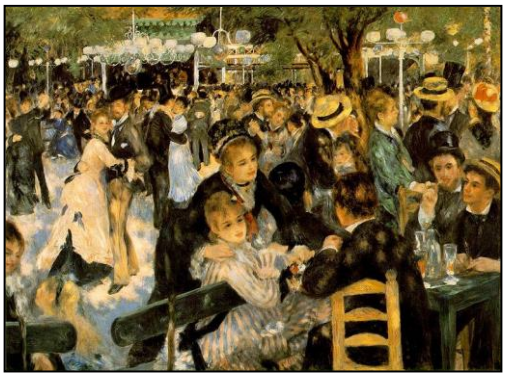
[231] A: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 14/1/2010).
[232] A: www.klassiskgitar.net/imagesd1.html. (Consulta: 17/6/2011).



Auguste Renoir (1841-1919)
Ball a Bougival[233]. 1882
Oli sobre tela
182 x 98 cm.
Museum of Fine Arts. Boston. EEUU

Julio Carlo Argan es refereix a l'impressionisme de Renoir dient[234]:

... la pintura no es un medio, es un fin, de la misma manera que para Verlaine y Mallarmé la poesía o está en la altura e los pensamientos sino en el contexto rítmico de los sonidos. El pintor trabaja con los colores como el poeta con las palabras...



Auguste Renoir (1841-1919)
Le bal au Moulin de la Galette[235]. 1876
Oli sobre tela. 131 x 175 cm.
Musée d'Orsay. París

Renoir coincideix històricament amb Debussy. Sérullaz escriu: "También la música sufrió el contagio de este ambiente impresionista" i menciona les paraules de Emile Vuillermoz que cita[236]:

[233] A: http://gilmoregirls.wikia.com/wiki/The_Festival_of_Living_Art. (Consulta: 17/6/2011).
[234] ARGAN, Giulio Carlo (1976), v. 1, op. ,cit., pàg. 124.
[235] A: http://ca.wikipedia.org/wiki/Pierre-Auguste_Renoir. (Consulta: 17/6/2011).
[236] SÉRULLAZ, Maurice, i altres autors (1981), op., cit., pàg. 19. Referent a Renoir , vegeu pàg. 155-173, 211 i 222.

Debussy se había acomodado milagrosamente en el diapasón de los pintores empeñados en la conquista de la luz, considerada elemento dominante de su lenguaje. Esta conquista los había llevado al empleo de la microestructura. Instintivamente, Debussy practicaba, como ellos, todas las formas de fragmentación, de división, de descomposición de los sonidos y timbres, pues su gusto por el cuarteto dividido y las sordinas responde a la misma necesidad pictórica de irisación. Se ha reprochado a los pintores que descubrieron la magia de las vibraciones de la atmósfera que dan vida a los colores, su empeño en sacrificar, en aras de esta magia, la nitidez y la precisión de los contornos lineales. Sus adversarios y la precisión de los contornos lineales. Sus adversarios les acusan de ignorar el dibujo. Debussy conoció la misma incomprensión, por las mismas razones: se ha afirmado con frecuencia, erróneamente, que u música fue una perpetua grisalla, donde toda línea melódica, estaba ausente.

Renoir, paral·lelament amb Touluse-Lautrec, però des d'un altre punt de vista, evoca l'alegria de viure i la voluptuositat de la burgesia. El principal desafiament de Renoir es concretava en la tècnica com a estil, en perfeccionar la tècnica artesana – que coneixia molt bé per la seva formació artesana i pintor de porcellanes – com a tècnica ideal que la producció industrial desacreditava. Pintura sense implicacions eticoreligioses – com Ruskin i Morris a Anglaterra – i sense influències dels simbolistes. Per Renoir només compta el "fet" pictòric. Segons Argan, la pintura de Renoir és "una poètica" en el mateix sentit que "la poètica" de Mallarmé – "la seva poesia és l'actuació o l'explicitació"[237].



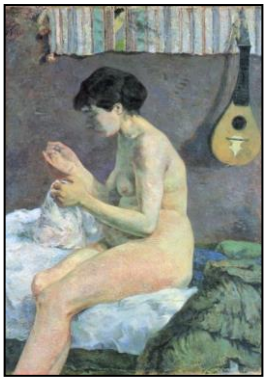
Auguste Renoir (1841-1919)
Girl with aguitar[238]
Dibuix
Collection Rosenberg and Stiebel

De les obres de Renoir sobre el tema musical cal referir el *Retrat de Richard Wagner*[239] (1882.Tela. 41 x 32 cm. Musée de l'Opéra. París) i altres obres que

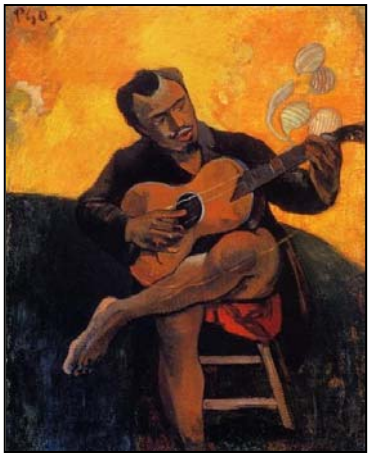
[237] ARGAN, Giulio Carlo (1976), v. 1, op. ,cit., pàg. 124-128.
[238] A: www.klassiskgitar.net/imagesd1.html. (Consulta: 17/6/2011).
[239] SÉRULLAZ, Maurice, i altres autors (1981), op., cit., pàg. 165.

al·ludeixen o suggereixen el tema musical enfocat en el sentit d'esdeveniment social: *Le bal au Moulin de la Galette* (1876. Oli sobre tela. 131 x 175 cm. Musée d'Orsay. París), *La Sortie du conservatoire*[240] (1876. Tela. 187 x 119 cm. The Barnes Foundation. Merion. Pensylvania), *Femme au piano* (1876 Institut d'Art de Chicago), *Au concert dans une loge à l'Opéra* (1880. Institut d'Art Clark. Williamstown. Massachussets), *El ball de Bougival*[241] (1883. Tela. 180 x 98 cm. Museum of Fine Arts. Boston), *Les filles de Catulle Mendès al piano*[242] (1888. Tela. 163 x 130 cm. Col·lecció particular. Nova York); i, també una al·legoria a la música, *La Musique*[243] (ca 1895).

Continuem en el llindar del segle XX. **Paul Gaugin** (1848-1903) utilitza un instrument de corda col·locat en diagonal a l'estudi de la figura com un element més de la composició a *Study of a Nude*. Per contra, en l'altra obra, de color intens i característic del pintor, el guitarrista assegut i mirant la guitarra fa la seva música.



Paul Gaugin (1848-1903)
Study of a Nude[244]
1880



Paul Gaugin (1848-1903)
The Guitar Player, Gaugins friend Francisco Durrioca[245]
1894

Per altra part, les pintures de **Jean Beraud** (1849-1936) respiren un estil entre academicista del Saló i dels impressionistes francesos. Beraud pinta escenes de la vida

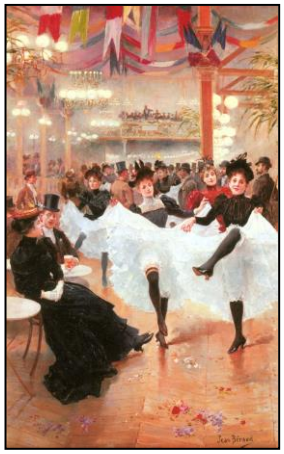
[240] SÉRULLAZ, Maurice, i altres autors (1981), op., cit., pàg. 211.
[241] SÉRULLAZ, Maurice, i altres autors (1981), op., cit., pàg. 166.
[242] SÉRULLAZ, Maurice, i altres autors (1981), op., cit., pàg. 168.
[243] A: www.klassiskgitar.net/imagesd1.html. (Consulta: 14/1/2010).
[244] A: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 14/1/2010).
[245] A: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 14/1/2010).

quotidiana de París durant la "Belle Époque" de les quals hem triat les de referència musical.

A *Répresentation au Théâtre des Varietées* veiem l'orquestra a la fossa, l'escenari amb dos actors i un fragment de llotja amb espectadors. *Le Café de Paris* és també una mostra de l'espectacle parisenc del moment.



Jean Beraud (1849-1936)
Répresentation au Théâtre des Varietées[246]
1888
Oli sobre tela
Musée des Arts Decoratifs
París. França



Jean Beraud (1849-1936)
Le Café de Paris[247]
Oli sobre taula
55,3 x 35 cm.
Col·lecció privada

Le concert privé retrata l'escena d'ambient musical en una reunió social protocol·lària amb els convidats vestits d'etiqueta. Hi ha elements iconogràfics de la sala que denoten la categoria social de la casa com són el llum sobre el piano i el llum de pantalla reflectit en el gran mirall – no són espelmes – i el doble cortinatge del fons. Es tracta d'un concert privat en què la música serveix de motiu per reunir els convidats.

Jean Beraud (1849-1936)
Le concert privé[248]. 1911
Oli sobre taula
60 x 73 cm.
Col·lecció privada



[246] A: http://laflautatraveseradesdelabarrera.blogspot.com.es/2009/10/jean-beraud-disculpeme-tengo-una-duda.html. (Consulta: 17/6/2011).
[247] A: http://nah.wikipedia.org/wiki/%C4%AAxiptli:Jean_B%C3%A9raud_Le_Cafe_de_Paris.jpg. (Consulta: 17/6/2011).
[248] A:http://kk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%83%D1%80%D0%B5%D1%82:Jean_B%C3%A9raud_Personnages.jpg. (Consulta: 17/6/2011).

La *Simfonia en vermell i daurat* presenta un sentit metafòric entre la música representada per les figures amb instruments de l'esquerre i el color intens del conjunt.



Jean Beraud (1849-1936)
Symphony in the red and gold[249]
1895
Oli sobre tela
113 x 146 cm.
Col·lecció privada

De **William Merritt Chase** (1849-1916) tres pintures d'expressió realista i esplèndid cromatisme de llum i ombra. Observem a *Mrs. Meigsat the piano organ* la particularitat de la solista, vestida de blanc, que queda d'esquena a l'espectador. És una disposició original que fa ressaltar la seva imatge i també el piano que és l'element central, de front i en mig de l'estada.



William Merritt Chase (1849-1916)
Mrs. Meigsat the piano organ[250]. 1883
47,3 x 65,9 cm.
Oli sobre tela
Col·lecció privada

[249] *Simfonia en vermell i daurat*. A: http://laila50.livejournal.com/215517.html. (Consulta: 17/6/2011).
[250] A: http://es.wikipedi.org/Wiki/william_Merritt_Chase. (Consulta: 27/6/2012).

De les dues figures amb instrument de corda – *Girl with guitar* i *The mandolin player* – cal advertir similituds expressives en el gest del cap i la mirada del personatge.

William Merritt Chase (1849-1916)
Girl with guitar[251]
ca. 1886
Oli sobre fusta
26,04 x 15,24 cm.
Col·lecció pública





William Merritt Chase (1849-1916)
The mandolin player[252]
1878-1879
Oli sobre tela
41,3 x 31,6 cm.
Col·lecció privada

Vistes aquestes imatges de composició temàtica musical, de l'impressionista americà William Merritt Chase, és remarcable el contrast cromàtic i el realisme expressiu de les seves figures.

[251] A: http://es.wikipedi.org/Wiki/william_Merritt_Chase. (Consulta: 27/6/2012).
[252] A: http://es.wikipedi.org/Wiki/william_Merritt_Chase. (Consulta: 27/6/2012).

Thomas Wilmer Dewing (1851-1938), pintor americà del llindar del segle XX, d'estil artístic anomenat *tonalisme*[253], sovint pinta la imatge de la figura femenina tocant instruments, escrivint cartes o parlant entre elles. De les seves representacions de noies tocant diversos instruments hem triat *The piano*. En aquesta pintura la pianista interpreta en mig d'una atmosfera etèria on el protagonista és el piano perquè ressalta per la grandària i la perspectiva utilitzada. L'altra obra que incloem és *Lady With a lute*, aquí destacarem l'encertat cromatisme de llum i ombra.



Thomas Wilmer Dewing
(1851-1938).
The piano[254]



Thomas Wilmer Dewing[255] (1851-1938)
Lady With a lute. 1886
National Gallery of Art. Washington. EEUU

Aquest autor ens interessa perquè observem un canvi en la representació del tema musical. L'interès temàtic de la música obté importància de primer terme; en aquestes obres és significant la icona de l'instrument. Per contra, en les escenes musicals socials el que més importa és el testimoni social de l'època, l'esdeveniment que celebra la societat. La música és el vehicle que permet i/o facilita la reunió social, amb la qual cosa queda en segon terme.

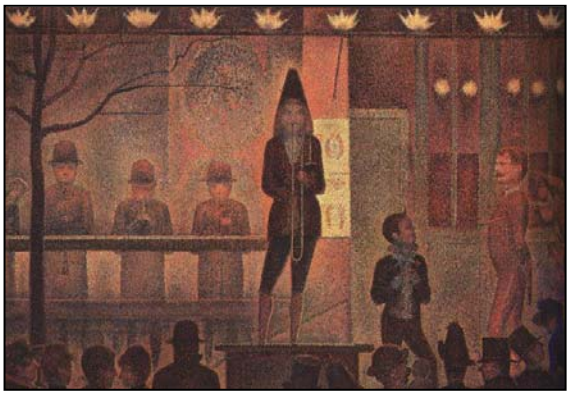
[253] El *Tonalisme* (1880-1915) va començar amb la realització de paisatges que accentuaven l'estat d'ànim i l'ombra mitjançant tonalitats fosques, grises, marrons i blaus. Aquesta tendència va ser debilitada per l'impressionisme americà i el modernisme europeu.
[254] A: Foro.artehistoria.net. (Consulta: 3/1/2010).
[255] Les dues obres de Dewing a: A: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 3/1/2010).

Georges Seurat (París, 1859-1891) aconseguia un cromatisme lluminós utilitzant la tècnica puntillista i a partir del seu estudi de les teories científiques sobre el color. Seurat, partint de les idees dels impressionistes, cultiva de manera metòdica la seva tècnica personal.

Alicia Suarez i Mercè Vidal escriuen[256]:

Amb Les models i La parada, Seurat canvia l'ambient assolellat per la llum artificial de l'interior, sense perdre aquesta estranya i misteriosa musicalitat que emana d'un creador que sotmet la Naturalesa a una nova disciplina cromàtica i compositiva, amb la qual, novament, en l'art posterior s'introdueix d'una banda, la consideració de la pintura com una estructura autònoma i, de l'altra, una activitat cientifista que reapareixerà al llarg del segle XX amb orientacions diverses.

Efectivament, a *La parada* la temàtica de preferència musical es tracta amb cromatisme i lluminositat impregnada de misteri. L'orquestra està formada per un solista principal sobre un pòdium i els altres components queden en segon pla; ressalta que els músics porten barret i que tots els instruments són de vent; a la part esquerra l'arbre i a la part dreta de l'escena veiem dues figures que es miren i potser ballen amb estirada elegància; els caps del públic en la zona inferior completen el conjunt.

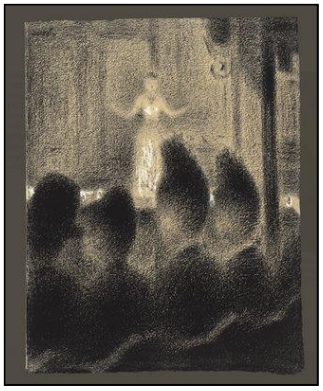


Georges Seurat (1859-1891).
La parada[257]
1887-1888. Oli sobre tela. 99,2 x 149,9 cm.
Museu Metropolità. Nova York. EEUU

[256] Vegeu: SUÁREZ, Alicia i VIDAL, Mercè, *Història Universal de l'Art. El Segle XX*, Vol. IX, (Director: José Milicua) Barcelona, Editorial Planeta, 1988, pàg. 38-40.
[257] A: http://www.taringa.net/posts/arte/2570713/Un-artista-interesante_.html. (Consulta: 6/12/2009).

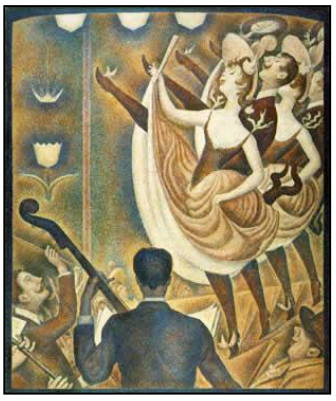
L'atmosfera misteriosa de llum i ombres també es manifesta en l'escena musical *Al "Concert Européen"*. Aquí els barrets del públic assegut contribueixen a l'estilització de les siluetes i al misteri.

Georges Seurat (1859-1891).
Al "Concert Européen"[258]
ca. 1886-88. 31 x 23 cm.
Museu d'Art Modern (MOMA). Nova York



El chahut, cançó de moda als locals nocturns de Montmartre, finalitzava amb la salutació dels ballarins aixecant la cama quasi en posició vertical i aquest és el moment que Seurat representa inspirant-se amb els cartells de Jules Chéret. És enginyosa la composició de corbes i rectes diagonals i paral·leles per aconseguir el moviment dels ballarins de manera que les cames aixecades se situen en correspondència amb el mànec del contrabaix i la flauta; alhora, la cara del director de l'orquestra i el rostre de l'espectador es mostren en diagonal entre ells però mirant els ballarins.

Georges Seurat (1859-1891)
El ball del Chahut[259]
1889-1890. Oli sobre tela
Rijksmuseum Kröler. Muller. Otterlo
Països Baixos



[258] A: http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/seurat_moma_0708/sd_19_concert.htm. (Consulta: 6/12/2009).
[259] A: http://basaktukenmez.blogspot.com.es/2012_03_01_archive.html. (Consulta: 6/12/2009).

Seguint amb aproximació cronològica, triem ara tres obres que retraten els compositors al piano acompanyats al menys d'una figura femenina.

Entre la representació de Schubert, **Anònim**, i d'Edvard Grieg, **Peder Severin Kroyer** (1851-1909), la semblança recau en la llum d'espelmes i la partitura sobre el piano, en l'ambient càlid, intimista, de l'escena. Una altra característica comuna és l'expresió atenta que presten les dones; per contra, la diferència més patent entre ambdues la veiem en les edats dels protagonistes, la joventut en Schubert i la noia, i, la maduresa en Grieg i la seva esposa.

Anònim
Schubert al piano[260]
ca. 1910



Peder Severin Kroyer (1851-1909)
Nina of Edvard Grieg ved Klaveret[261]
1898
Oli sobre fusta
Col·lecció pública



[260] A: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 6/12/2009).
[261] *Edward Grieg i la seva dona*. Estocolm Nationalmuseum Purchase 1901 pel fons de Sophia Giesecke. A: Foro.artehistoria.net. També a: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 22/12/2009). I, a: http/www.artenewol.com(Arc Museum). (Consulta: 22/12/2009).

La tercera escena, *Schubert al piano* de l'austríac **Gustav Klimt** (1862-1918), també amb espelmes sobre el piano i de caràcter privat, però, ofereix elements iconogràfics – la noia amb una partitura a la mà, els quatre personatges que acompanyen el músic, la porta oberta amb la figura que apareix al fons – que ens fan pensar en les Schubertiades.

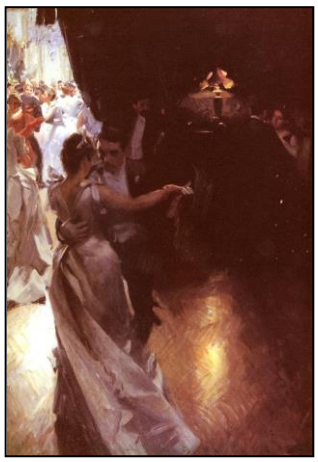


Gustav Klimt (1862-1918)
Schubert al piano[262] (fragment)
1899
Oli sobre tela
150 x 200 cm.
Ubicació desconeguda

El denominador comú d'aquestes tres obres, d'autors diferents, recau en el retrat dels compositors que, amb emplaçament en l'ambient privat, toquen el piano i s'acompanyen, almenys, d'una figura femenina. Així, és destacable el tractament de la llum i el contrast de clarobscur que subratllen la sensació d'intimisme i privacitat.

[262] A: http://www.artehistoria.jcyl.es/obrmaestras/obras/12235.htm. (Consulta: 19/12/2009).

Valsos és una escena musical del pintor suec **Anders Zorn** (1860-1920) que representa el ball social en una casa distingida. La cua del vestit de la noia disposat de manera transversal i amb lleu moviment curvilini convida iconogràficament a participar en el vals. Les parelles dansants inscrites en una atmosfera intimista de llums i ombres a la zona de la dreta contrasta amb el focus lluminós del fons a l'esquerra. Del mateix autor seleccionem el retrat del violinista Hin Anders que toca per a l'ocasió en una estança de casa seva i vestit amb roba còmoda.



Anders Zorn (1860-1920)
Valsos[263]. 1891
Oli sobre tela
Bitmore Estate. Asherville
North Carolina. EEUU



Anders Zorn (1860-1920)
Hin Anders[264]. 1904
Oli sobre tela. 81 x 65 cm.
Thielska Galleriet. Djurgarden.
Estocolm. Suècia

Així, les obres de Zorn respiren transparència i naturalitat.

[263] A: http://www.anderszorn.org/home-5-24-1-0.html. (Consulta: 17/11/2011).
[264] Obra malauradament robada de la Galeria el 20 de juny del 2000 de la qual es desconeix la localització. A: http://www.anderszorn.org/home-2-24-1-0.html. (Consulta: 17/11/2011).

Per altra part, **Santiago Rusiñol** (Barcelona 1861 – Aranjuez 1931) i **Ramon Casas Carbó** (Barcelona 1866–1932) varen constituir les referències més carismàtiques del Modernisme Català[265].

De Santiago Rusiñol seleccionem el retrat d'Erik Satier dibuixat amb el barret i el cigar alhora que fa música. A *La Romança* trobem una escena musical d'ambient privat on la pianista encisa amb la música al seu acompanyant.



Santiago Rusiñol (1861–1931)
Erik Satier tocant l'harmònium[266]
1891. París. Dibuix al llapis conté. 29,5 x 19,8 cm.
Museu d'Art Modern. Barcelona. Núm. 26792



Santiago Rusiñol (1861–1931)
La Romança[267]
1893-94. Oli sobre tela. 87 x 109 cm.
Museu d'Art Modern. Barcelona. Núm. 11422

[265] Vegeu: GARCIA, Josep Miquel, i altres autors, *Mestres catalans del segle XX*, Exposició al Centre Cultural de la Caixa de Terrassa, Terrassa, Edició del Departament d'Imatge i Comunicació de la Caixa de Terrassa, 2000.
[266].Vegeu: *Santiago Rusiñol 1861-1931*, "Exposició antològica commemorativa del cinquantenari de la seva mort", Barcelona, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya, 1981, pàg. 77.
[267] Aquesta obra es va presentar el 1894 a: "L'Exposició General de Belles Arts" de Barcelona, va ser comprat per la Diputació de Barcelona per al Museo Provincial. Vegeu: *Santiago Rusiñol 1861-1931*, "Exposició antològica commemorativa del cinquantenari de la seva mort" (1981), pàg. 90.

Sobre **Ramon Casas Carbó** (Barcelona 1866–1932) mencionarem el Saló anomenat "Rotonda" del Cercle del Liceo[268]. Decorat per Ramon Casas, reuneix dotze olis de gran format que ell va realitzar amb temàtica musical.



Ramon Casas (1866-1932).
Sardanas en la fuente de San Roque en Olot.
1902. Oli sobre tela 144 x 201 cm.
Saló Rotonda. Cercle del Liceu. Barcelona.

L'interès d'aquest conjunt esdevé principalment per la seva significació en el context de l'època. Es tracta d'un objecte artístic creat com a instrument de comunicació que interpreta la realitat social del moment. S'evidencien elements iconogràfics musicals que converteixen la consideració de la música en reflex d'una societat, imatges de situacions que mostren especials relacions de poder, classes socials diferents, representacions populars i de costums, vestuari,..., essent significatiu testimoni de l'època.



Ramon Casas (1866-1932)
Sala de Descanso
1902. Oli sobre tela 145,5 x 128,5 cm.
Saló Rotonda. Cercle del Liceu. Barcelona



Ramon Casas (1866-1932)
La Verbena
1902. Oli sobre tela 146,5 x 122,5 cm.
Saló Rotonda. Cercle del Liceu. Barcelona

Per tant, característica i particularitat de les pintures de Ramon Casas és que el més important és reflectir la societat del moment i la música està present però quasi sempre queda en segon terme, com el medi per manifestar el fet social.

[268] Totes les imatges a: www.circulo de liceo.es/. També a: FONTBONA, Francesc (coordinador), ALIER, Roger, BASSEGODA i NONELL, Joan, ESCARTÍN, Eduard, RIBERA I BERGÓS, Jordi, *El Cercle del Liceu. Història, Art, Cultura*, Barcelona, Edicions Catalanes, 1991

En ambient social, **Jean Louis Forain** (1852-1931) presenta *Musiciens*; escena musical al carrer on els instruments de corda susciten l'aglomeració de la gent, fins i tot la participació dels cuiners i del cambrer. La dona asseguda en primer pla, lleugerament de costat i amb la mirada cap als musics té una copa a la taula i ens convida a entrar en l'escena per la seva postura que inicia la línia diagonal entre l'arpa, el músic assegut, els cuiners i el personatge de l'extrem esquerre; a la dreta, també en diagonal a la dona apareix un cambrer que s'acosta als músics. Forain també retrata una realitat social del moment però a diferència de Cases, Forain centra l'atenció a l'esdeveniment musical.



Jean Louis Forain (1852-1931)
Musiciens[269]

Joaquín Sorolla (1863-1923) pinta el 1893 una escena popular valenciana, lluminosa i festiva, ambientada per un guitarrista.



Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923)
Escena Valenciana[270]. 1893
Oli sobre tela
135 x 189 cm.
Col·lecció privada

[269] A: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 14/1/2010).
[270] A: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 14/1/2010).

Edward Munch (1863-1944) fou un pintor noruec de personalitat influent en el moviment expressionista. Estilísticament la composició expressionista de colors "fauve" es complementa amb línia sinuosa del modernisme i càrrega emotiva de la pintura simbolista.

La dansa de la vida presenta dos personatges que limiten a dreta i esquerra – l'angoixa i la felicitat – el desenvolupament de l'escena on es relaciona el ball amb l'aventura de la vida emotiva. Característica pròpia de Munch és la profunditat psicològica de la seva pintura expressada amb colors purs i distorsió de línies. Aquí, l'aspecte iconogràfic d'al·lusió a la música es fa a mode de comparació amb les emocions de la vida més que en el sentit musical. El pintor utilitza la insinuació de la música mitjançant el ball des d'un estat d'ànim subjectiu, adolorit, amb la finalitat d'endinsar-se en la consciència humana des d'un punt de vista de malaltia i decepció angoixant.

Per tant, la música en aquest cas és anecdòtica, el pintor la utilitza d'excusa a mode de comparança simbòlica pel tema real del quadre que és el pas del temps o les edats de la vida.



Edward Munch (1863-1944)
La dansa de la vida[271]. 1899
Galeria Nacional. Oslo. Noruega

[271] PIJOAN, J, *Historia del Arte*, v. 9, Barcelona, Salvat Editores S. L., 1970, pàg. 245.

Recordem aquí l'escena surrealista de **René Magritte** (1898-1967) *L'assassí amenaçat* perquè també troben un element d'iconografia musical – el gramófon sobre la taula al costat de l'assassí – que provoca la paradoxa anecdòtica per la seva presència.



René Magritte (1898-1967)
L'assassí amenaçat[272]. 1926
Oli sobre tela
Col·lecció pública

Continuem amb **Henri de Toulouse-Lautrec**[273] (Albí 1864 – Malromè 1901), que és el pintor de la "Belle Époque", el pintor de Montmartre, de la vida del *music-halle* – en especial de *French-Cancan*, de les *vedettes*: Jane Avril, La Goulue, Valentine Désossé, Marcelle Lender, la còmica Cha-U-Kao, Miss Mary Belfort, Yvette Guilbert –.



Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901)
Ball al Moulin Rouge[274]. 1890
Oli sobre tela. 115,5 x 150 cm.
Gallery Frankreich. Philadelphia. Pennsylvania. EEUU

[272] A: www.google.es (imatges). (Consulta: 15/11/2009).
[273] ARGAN, Giulio Carlo (1976), v. 1, pàg. 162-167. SÉRULLAZ, Maurice, i altres autors (1981), op., cit., pàg. 196-206.
[274] A: http://es.wikipedia.org/wiki/Henri_de_Toulouse-Lautrec. (Consulta: 15/11/2009).



Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901).
Marcelle Lender Dancing the Bolero in "Chilpéric"[275]
1895-1896. Oli sobre tela. 145 x 149 cm.
National Gallery of Art. Washington
Collection of Mr. and Mrs. John Hay Whitney
Washington. EEUU



Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901)
Jardí de París: Jane Avril[276]
1893. Litografia a color



Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901)
L'anglès en el Moulin Rouge[277]
1892. Prova núm. 94 de la litografia en color
(tiratge de 100 exemplars) 47 x 37,2 cm.
Musée Toulouse-Lautrec. Albí. França

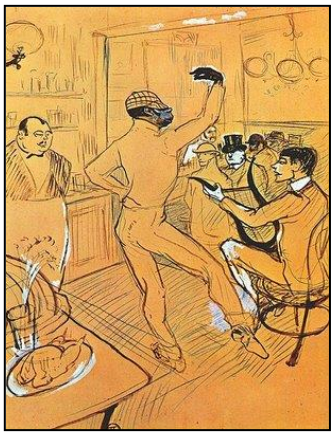
L'artificialitat de personatges intensament significatius comuniquen i representen una realitat visual que esdevé estímul psicològic al temps que conforma un canvi radical de significació iconogràfica. Toulouse-Lautrec descobreix en els seus models actituds i expressions, el gest, que tradueix en els seus retrats en introspecció física i moral del personatge.

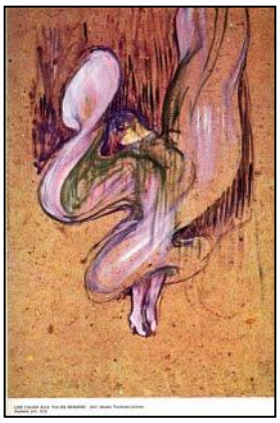
Dibuixos ràpids, pintures en què el traç de colors purs i juxtaposats de l'impressionisme combinen amb la tècnica de colors llisos del simbolisme. Estudia els

[275] A:http://www.masdearte.com/index.php?view=article&catid=35&id=572&option=com_content&Itemid=12. (Consulta: 15/11/2009).
[276] A: http://www.wikipaintings.org/en/henri-de-toulouse-lautrec/jane-avril-1893-1. (Consulta: 15/11/2009).
[277] A: SÉRULLAZ, Maurice, i altres autors (1981), op., cit., pàg. 197.

gravats japonesos interessant-se per la manera de transmetre a l'espectador el tema rítmic amb intenció d'estimular-lo; la qual cosa el condueix a intuir la importància de la publicitat, descobreix que l'estímul i la insinuació aconsegueixen més impacte que la pura representació.

Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901)
Chocolate bailando en el bar de Achille[278]. 1896
Pintura a l'aiguarràs, llapis blau i llapis conté
77 x 61 cm.
Musée Toulouse-Lautrec. Albí. França





Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901).
Loie Fuller en el Folies Bergère[279]
1893. Estudi per a litografia en color.
Oli sobre cartró. 63,2 x 45,3 cm.
Musée Toulouse-Lautrec. Albí. França

Els nombrosos dibuixos ràpids, pintures, litografies i pastels de Tolouse-Lautrec segueixen unes línies estètiques pròpies i particulars. Obres de temàtica musical són entre d'altres les següents: *Mademoiselle Marie Dihau al piano* (1890. Oli sobre cartró), *Ball al Moulin Rouge*.[280] (1890.Oli sobre tela. 115,5 x 150 cm. Gallery Frankreich. Philadelphia), *Aristide Bruant*[281] *en Ambassadeurs*[282] (1892. Paper encolat sobre tela.

[278] A: http://www.wikipaintings.org/en/henri-de-toulouse-lautrec/jane-avril-1893-1#supersized-artistPaintings-230395. (Consulta: 15/11/2009).
[279] A: http://www.toulouse-lautrec-foundation.org/Lo%C3%AFe-Fuller-in-the-%27Folies-Bergere%27-large.html. (Consulta: 15/11/2009).
[280] A: Arxiu: Henri de Toulouse-Lautrec 005.jpg Wikipedia. (Consulta: 15/11/2009).
[281] Aristide Bruant era propietari del "Mirliton", cabaret freqüentat per Toulouse-Lautrec al voltant del 1885.
[282] SÉRULLAZ, Maurice, i altres autors (1981), op., cit., pàg. 197.

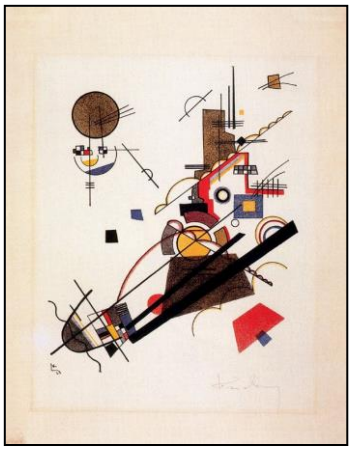
148 x 117 cm. Musée Toulouse-Lautrec. Albí), *L'anglès en el Moulin Rouge*[283] (1892. Prova núm. 94 de la litografia en color (tiratge de 100 exemplars) 47 x 37,2 cm. Musée Toulouse-Lautrec. Albí), *L'anglès en el Moulin Rouge* (1892. Oli i gouache sobre cartró), *Jane Avril bailando*[284] (1892. Carbó. 85 x 45 cm. Musée d'Orsay. París), *La sortida del conjunt de ball*[285] (1892. Carbó. 60 x 50 cm. Col·lecció Chester Dale. National Gallery of Art. Washington), *En el Moulin Rouge: dos dones ballant* (1892. Oli sobre cartró. 95 x 80 cm. Galeria Nacional de Praga), *Jardí de París: Jane Avril*[286] (1893. Cartell. Prova encolada sobre tela del primer estat abans de la paraula "Jardí de París". 130 x 95 cm. Musée Toulouse-Lautrec. Albí), *Jardí de París: Jane Avril* (1893. Litografia a color), *Loie Fuller en el Folies Bergère* (1893. Estudi per a litografia en color.Oli sobre cartró. 63,2 x 45,3 cm. Musée Toulouse-Lautrec. Albí), *Divan japonais*[287] (1892-1893 Litografia a color. 78 x 59,5 cm. Bibliothèque Nationale. París), *Alfred la Guigne*[288] (1894. carbó. 64,5 x 49,5 cm. Col·lecció Chester Dale. National Gallery of Art. Washington), *Yvette Guilbert saludant al públic*[289] (1894. Prova fotogràfica realitzada en color. 48 x 25 cm. Musée Toulouse-Lautrec. Albí), *Yvette Guilbert saludant al públic* (1894. Gouache sobre cartró.Museu Thyssen-Bornemisza. Madrid), *Mural per a la barraca de la Goulue: el ball de la Goulue i Valentin le Désossé*[290] (1895. Tela. 285 x 310 cm. Musée d'Orsay. Paris) *La cómica Cha-U-Kao*[291] (1895. Carbó. 64 x 49 cm. Musée d'Orsay. Paris), *Chocolate bailando en el bar de Achille*[292] (1896. Dibuix tinta xina i llapis blau amb tocs de gouache. 77 x 61 cm.Musée Toulouse-Lautrec. Albí), *Marcelle Lender Dancing the Bolero in "Chilpéric"* (1895-1896. Oli sobre tela. 145 x 149 cm. National Gallery of Art. Washington. Collection of Mr. and Mrs. John Hay Whitney).

[283] SÉRULLAZ, Maurice, i altres autors (1981), op., cit., pàg. 197.
[284] Ibid, pàg. 201.
[285] Ibid, pàg. 201.
[286] Ibid, pàg. 199.
[287] ARGAN, Giulio Carlo (1976), v. 1, op. ,cit., pàg. 162.
[288] SÉRULLAZ, Maurice, i altres autors (1981), op., cit., pàg. 200.
[289] Ibid, pàg. 202.
[290] Ibid, pàg. 202.
[291] Ibid, pàg. 202.
[292] Ibid, pàg. 203.

Wassily Kandinsky (Moscú 1866 – Nevilly-sur-Seine 1944) veu *La cantant* de dues formes diferents. Per una part, l'obra figurativa on la cantant vestida de llarg amb el ram vermell és l'element del primer pla de l'escena. Al darrere, el pianista i el piano destaquen de negre sobre el fons blau. En aquesta obra s'evidencia amb iconografia figurativa la temàtica musical. Però Kandinsky va més enllà, fa una altra versió de *La cantant* on els components iconogràfics abstractes i el color són el símbol pictòric del tema musical.

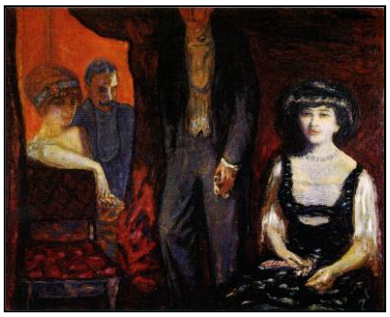


Wassily Kandinsky (1866–1944).
La cantant[293].



Wassily Kandinsky (1866–1944).
La cantant[294]

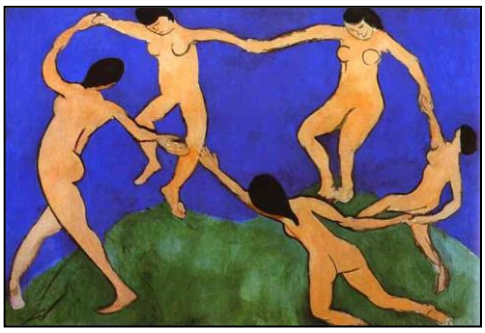
Pierre Bounard (1867-1947), primordial colorista del grup dels *nabis* realitza *A la llotja*, pintura amb inquietant musicalitat cromàtica i enigmàtica ubicació. Incloem aquesta obra, tot i no ser directament de temàtica musical, pel seu cromatisme i per la seva relació indirecta amb la música. Podem suposar que es tracta de la llotja d'un teatre musical o d'una sala de concerts.



Pierre Bounard (1867-1947)
A la llotja[295]

[293] Fitxer: Wassily Kandinsky la cantante.jpg. www.foroxerbar.com. (Consulta: 13/12/2009).
[294] Fitxer: Wassily Kandinsky la cantante.jpg. www.foroxerbar.com. (Consulta: 13/12/2009).
[295] Vegeu: PISCHEL, Gina (1967), op., cit., pàg. 186.

D'**Henri Matisse** (1869-1954) ens fixem en *La dansa* – primera versió, de 1909–, una de les seves obres més conegudes. Sembla que la idea li va sorgir quan va veure uns pescadors ballar una sardana, a Cotlliure[296]. Les ballarines dansen amb les mans agafades i formen un cercle imperfecte, la qual cosa, juntament amb les corbes dels cossos, comporta el moviment i produeix l'efecte de ball.



Henri Matisse (1869-1954)
La dansa[297]. 1909
Oli sobre tela
260 x 391 cm.
Museu d'Art Modern (MOMA)
Nova York. EEUU

Música presenta dos músics i tres figures que escolten. Matisse va realitzar aquest llenç directament a la tela, sense fer esbossos. El violinista dempeus a l'esquerra inicia l'escena, que continua amb el flautista i els altres tres cossos asseguts, alineats en semicercle cap a la dreta i amb l'últim que mira i fa participar l'espectador de l'obra. Simplicitat, naturalitat i senzillesa en el dibuix i en el cromatisme.

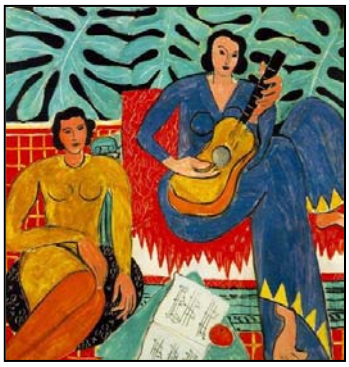
Henri Matisse (1869-1954)
Música[298]. 1910
Oli sobre tela
260 x 389 cm.
State Museum of New Art Western Art.
Moscou



[296] Vegeu: JULIÁN, Inmaculada, Historia Universal del Arte. Arte del Siglo XX, (Director: Juan José Junquera), Madrid, Espasa Calpe, 1996, pàg. 47.
[297] A: A: www.klassiskgitar.net/imagesd1.html. (Consulta: 6/12/2009).
[298] A: A: www.klassiskgitar.net/imagesd1.html. (Consulta: 6/12/2009).

La música és una escena en què la simbologia de la música queda representada per la guitarrista, l'altra figura femenina asseguda al costat té la partitura davant, sobre una taula.

Henri Matisse (1869-1954)
La música[299]. 1939
Albright Art Gallery. Buffalo. Nova York



Altres composicions sobre iconografia musical de Matisse són: *La guitarrista*[300] i *El llaüt* [301] (1943).

A les composicions pictòriques de Matisse observem la intenció de representar la dansa i la música de manera metafòrica, senzilla i natural, mitjançant els dansaires i els músics. Per tant, advertim el propòsit de representar la música amb la significació de tema primordial de l'escena.

Julio Romero de Torres (Còrdova 1874–1930), pintor espanyol que amb estètica simbolista o modernista va realitzar, l'any 1905, els murals del "Circulo de la Amistad de Córdoba", amb al·legories a la pintura, la música, la literatura i l'escultura.

A les seves teles, precises en el dibuix de la figura humana, sovint veiem instruments musicals – habitualment la guitarra – formant part de la composició poètica i al·legòrica configurada per una atmosfera de llum suau en els personatges i encertada en l'escenari.

[299] A: http://charhadas.com/ideas/3231-matisse-en-el-thyssen-hasta-el-20-de-septiembre. (Consulta: 6/12/2009).
[300] A: www.klassiskgitar.net/imagesd1.html. (Consulta: 6/12/2009).
[301] A: www.klassiskgitar.net/imagesd1.html. (Consulta: 6/12/2009).

La metàfora i la poesia pictòriques són particularitats de Julio Romero de Torres que de manera subtil i misteriosa evoquen l'ànima popular andalusa. L'harmonia cromàtica de la seva pintura gaudeix del gust nostàlgic, com veiem a *La guitarrista* i d'un agradable erotisme que apreciem a *Alegrías* i a *Cante-hondo*.

Julio Romero de Torres
(1874–1930)
La guitarrista[302]



El comú denominador de les tres obres seleccionades radica en la presència central de la figura femenina i la imatge de la guitarra, els altres elements varien segons el cas però sempre disposats en el conjunt de forma metafísica i sensible.

A *La guitarrista* observem en el segon pla de l'escena, la plaça, les arquitectures, l'arbre que provoquen el sentiment nostàlgic i de solitud.

A *Alegrías*, el fons melangiós contrasta amb l'elegant i lluminosa ballarina, el somriure de les dones i la concentració del guitarrista en la música que toca.

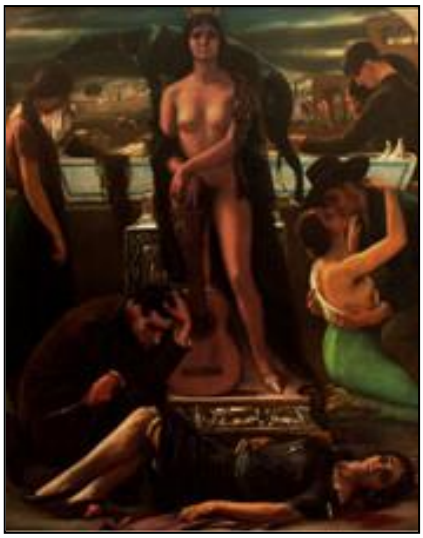
Julio Romero de Torres
(1874–1930)
Cante-hondo[303]. 1916



[302] A: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 23/12/2009).
[303] A: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 23/12/2009).

Cante-hondo és una obra de més complexitat iconogràfica i simbòlica perquè s'hi representa el camí per la vida. La música i la dona, al centre; la solitud – figura de l'esquerra –; la desesperació de l'amant davant el cadàver de l'estimada, al davant; la passió i l'amor – parella de la dreta –; la mort – dona a la tomba oberta –; l'acompanyament i el dol de l'home de la dreta; al fons també distingim el paisatge de nostàlgia amb arquitectures.

Julio Romero de Torres
(1874–1930)
Alegrías[304]



Per tant, l'estètica de Julio Romero de Torres evoca amb personal atmosfera misteriosa i poètica l'al·legoria musical que es configura en l'organització interna de la composició pictòrica de forma simbòlica i com a component humà, sensible i vital, amb la figura femenina sovint anònima però suggerent, com a protagonista.

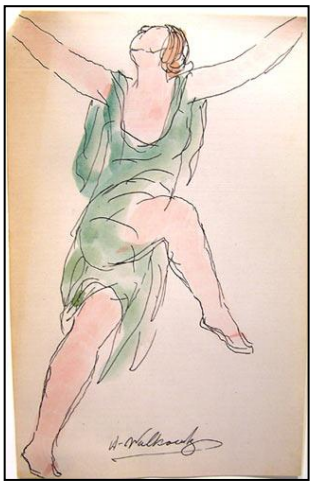
[304] A: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 23/12/2009).

De **Josep Clarà**[305] (Olot 1878-Barcelona 1958) destaquem els dibuixos i l'excel·lent apunt sanguina de la ballarina Isidora Duncan. Dibuix que assoleix gran moviment pel traç de línia que marca els plecs del vestit i les corbes del cos, la posició de les cames i els braços destaca l'agitació equilibrada de la ballarina; alhora, la línia aconsegueix el volum de la figura la qual cosa augmenta la sensació de moviment.

Josep Clarà (1878-1958)
Isidora Duncan[306]
Apunt sanguina



Abraham Walkowitz (1878-1965), amb el traç que el caracteritza, també dibuixa la ballarina en distintes postures i colors. En seleccionem un exemple. Però, al dibuix de Walkowitz, de realització ràpida, tot i que també hi ha present el moviment, li falta l'efecte de volum.



Abraham Walkowitz (1878-1965)
Isidora Duncan[307]

[305] Per a la consolidació de l'estil propi de Josep Clarà va ser important la seva relació amb el filòsof Eugeni d'Ors, entre els anys 1909-10. Vegeu: GARCIA, Josep Miquel, i altres autors (2000), op., cit., pàg. 28.
[306] A: www.google.es (imatges). (Consulta: 22/11/2008).
[307] A: www.google.es (imatges). (Consulta: 22/11/2008).

A continuació hem seleccionat altres autors d'aquesta època que realitzen obres entorn al tema musical.

Les dues obres de **Bela Kadar** (1877-1956) mostren una figura amb el cap inclinat i tocant un instrument de corda. En ambdues figuracions el tema preferent és el musical.

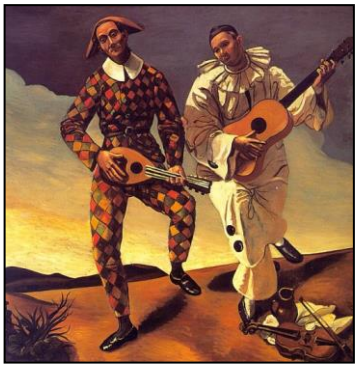


Bela Kadar (1877-1956)
Music[308]



Bela Kadar (1877-1956)
Girl With a Mandolin in front of Blue Background[309]

A les imatges d'origen oníric també es percep la música. **André Derain** (1880-1954) fa aparèixer pallassos tocant instruments en mig de paisatges de somni. I, **Gino Severini** (1883-1966) pinta pierrots tocant instruments musicals – flautes, guitarres… – en escenes imaginàries on hi ha una taula amb estris casolans, fruita i altres.



André Derain (1880-1954)
Arlekin and Pierrot[310]
Musée de l'Orangerie. París



Gino Severini (1883-1966)
Puccinella (2)[311]

[308] A: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 14/1/2010).
[309] *Noia tocant la mandolina davant un fons blau*. A: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 14/1/2010).
[310] Altres obres de Derain: *Arlequin a la guitarre*. *Girl with Mandolin*. *Noir a la mandolina*. *Guitarplayer*. A: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 14/1/2010).

Per altra part, de la biografia[312] de **Pablo Ruíz Picasso** (Màlaga,1881-Mougins, 1973) extraiem les dates que l'apropen a "Els Quatre Gats" i també les que l'aproximen al món musical. El febrer de 1900 exposa en "Els Quatre Gats" una sèrie de retrats d'artistes i amics en la línia de Ramon Casas; d'aquest any és l'obra *Le moulin de la Galette* (París, 1900) que s'aproxima a l'estil de Ramon Casas amb qui exposa el juny de 1901 a la Sala Parés de Barcelona.

A partir de 1917, Picasso viatja a Itàlia i s'acosta al món musical quan coincideix amb els Ballets Russos de Diaghilev; coneix Stravinsky i la ballarina Olga Koklova – que posteriorment serà la seva esposa. Llavors, realitza treballs per al teatre. Aquell mateix any, s'estrena, a París, *Parade* amb decorats, vestuari i "personatges cubistes" de Picasso. El 1919, a Londres, treballa en el decorat i vestuari del ballet *El sombrero de tres picos* de Falla que prepara Diaghilev. El 1920, fa també els decorats de *Pulcinella* de Stravinsky, que estrena Diaghilev. Realitza els decorats i el vestuari per al *Cuadro flamenco* de Diaghilev, estrenat a París el 1921.

Per altra part, extenses i molt interessants són les mostres musicals en les obres de Picasso de les quals hem fet una selecció variada. Trobem manifestacions de figures tocant instruments musicals, natures mortes amb instruments de música, que conformen unes característiques iconogràfiques pròpies i evolucionen des de la seva època blava – de la qual seleccionem *El viejo guitarrista* (1903) que plasma el declivi moral i físic del personatge cec, amb el cap inclinat tocant la guitarra i estilització d'expressió a la manera d'El Greco – fins al cubisme analític i, tot plegat, culmina en el cubisme sintètic (1921) amb les dues versions de *Tres músicos* pintades durant l'estiu, a Fontainebleau.



Picasso (1881-1973)
El viejo guitarrista[313]
1903

[311] A: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 14/1/2010).
[312] *Picasso. 1881-1973 Exposición Antológica*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, noviembre-diciembre 1981, Museo Picasso, Barcelona, enero-febrero 1982, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981. (Il·lustracions: SPADEM, Paris), pàg. 17-31.
[313] A: WERTENBAKER, Lael, *El mundo de Picasso 1881-1973*, Amsterdam, Time-Life Biblioteca de Arte, Time Life Books B.V., 1981 (Time Life Books Inc., 1980), pàg 44.

Triem una de les dues versions de *Tres músicos* que sintetitza el trio musical mitjançant les formes cubistes.



Picasso (1881-1973).
Tres músicos[314]
Fontainebleau, 1921
Oli sobre tela. 200,7 x 222,9 cm.
The Museum of Modern Art (MOMA)
Nova York. EEUU

Mujer con mandolina (1909), el tractament de petites pinzellades conforma taques irregulars a la cara i a la figura, també al vestit i a la cortina, recorden la qualitat nodular de la fusta. La forma plàstica esquematitzada però complexa del primer pla, el posat de la dona i la cortina vermella, són detalls de la pintura clàssica de retrats que contrasta amb la perspectiva lineal de la part superior dreta – llibres sobre prestatges.

Picasso (1881-1973)
Mujer con mandolina[315]
1909. Oli sobre tela. 92 x 73 cm.
Museu de l'Ermitage
Sant Petersburg, núm. 6.579
Rússia



[314] Vegeu: il·lustració núm. 114 de: PALAU I FABRE, Josep (1981), op., cit.
[315] *Picasso. 1881-1973 Exposición Antológica* (1981-1982) op., cit., pàg. 137, il·lustració 52. de: ZERVOS, Christian, Pablo Picasso, París, "Cahiers d'Art", 1932-1978, 33 vol. Vegeu: ZERVOS, 1942, v II1, núm. 133. A. G. BARSKAIA, B. A. ZERNOV, A. N. IZERGUINA, *Maestros franceses del siglo XIX, Museo del Ermitage, Leningrado*, Barcelona, 1970. DAIX i ROSSELET, 1979, núm. 236.

Referent a *Hombre con guitarra* (1911-13) cal ressaltar la recerca de l'exacta geometria cubista dels elements compositius. Citem textualment del catàleg *Exposición Antológica*[316]:

Esta gran tela, olvidada por Zervos en sus primeros inventarios, se halla muy próxima a los bocetos del Hombre del clarinete (Z. v. XXVIII, nº 43 y 48). Muestra los titubeos de Picasso hasta llegar a conseguir la geometrización de sus personajes…



Picasso (1881-1973).
Hombre con guitarra[317]
1911-1913
Oli sobre tela. 155 x 77 cm.
Musée Picasso. París, núm. 34



Picasso (1881-1973)
Guitarrista
1916
Oli i sorra sobre tela
130 x 97 cm.
Moderna Museet. Estocolm. Suècia



Picasso (1881-1973)
El violoncelista
1920
Gouache i pastel
27 x 21 cm.
Col·lecció privada

[316] Idem nota referida a l'obra.
[317] *Picasso. 1881-1973 Exposición Antológica* (1981-1982) op., cit., pàg. 155, il·lustració 61. De: ZERVOS, 1974, v. XXVIII, núm. 57, DAIX i ROSSELET, 1979, núm. 427. DAIX, Pierre, *Le cubisme de Picasso*, Neuchâtel, 1979, pàg. 271.

Seleccionem aquestes obres de Picasso per les seves divergències i característiques de les diferents èpoques artístiques de l'autor, des de la figuració que recorda El Greco – *El viejo guitarrista* – i les traces esquemàtiques anteriors al cubisme – *Mujer con mandolina* – fins al cubisme analític i sintètic – *Hombre con guitarra* i *Tres músicos*.

Altres obres de Picasso amb participació del tema musical[318]: *Violín y uvas*[319] (Sorges, 1912. oli sobre tela. 50,8 x 61 cm. The Museum of Modern Art, Nova York), *Sifón, vaso, periódico y violín*[320] (París, 1912. "Collage" i carbonet sobre paper. 47 x 62,5 cm. Moderna Museet. Estocolm, núm. 2.916), *El violí (Jolie Eva)*[321] (Ceret, 1912. Oli sobre tela. 81 x 60 cm. Staatsgalerie, Sttutgart), *Violín y clarinete*[322] (París, 1913. Oli sobre tela. 55 x 33 cm. Museu de l' Ermitage, Leningrad, núm. 6.530), *Guitarrista*[323](París, 1916. Oli i sorra sobre tela. 130 x 97 cm. Moderna Museet, Estocolm, núm. 2.913), *Retrato de Olga en un sillón*[324] (Montrouge, 1917. Oli sobre tela. 130 x 88 cm. Musée Picasso, París, núm. 55), *Personaje con guitarra*[325] (1920. "Gouache". 22,7 x 21 cm. Col·lecció particular. Vda. De Olivares. Madrid), *El violoncelista*[326] (1920. "Gouache"-Pastel. 27 x 21 cm. Col·lecció particular. Vda de Olivares. Madrid), *Mandolina y guitarra*[327] (Juan-Les Pins, 1924. Oli sobre tela. 140,6 x 200,4 cm. The Salomon R. Guggenheim Museum. Nova York), *Alborada*[328] (París, 1942. Oli sobre tela. 195 x 265 cm. Musée National d'Art Moderne. Centre National

[318] Les obres: *Violín y uvas*; *Sifón, vaso, periódico y violín*; *Violín y clarinete*; *Mandolina y guitarra* les considerem "Composicions amb instruments musicals" o "natures mortes", per això, les seleccionem per comentar-les a l'apartat corresponent.
[319] A: *Picasso. 1881-1973 Exposición Antológica* (1981-1982) op., cit., pàg. 162-163, il·lustració 65. De: ZERVOS, 1942, v. II 1, núm. 350, DAIX i ROSSELET, 1979, núm. 482.
[320] A: *Picasso. 1881-1973 Exposición Antológica* (1981-1982) op., cit., pàg. 164-165, il·lustració 66. De: ZERVOS, 1942, v. II 2, núm. 405, DAIX i ROSSELET, 1979, núm. 528.
[321] Vegeu: il·lustració núm. 100 de: PALAU I FABRE, Josep, *Picasso* (1981), op., cit.
[322] A: *Picasso. 1881-1973 Exposición Antológica* (1981-1982) op., cit., pàg. 166-167, il·lustració 67. De: ZERVOS, 1942, *v*. II 2, núm. 437, DAIX i ROSSELET, 1979, núm. 575.
[323] A: *Picasso. 1881-1973 Exposición Antológica* (1981-1982) op., cit., pàg. 176-177, il·lustració 72. De: ZERVOS, 1942, *v*. II 2, núm. 551, DAIX i ROSSELET, 1979, núm. 890.
[324] Retrat de la ballarina Olga Koklova. A: *Picasso. 1881-1973 Exposición Antológica* (1981-1982) op., cit., pàg. 182-183, il·lustració 75. De: ZERVOS, 1949, *v*., núm. 83.
[325] A: *Picasso. 1881-1973 Exposición Antológica* (1981-1982) op., cit., pàg. 186-187, il·lustració 77.
[326] A: *Picasso. 1881-1973 Exposición Antológica* (1981-1982) op., cit., pàg. 188-189, il·lustració 78.
[327] A: *Picasso. 1881-1973 Exposición Antológica* (1981-1982) op., cit., pàg. 206-207, il·lustració 87. De: ZERVOS, 1952, *v*.V, núm. 220.
[328] A: *Picasso. 1881-1973 Exposición Antológica* (1981-1982) op., cit., pàg. 258-259, il·lustració 113.

d'Art et Culture Georges Pompidou, París), *La dansa*[329] (París, 1925. Oli sobre tela. 215 x 142 cm. The Tate Gallery. Londres).

De **Georges Braque** (1882-1963), representant rellevant del cubisme, cal citar tres exemples amb temàtica músical: *Hombre con guitarra*(1911)[330], *Mujer con mandolina*[331] i *Formas musicales (con las palabras Fête y Journ)*[332].



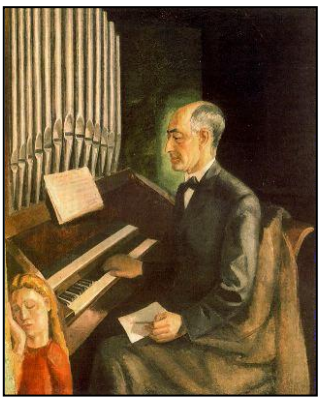
Georges Braque (1882-1963)
Hombre con guitarra
1911

Daniel Vázquez Díaz (Nerva, Huelva 1882 – Madrid 1969), artista espanyol del segle XX, de la transvanguarda, participa en les escenes musicades quan retrata Manuel de Falla i *Los ciegos músicos*.

A la pintura *Manuel de Falla a l'orgue* veiem la figura femenina de la dreta, amb els ulls tancats i amb la mà a la cara, col·locada a l'extrem inferior dret en disposició diagonal a l'organista. Aquesta figura és l'element iconogràfic que ens introdueix a l'escena i ens fa suposar que escolta la música amb molta atenció o bé que es cega.

[329] Vegeu: il·lustració núm. 121 de: PALAU I FABRE, Josep (1981), op., cit.
[330] Vegeu: WERTENBAKER, Lael (1981), op., cit., pàg 93.
[331] A: PISCHEL, Gina (1967), vol. 3, op., cit.,pàg. 196.
[332] Vegeu: WERTENBAKER, Lael (1981), op., cit., pàg. 95. Aquesta obra *Formas musicales (con las palabras Fête y Journ)* la seleccionem per a l'apartat corresponent sobre "Composicions amb instruments musicals" o "natures mortes".

Daniel Vázquez Díaz
Manuel de Falla a l'orgue[333]
1925. Oli sobre tela. 178 x 146 cm.
Real Conservatorio de Música. Madrid



A *Los ciegos músicos* la composició pictòrica consta de tres personatges cecs, un toca l'orgue, l'altre canta i el tercer escolta.

Daniel Vázquez Díaz.
Los ciegos músicos[334]
1921. Oli sobre tela. 133 x 180 cm.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.



Per tant, la interpretació que suggereixen ambdues obres situa el concepte i la significació musical per sobre de la limitació física de la ceguera, amb la qual cosa la música quedaria en primer terme.

[333] A: www.google.es (imatges). (Consulta: 20/12/2009).
[334] A: http://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?t=5448. (Consulta: 27/6/2012).

Salvador Tuset (València 1883-1951) pinta dues formacions musicals divergents *Músics* en un ambient costumista i ben compost, i l'original *Oschestra Vienesse* grup d'aire delicat i exclusivament femení. Una altra obra musicada d'aquest autor és *Tocando el violín*[335] (1945. Oli sobre tela. 50 x 65 cm.).



Salvador Tuset (València 1883-1951)
Músics[336]



Salvador Tuset (València 1883-1951)
Oschestra Vienesse[337]
1914. Oli sobre tela. 220 x 198 cm.
Museo de Bellas Artes de Valencia

[335] A: http://pintura.ant.org/... (Ciudad de la pintura-La mayor pinacoteca virtual). (Consulta: 22/12/2009).
[336] A: Foro.artehistoria.net. (Consulta: 17/1/2010).
[337] A: http://pintura.ant.org/... (Ciudad de la pintura-La mayor pinacoteca virtual). (Consulta: 17/1/2010).

Max Oppenheimer (Viena 1885 – Nova York 1954) – també *Mopp* – es va incorporar a una de les primeres associacions d'autors txecs d'avanguarda – Grup Praga Osma. Interessat per la pintura impressionista i per Max Liebermann, el 1908 s'uneix al cercle d'Oskar Kokoschka – de qui rep influència formativa de la seva pintura i en concret del retrat psicològic – i d'Egon Schiele. Posteriorment, integra elements cubistes a la seva obra – els veiem a *The Klinger Quartet* –, que es convertiran en característica habitual. *The Klinger Quartet* és una obra plena de moviment. Els instruments de corda i les partitures organitzats en el cercle aparenten l'agitació d'una música vibrant.



Max Oppenheimer (1885–1954)
The Klinger Quartet[338]
Oesterreichische Galerie. Viena

L'atracció per la música (1915-1925) el condueix a realitzar escenes d'orquestra, la qual cosa s'evidencia en *L' Orquestra Filharmònica de Viena, dirigida per Gustav Mahler*, que seleccionem per l'expressivitat del color i l'efecte de moviment. Max Oppenheimer participa en el dadaisme i els últims anys de la seva vida, a Nova York, experimenta amb l'expressionisme abstracte americà.



Max Oppenheimer (1885–1954)
La Orquestra Filharmònica de Viena, dirigida per Gustav Mahler[339]
1935-40. Oli sobre fusta. 302 x 155 cm.
Oesterreichische Galerie. Viena

[338] A: http://melocalia.blocspot.com/2009/04/bela.bartok.quartets.de-corda.1.i. (Consulta: 19/12/2009).
[339] A: http://melocalia.blocspot.com/2009/04/bela.bartok.quartets.de-corda.1.i. (Consulta: 19/12/2009).

Marc Chagall (1887-1985), pintor destacat del segle XX, francès d'origen rus i associat amb els moviments d'avantguarda posteriors a l'impressionisme. Un dels símbols utilitzat freqüentment per Chagall és el violinista; en el seu poble, Vitebsk, aquest personatge era l'encarregat de fer música en els moments importants de la vida – naixements, noces, morts.



Marc Chagall (1887-1985)
El violinista[340]. 1912
Oli sobre tela. 189 x 157,5 cm.
Stedelijk-Museum
Amsterdam. Holanda



Marc Chagall (1887-1985)
V*iolinista verd*[341]
1923-1924
Guggenheim Museum. New York

Així, la imatge del violinista personalitza la música i està present en les circumstàncies considerades fonamentals de la vida de l'home.

[340] A: http://en.wikipedia.org/wiki/Marc_Chagall. (Consulta: 19/12/2009).
[341] A: todopeu.wordpress.com/2009/10/page/2/. (Consulta: 19/12/2009).

Tot seguit agrupem les representacions de tema musical d'autors diferents, amb estils també diversos però amb proximitat cronològica.

Paul Cesar Helleu (1859-1927) fa un dibuix interessant, dibuixa una dama tocant l'arpa en el primer pla i per darrere, com si sortís de l'arpa, una figura d'esquena toca el violí configurant un diàleg icònic musical.



Paul Cesar Helleu (1859-1927)
The harpist[342]

Roger Eliot Fry (1866-1934) pinta a Nina Hamnett (1890-1956), artista i escriptora de conegut estil de vida bohemi, que posa amb la guitarra a les mans. Ens trobem davan d'una estètica de colors primaris i plans que contrasta amb la imatge sòbria i elegant que fa **Ellen Thesleff** (1869–1954) de *La violiniste*.



Roger Eliot Fry (1866-1934)
Nina Hamnett with guitart[343]
Col·lecció privada



Ellen Thesleff[344] (1869–1954)
La violiniste. 1896

[342] A: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 14/1/2010).
[343] A: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 3/1/2010).
[344] Ellen Thesleff, artista finlandesa. A: figuration femenine.blogspot.com/2008_06_01_ar... També a: artinconnu.blogspot.com/2008_05/finnish-paint... (Consulta: 25/12/2009).

Richard Geiger (1870-1945) pinta una escena interior. Veiem el pallasso – en aquest cas és una figura femenina – amb la guitarra al costat, la figura roman estàtica en una postura forçada per a la representació; a l'extrem esquerre una cortina recollida i al darrere, un mirall reflecteix el dors del clown. Per contra, **Alphonse Palumbo** (1890-1947) representa una escena nocturna a l'aire lliure. Al fons hi ha un arbre a cada extrem i treu el cap un fanalet encès. Ara, el pallasso – una figura masculina – toca la guitarra i canta al costat de la ballarina que porta un globus a la mà. Aquí la imatge musical té una funció diferent de l'anterior perquè simula la comunicació o la seducció.



Richard Geiger (1870-1945)
Pierrot with a guitar[345]



Alphonse Palumbo (1890-1947)
Clown serenading girl[346]

Yrjo Ollila (1887-1932) a *The Musicians* disposa les dues figures una enfront de l'altra i cada una d'elles porta el seu instrument de corda, un en posició lleugerament inclinada.

Yrjo Ollila (1887-1932)
The musicians[347].1928
Finnish National Gallery
Finlàndia



[345] A: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 14/1/2010).
[346] A: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 14/1/2010).
[347] A: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 14/1/2010).

De **Francis Picabia** (1879-1953) seleccionem l'obra *Espanyola a la guitarra* que retrata la figura amb indumentària folklòrica per ressaltar l'aspecte popular o típic espanyol que en aquell moment estava de moda.



Francis Picabia (1879-1953)
Espanyola a la guitarra[348]
1929

Woman with mandolin de **Jeno Gabor** (1893-1968) situa en l'escenari auster i solitari d'una senzilla arquitectura la dona que toca la mandolina amb els ulls clucs, el cap inclinat i posat trist.



Jeno Gabor (1893-1968)
Woman with mandolin[349]
1932

Observem característiques modernistes a la litografia *Fashion* de **Georges Barbier** (1882-1932). La figura instrumentista, el faristol que sosté la partitura i el fons amb motius clàssics, similar a una mampara decorada, recorden el món modernista.



Georges Barbier (1882-1932)
Fashion[350]. 1913
Litografia. Il·lustració

[348] A: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 14/1/2010).
[349] A: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 14/1/2010).
[350] A: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 14/1/2010).

D'**Augustus John** (1878-1961), dibuixant i gravador considerat post-impressionista britànic i que també és autor del retrat de Guilhermina Suggia[351], escollim aquesta litografia on veiem dos músics ambulants – guitarrista i flautista en el centre – que toquen a l'aire lliure i actuen per a la parella de la dreta, la dona que sosté un nen als braços i l'altre nen que juga al costat esquerre conformant entre tots la configuració de l'escena musical. També triem la composició dibuixada i de temàtica preferentment musical de **Raoul Dufy** (1877-1953) *Le concert mexicain* en la qual advertim els instruments musicals remarcats per una línia fosca que els fa ressaltar, els músics de la banda queden disposats de forma desordenada que causa cert atrafegament.



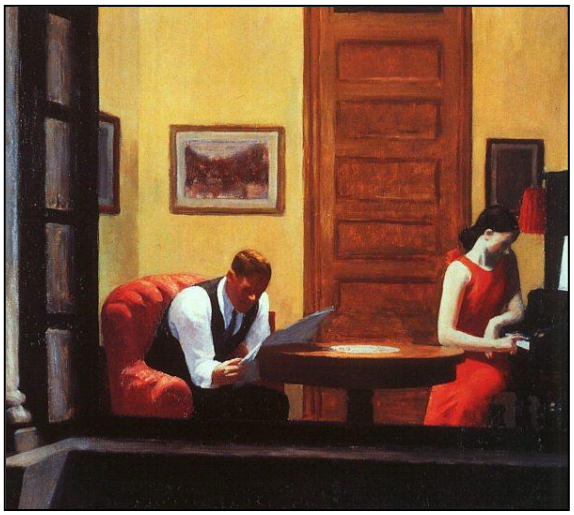
Augustus John (1878-1961)
The travelling musicians[352]
1934. Litografia. 29,8 x 37,5 cm.
Bolton Museum, Aquarium & Archive
(Art Fund.for UK Museums)
Regne Unit



Raoul Dufy (1877-1953)
Le concert mexicain[353]
1951

[351] Obra seleccionada en l'apartat dels retrats.
[352] *Els músics ambulants*, litografia que forma part de la col·lecció de Sicomoro de Twenthieth Century British Prints; la col·lecció es va iniciar en la dècada de 1940 i il·lustra el desenvolupament de la impremta britànica en la primera meitat del segle XX. Signat a llapis.
A: www.artfund.org/artsaved/search/artist/j/3003 Augustus+John. Es fa referència a una altra litografia sobre paper del 1921, de 38,2 x 53,6 cm., pedra 30,3 x 37,7 cm. irregular, del mateix autor i amb el mateix títol, que es troba a la Galeria Nacional de Canadà (núm. 1958). Ottawa. (Consulta: 20/12/2009).
[353] A: www.klassiskgitar.net/imagesd1.html. (Consulta: 3/1/2010).

Els temes pintats per **Edward Hopper** (1882-1967) s'inspiren en paisatges i habitants de la vida americana – gasolineres, restaurants, ferrocarrils, ambient del carrer i també rural –; però a *Room in New York* descriu una escena interessant per a nosaltres i diferent perquè la figura de la dreta toca el piano i l'altra llegeix un diari amb naturalitat, la situació compositiva iconogràfica és original i poc freqüent. Es tracta d'un entorn dissenyat geomètricament on la llum i l'ombra desenvolupen el peculiar valor simbòlic de les seves pintures i en aquest cas amb l'element musical.



Edward Hopper (1882-1967)
Room in New York[354]
1932
Oli sobre tela
73,66 x 91,44 cm.
Sheldon Memorial Art Gallery and Sculpture Garden. Universitit. EEUU

Tamara De Lempika (1898-1980), pintora polonesa i dissenyadora de moda, adscrita a l' *art deco* – considerada important representant de l'àrea pictòrica –, innovadora d'un prototipus de dona moderna a la conquesta de la seva autonomia, amant de la pintura del Renaixement – Michelangelo –, influenciada per Jean-Baptiste Greuze, pintures holandeses del segle XVII i els manieristes italians, amb debilitat pel món cosmopolita dels primers cotxes de luxe i els grans edificis, modernitat elegant d'un medi social decadent que la pintora viu i plasma en imatges de sensualitat i erotisme.

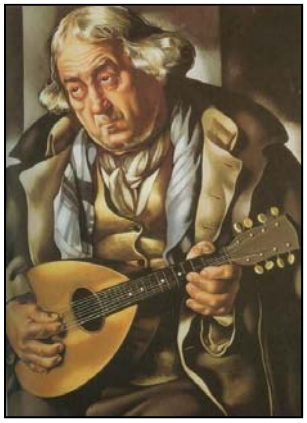
Seleccionem tres representacions de Tamara De Lempika que manifesten iconografia musical i, alhora, configuren els trets particulars de l'artista.

[354] A: http://www.nga.gov/exhibitions/2007/hopper/fullscreens/urbanpictures/229-041.shtm. (Consulta: 17/6/2011).





Tamara De Lempika (1898-1980)
Amethyste[355]. 1946

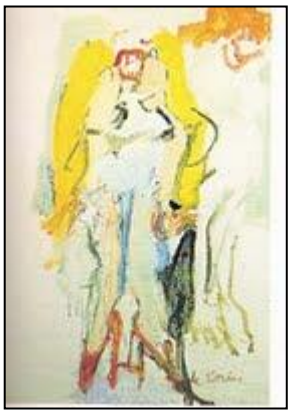


Tamara De Lempika (1898-1980)
Woman in blue with guitar[356]. 1929

Tamara De Lempika (1898-1980)
Old man with guitar[357]. 1935

La seva obra és enigmàtica. L'atmosfera misteriosa de la seva vida privada i la seva personalitat sofisticada caracteritzen aquestes imatges angulars amb contingut psicològic, d'atractius colors, amb influències del cubisme sintètic de Lhote i el tubisme de Léger.

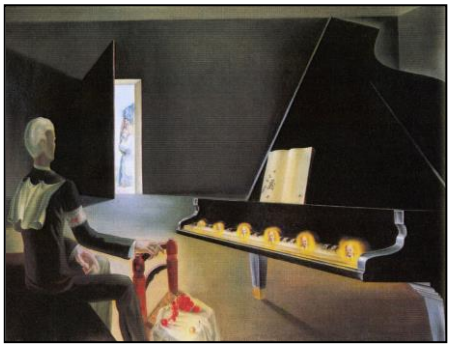
Continuem amb escenes musicals variades. **Willem De Kooning** (1904-1997) expressa el tema musical a la manera del seu característic expressionisme abstracte nord-americà i a *Dones cantant* les figures i l'abstracció es barregen sobre el paper.



Willem de Kooning (1904-1997)
Dones cantant[358]
1952-1953
Oli sobre paper muntat sobre tela

[355] A: www.klassiskgitar.net/imagesd1.html. (Consulta: 14/1/2010).
[356] A: www.klassiskgitar.net/imagesd1.html. (Consulta: 14/1/2010).
[357] A: www.klassiskgitar.net/imagesd1.html. (Consulta: 14/1/2010).
[358] A: www.google.es (imatges). (Consulta: 6/12/2009).

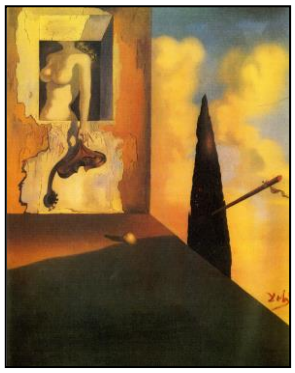
A casa nostra, el surrealisme i l'originalitat de **Salvador Dalí** (Figueres 1904-1989) representen escenes amb iconografia musical extraordinàriament imaginatives i ben dibuixades. El pianista d'*Al·lucinació parcial, sis aparicions de Lenin sobre un piano* seu en el moble i recolza la mà sobre la cadira alhora que contempla les aparicions que irradien sobre el teclat del piano, al fons la porta oberta il·lumina un perfil de l'exterior, hi ha altres elements com són les cireres, els insectes de la partitura, el vestuari del pianista i les grises parets geomètriques que completen l'al·lucinació.



Salvador Dalí (1904-1989)
Al·lucinació parcial, sis aparicions de Lenin sobre un piano[359]
1931. Oli sobre tela. 114 x 146 cm.
Musée National d'Art Moderne. París

Cal observar la particularitat dels instruments musicals pintats per Dalí en *Instrument masoquista* i *El farmacèutic alçant amb una precaució extrema la tapa d'un gran piano*, el seu caràcter ingràvid i elàstic els doblega, els ondula conferint-los moviment i fragilitat.

Salvador Dalí (1904-1989)
Instrument masoquista[360]



[359] Vegeu: DALÍ, Salvador i PLA, Josep (1981), op., cit., pàg. 58.
[360] Vegeu: DALÍ, Salvador i PLA, Josep (1981), op., cit., pàg. 59.



Salvador Dalí (1904-1989)
El farmacèutic alçant amb una precaució extrema la tapa d'un gran piano[361]
1936. Oli sobre tela. 48 x 62 cm.

Per altra part, **Pere Pruna**[362] (Barcelona 1904-2004), pintor català que pertany a una generació d'artistes no avantguardistes, que va pintar els anys 1920-30 al costat de Picasso, o Cocteau, i, que per part de la historiografia de l'art ha estat desatès. El 1965 rep el premi de Pintura Ciutat de Barcelona, el 1968 la Clau de la Ciutat i el 1975 és nomenat membre de la Real Acadèmia de Belles Arts Sant Jordi.

Pere Pruna va ser col·laborador de la companyia de Serge Diaghilev[363], la qual cosa li va aportar relacions i èxits. També hem de mencionar la bona consideració, admiració i duradera amistat d'Eugeni d'Ors[364].

Cal citar les següents obres pel seu interès a referir el tema de la música: *La Dansereuse*[365] (1924. Llapis i llapis color sobre paper. 104 x 50 cm. Col·lecció particular. Londres), *Esbós per a vestuari d'una obra teatral*[366] (Llapis i aiguada sobre paper. 31 x 22 cm. Col·lecció particular. Sitges), *Esbós per a vestuari d'una obra teatral*[367] (Llapis i aiguada sobre paper. 28 x 18 cm. Col·lecció particular. Sitges), *Picasso, Strawinsky i Cocteau*[368] (1925), *1923*[369] (Oli sobre tela. 22 x 16 cm.. Col.

[361] Vegeu: DALÍ, Salvador i PLA, Josep (1981), op., cit., pàg. 35.
[362] Cal mencionar la completa monografia sobre l'obra d'aquest pintor: MIRALLES, Francesc. *Pere Pruna*. Caixa de Terrassa. Editorial Lunwerg. 1998.
[363] Serge Diaghilev, genial promotor de la companyia de ballets russos que el 1917 va actuar al Gran Teatre del Liceo i que des que el 1908 es va presentar a París enlluernava el públic. Vegeu: JARDÍ, Enric, *Pere Pruna. L'artista que aspirava a la gràcia*, Barcelona, Àmbit Serveis Editorials S.A., 1992, pàg. 22, 25 i 70.
[364] Vegeu: JARDÍ, Enric (1992), op., cit, pàg. 126, 143-146.
[365] A: http://pintura.ant.org/... (Cuidad de la pintura-La mayor pinacoteca virtual). (Consulta: 22/1/2010).
[366] A: http://pintura.ant.org/... (Cuidad de la pintura-La mayor pinacoteca virtual). (Consulta: 22/1/2010).
[367] A: http://pintura.ant.org/... (Cuidad de la pintura-La mayor pinacoteca virtual). (Consulta: 22/1/2010).
[368] A: http://pintura.ant.org/... (Cuidad de la pintura-La mayor pinacoteca virtual). (Consulta: 22/1/2010).

particular. Madrid), *Serenade sur le balcon*[370] (1934. Oli sobre tela. 159 x 129 cm. Col. particular. Barcelona), *Homenatge a Pau Casals*[371] (1976. Oli sobre tela. 61 x 50 cm. Col. particular).

Seleccionem tres exemples diferenciats.

Picasso, Strawinsky i Cocteau reuneix el retrat d'una escena artística perquè Picasso dibuixa Strawinsky i Cocteau en un paper alhora que tots tres queden retratats en aquesta acció per Pere Pruna constituint un interessant triple retrat.



Pere Pruna (1904-2004)
Picasso, Strawinsky i Cocteau[372]
1925

Serenade sur le balcon és una singular i subtil representació musical i *Homenatge a Pau Casals* plasma de forma al·legòrica la musa de la música.



Pere Pruna (1904-2004)
Serenade sur le balcon[373]. 1934
Oli sobre tela. 159 x 129 cm.
Col. particular. Barcelona

[369] A: JARDÍ, Enric (1992), op., cit., pàg. 16.
[370] A: JARDÍ, Enric (1992), op., cit., pàg. 93.
[371] A: JARDÍ, Enric (1992), op., cit., pàg. 192.
[372] A: http://pintura.ant.org/... (Cuidad de la pintura-La mayor pinacoteca virtual). (Consulta: 22/1/2010).
[373] A: JARDÍ, Enric (1992), op., cit., pàg. 93.

Pere Pruna (1904-2004)
Homenatge a Pau Casals[374]
1976
Oli sobre tela. 61 x 50 cm.
Col. particular

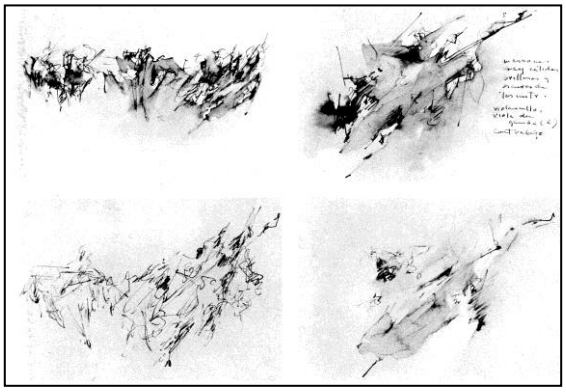


Fernando Zóbel (1924–1984), professor i pintor, és considerat sobretot pintor i un gran observador. De la seva obra completa ens fixem en l'etapa de *Pintures Blanques* – tècnicament plena de similituds amb la seva etapa de *Pintures Negres*, dotze anys abans. Però ens interessa la subtilesa d'abstracció de les seves representacions d'instruments musicals, de músics – gran quantitat d'apunts dibuixats en els concerts i que mostren el seu interès per la relació músic-instrument – i de la mateixa música – per exemple l'oli *Sonata para flauta II*, del 1976.

Hem d'incloure aquí les *Il·lustracions d'un quadern d'apunts de Zóbel. Esbossos dibuixats del natural sobre orquestres, músics i instruments*, però de Zobel en tornarem a parlar en els apartats sobre "Escenes d'obres musicals" i en el de "Composició amb instruments musicals" perquè de les seves obres pictòriques amb iconologia musical cal ressaltar, també, les composicions amb instruments musicals, primordialment la flauta; les relació músics- instrument; i, una representació pictòrica de sonates per a flauta. La relació és la següent: *Flauta IX* (1976. Oli sobre tela. 69,5 x 91,5 cm. (Cat. 76-34)[375]. Exposició Galeria Theo, Madrid, 1978), *Oboe I* (1976. Oli sobre tela. 80 x 80 cm. (Cat. 76-27) Col. Museo de Arte Contemporáneo. Vitoria. Alava), *Il·lustracions d'un quadern d'apunts de Zóbel. Esbossos dibuixats del natural sobre orquestres, músics i instruments*. *Sonata para flauta II* (1976. Oli sobre tela. 120 x 150 cm (Cat. 76-28) Col·lecció particular, Madrid), *Cuarteto para instrumento de*

[374] A: JARDÍ, Enric (1992), op., cit., pàg. 192.
[375] La numeració entre parèntesi correspon al catàleg inèdit de l'obra completa de Fernando Zóbel i segons s'indica a: PÉREZ MADERO, Rafael, *Zóbel / La serie blanca*, Madrid, Ediciones Rayuela, 1978.

viento (1976. Oli sobre tela. 100 x 150 cm. (Cat. 76-26) Exposició Galeria Theo, Madrid, 1978), *Homenaje a Teobaldo* Boehm (Aguafuerte. 21,8 x 21,6 cm. Primer estat. Tinta sèpia), *Homenaje a Teobaldo Boehm* (Aguafuerte. 21,8 x 21,6 cm. Segon estat. Tinta sèpia torrada) *Homenaje a Teobaldo Boehm I* (1976. Oli sobre tela. 100 x 100 cm. (Cat. 76-1) Col·lecció particular, Madrid), *Homenaje a Teobaldo Boehm II* (1976. Oli sobre tela. 80 x 80 cm. (Cat. 76-3) Exposició Galeria Theo, Madrid, 1978).



Fernando Zóbel (1924–1984)
Il·lustracions d'un quadern d'apunts de Zóbel. Esbossos dibuixats del natural sobre orquestres, músics i instruments[376]

Claude Weisbuch (1927), pintor i gravador francès, professor de gravat a l'Escola de Beaux Arts de Saint-Étienne. El 1961, la seva obra gràfica i pintura crida l'atenció de la crítica que li atorga el Premi Anual, des de 1957 exposa arreu del món, el 1968 es fa membre titular de la Societat de Pintors i Gravadors francesa i el 1997 rep la Legió d'Honor[377].

Artista contemporani que ens interessa per les obres dedicades a la música, amb músics tocant un instrument. El traç enèrgic de la línia confereix al dibuix de les figures un extraordinari moviment. Els personatges de Weisbuch desprenen enorme vitalitat, tenen un estil estètic exclusiu, original i particular amb una iconografia molt personal que comunica vivacitat i força al caràcter de l'obra. Cal mencionar: *Agitato furioso*, *A l'opera*, *Concerto pour 4 violons*, *Duo de violon et violoncelle*, *Etude III*, *La Grande Parade*, *Maestro*, *Musicien*, *Partition*, *Violon solo*, *Violoncelliste*.

[376] A: PÉREZ MADERO, Rafael (1978), op. cit.
[377] A: www.artenovance.com/...claude/weisbuch-claude.php-França. (Consulta: 30/8/2008).



Claude Weisbuch (1927)
Agitato furioso[378]
Dibuix a llapis sobre planxa de coure i gravat

Els violinistes de *Concerto pour 4 violons* inclinen el cos, el cap i les cames al compàs rítmic de la música; alhora, la projecció de l'ombra contribueix a l'efecte volumètric i el resultat de l'escena és la percepció dinàmica del grup. Igualment, *Agitato Furioso* presenta un violinista amb una cama avançada, l'expressió del cos i el rostre denota la vivacitat de la peça musical que toca.



Claude Weisbuch (1927)
Concerto pour 4 violons[379]
Dibuix a llapis sobre planxa de coure i gravat

A *Duo de violon et violoncelle* s'observen idèntiques característiques i ressalta la contorsió del violoncel·lista així com la postura del violinista. *Etude III* remarca el moviment amb els traços al voltant de la figura.



Claude Weisbuch (1927)
Duo de violon et violoncelle[380]
Dibuix a llapis sobre planxa de coure i gravat

[378] A: www.artenovance.com/...claude/weisbuch-claude.php-França. (Consulta: 30/8/2008).
[379] A: www.artenovance.com/...claude/weisbuch-claude.php-França. (Consulta: 30/8/2008).
[380] A: www.artenovance.com/...claude/weisbuch-claude.php-França. (Consulta: 30/8/2008).



Claude Weisbuch (1927)
Etude III[381]
Dibuix a llapis sobre planxa de coure i gravat

Les ombres i les línies s'ajunten formant figures quasi esperpèntiques a *La Grande Parade*. Per contra a *Violon solo* l'ombra incrementa la sensació dinàmica. A *Partition* el violinista ambienta amb música la reunió dels tres membres asseguts en el sofà i el personatge que es desplaça per darrere és qui accentua el moviment de l'escena.



Claude Weisbuch (1927)
La Grande Parade[382]
Litografia sobre pedra



Claude Weisbuch (1927)
Partition[383]
Dibuix a llapis sobre planxa de coure i gravat

[381] A: www.artenovance.com/...claude/weisbuch-claude.php-França. (Consulta: 30/8/2008).
[382] A: www.artenovance.com/...claude/weisbuch-claude.php-França. (Consulta: 30/8/2008).
[383] A: www.artenovance.com/...claude/weisbuch-claude.php-França. (Consulta: 30/8/2008).



Claude Weisbuch (1927)
Violon solo[384]
Dibuix a llapis sobre planxa de coure i gravat

Seguint de manera cronològica, veiem a *Flauta de pico alto* de l'artista català **Felix Mas** (1935) l'evident elegància que es manifesta en les seves obres i, aquí, l'afinitat formal entre música i pintura, el color brillant i una estètica acurada.

Felix Mas (1935)
Flauta de pico alto[385]
61 x 46 cm. Oli sobre tela



Roland Revolder (1938), és un artista belga que ha realitzat exposicions col·lectives amb Carandell. Seleccionem *Muziek*, de forta expressivitat en el rostre i amb la boca oberta, en plenitud del cant.

Roland Revolder (1938)
Muziek[386]



[384] A: www.artenovance.com/...claude/weisbuch-claude.php-França. (Consulta: 30/8/2008).
[385] A: www.gal_art.com. (Consulta: 30/8/2008).
[386] A: www.mutualart.com. (Consulta: 7/12/2009).

L'instrument de corda és una iconografia musical que es representa de forma molt variada, sovint apareix la guitarra però també el llaüt i altres instruments orientals, per la qual cosa mostrem obres de **Lin Fengmian** (1900-1991), **Candido Portinari** (1903-1962), **Louis Kahan** (1905-2002) i **Anna Denderina** (1973).

Lin Fengmian (1900-1991)
Dona tocant el llaüt [387]





Candido Portinari (1903-1962)
Musicien[388]. 1961
Col·lecció privada. Sao Paulo

Louis Kahan (1905-2002)
Dues guitarres, flauta i flauti[389].1967



[387] A: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 3/1/2010).
[388] A: www.klassiskgitar.net/imagesd1.html. (Consulta: 14/1/2010).
[389] A: www.klassiskgitar.net/imagesd1.html. (Consulta: 14/1/2010).

Anna Denderina (1973)
La música oriental[390]
Oli sobre tela
125 x 100 cm.



De factura diferent són les obres que segueixen, de dos artistes contemporanis barcelonins. **Ricard Serra** (1913) retrata un interior a *Noia fent música*, la noia compon o toca asseguda a l'habitació, amb naturalitat i realisme.



Manel Ricart Serra (1913)
Noia fent música[391]
100 x 81 cm.

I **Vives Fierro** (1940) representa el públic que espera al carrer, davant l'entrada del *Liceu*, és un retrat de la societat que assiteix a les òperes del Gran Teatre. A la columna de l'arcada penja el cartell amb l'anunci del programa operístic. Triem aquesta obra per l'al·lusió al tema musical.

Antoni Vives Fierro (1940)
Liceu[392]
72 x 93 cm.



[390] A: www.klassiskgitar.net/images1.html. I, academart.com/denderina/denderina.htm. (Consulta: 14/1/2010).
[391] A:Catàleg Exposició XV Aniversari Col·lectiva de Nadal, 29 novembre 1994. Galeria Comas. Barcelona.
[392] Catàleg Exposició XV Aniversari Col·lectiva de Nadal (1994), op., cit.

Les escenes de **Raginel** presenten figures dansant en escenaris molt colorístics, simpàtics i quasi teatrals.

Raginel
Le Chahut[393]
Oli sobre tela. 81 x 100 cm.





Raginel
La Polke[394]
Oli sobre tela. 81 x 100 cm.

Raginel
Le Kiosque a Musique[395]
Oli sobre tela. 81 x 100 cm.



[393] *Raginel*. Catàleg Exposició del 21 de maig al 3 de juny de 1992. Galerias Augusta. Barcelona.
[394] *Raginel*. Catàleg Exposició (1992), op., cit.
[395] Ibid.

La disposició iconogràfica de l'escenari que **Moya López** realitza a *Muchacha al Piano* té paral·lelismes amb *Mrs. Meigsat the Piano Organ* (1883) de William Merritt Chase (1849-1916), per la posició d'esquena de la pianista – disposició poc habitual a les representacions pictòriques –, pel to intimista compositiu i la suau il·luminació filtrada a través de les cortines o per la finestra.



Moya López
Muchacha al piano[396]
73 x 50 cm.

Viladesau, per la seva part, pinta *Músics* amb els elements compositius separats a la manera cubista.



Viladesau
Músics[397]

[396] *Moya López*. Catàleg Exposició del 11 al 25 d'abril de 1980. Sala de Arte "El Greco" Madrid.
[397] *Viladesau*. Catàleg Exposició del 20 d'octubre al 5 de novembre de 2009. Galeria Comas. Barcelona.

A les dues escenes musicals que hem triat de l'artista **Oleg Zhivetin** (1964) la vivacitat cromàtica de les formes queda ressaltada especialment pels daurats. Advertim a *Magic of the music* que el component simbòlic de suggeriment musical participa en la màgica seducció entre els personatges.



Oleg Zhivetin (1964)
Golden mandolin[398]
Mixta sobre tela
76,2 x 91,44 cm.
Col·lecció privada



Oleg Zhivetin (1964)
Magic of the music[399]
Oli sobre tela
Col·lecció privada

Un altre autor contemporani, **Abel Raskkin** (1940), refereix la temàtica musical en els seus dibuixos simples sobre fons abstracte pastel.



Abel Raskkin (1940)
El organillo[400]. 2009
Mixta sobre paper
90 x 90 cm.
Rivas-Vaciamadrid
Exposición "De Lunas y Tango"

[398] A: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 14/1/2010).
[399] A: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 14/1/2010).
[400] A: www.google.es (imatges). (Consulta: 14/1/2010).

Abel Raskkin (1940)
Don Osvaldo[401]. 2009
Mixta sobre paper
90 x 90 cm.
Rivas-Vaciamadrid
Exposición "De Lunas y Tango"



A la tendència realista americana també veiem representacions amb iconografia musical – predominen variats instruments de corda i piano. Triem una obra de **David Flackman** i una altra de **William Whitaker** (1943) que presenten similituds d'estil per la col·locació de la butaca, el coixí i la figura que sosté l'instrument musical i el cap de perfil. Hi ha elements compositius diferenciats que completen l'enquadrament quasi fotogràfic.



David Flackman
Giuliana with guitar[402]

William Whitaker (1943)
The concert artist[403]



[401] A: www.google.es (imatges). (Consulta: 14/1/2010).
[402] A: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 3/1/2010).
[403] A: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 14/1/2010).

De William Whitaker trobem altres obres de preferència temàtica musical. *Senyal* retrata el músic en el primer pla quan indica l'inici de la dansa. És l'instant que la música dóna la pauta a la seqüència narrativa de sensació activa i realista que comença a la part dreta de l'escenari. Del mateix autor seleccionem *Black Irish* on la imatge del balancí insinua el moviment al compàs de la música.



William Whitaker (1943)
Senyal[404]. 1987
Oli sobre taula
22,86 x 30,40 cm.
Col·lecció privada



William Whitaker (1943)
Black Irish[405]. 1999
Oli sobre tela
60,96 x 40,64 cm.
Col·lecció privada

Nelson Shanks (1937) és un altre representant del realisme americà de qui seleccionem *The recital, Denyce Graves*, obra on destaquem el joc de llum i ombra, els plecs del vestit vermell de la cantant i l'expressió del pianista.



Nelson Shanks (1937)
The recital, Denyce Graves[406]
Oli sobre tela
261,62 x 170,18
Col·lecció privada

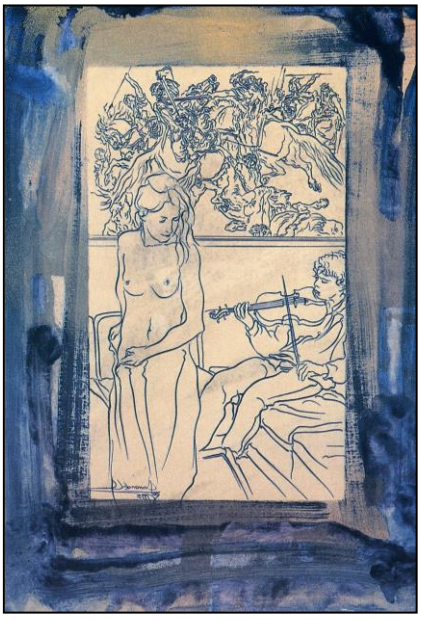
[404] A: http://www.artrenewal.org/pages/artist.php?artistid=971&page=2. (Consulta: 17/6/2011).
[405] A: http://www.artrenewal.org/pages/artist.php?artistid=971&page=2. (Consulta: 17/6/2011).
[406] A: http://www.artrenewal.org/pages/artist.php?artistid=2742&page=2. (Consulta: 17/6/2011).

També triem una obra de **Kirk Richards** (1952) que retrata una violinista que, seriosa, toca i mira la partitura.



Kirk Richards (1952)
Katy's song[407]. 2001
Oli sobre tela
60,96 x 72,20
Col·lecció de l'artista

En arribar a l'art contemporani necessàriament hem de mencionar **Carandell** (1953), l'artista que protagonitza el següent apartat d'aquest estudi. Exposem, ara, una obra de la sèrie *Triomf de la música sobre la matèria* de la qual tornarem a parlar més endavant.



Carandell
"Encuentros con la realidad"[408]. 1993
Sèrie: "Triomf de la Música sobre la Matèria"
Col·lecció: "Història de la Música"
Tècnica mixta: acrílic i tinta xinesa blava sobre paper.
50 x 32,5 cm.

[407] A: http://www.cuded.com/2011/02/painings-by-kirk-richards/. (Consulta: 17/6/2011).
[408] Vegeu: RÀFOLS, *Diccionario Ràfols de Artistas de Catalunya y Baleares. Compendio siglo XX*, tomo I, Barcelona, Art Network S.L., 1998, làmina núm. 212, pàg. 511. Amb el nom complet: Joan Pujol Carandell. I, en l'edició de 1995, vol III, pàg. 511. Cal subratllar que al Diccionari Ràfols el títol de l'obra apareix incompleta i sense esmentar la sèrie i que l'obra es veu també incompleta sense l'element abstracte.

A les escenes que estem veient – per exemple, de: Kandinsky, Matisse, Julio Romero de Torres, Clarà, Picasso,Vázquez Díaz, Oppenheimer, Chagall, August John, Dufy, Dalí, Pere Pruna, Zóbel, Weisbuch, Whitaker, Shanks, Richards, i Carandell – cal fer notar la incorporació de manera més exclusiva de la idea musical.

Així, el protagonisme i la participació temàtica de la música guanya terreny i es configura de manera més espontània i, també, des d'un aspecte més lliure segons la creativitat de cada pintor, sense lligar-se als convencionalismes i, per tant, obrint noves vies d'interpretació de la iconografia musical.

3. 5. Obres evocadores de la música de Jazz.

Autors: Joseph Stella (1877-1946), Thomas Hart Benton (nord-americà, 1889-1975), Otto Dix (1891-1968), Aaron Douglas (1899-1979), Tat Vilà, Carandell (1953)

Battle of lights – La batalla de les llums – és una pintura de **Joseph Stella** (1877-1946) que evoca escenes de les arrels del jazz. Stella, d'origen italià, pertany al corrent futurista nord-americà. Observem els objectes fragmentats a mode dels colors del calidoscopi i limitats per línia negra que donen dinamisme a les formes i l'aspecte de vitrall.



Joseph Stella (1877-1946)
Battle of lights[409]. ca. 1913-14

Del pintor nord-americà **Thomas Hart Benton** (nord-americà, 1889-1975) n'hem parlat anteriorment al mencionar el *Retrat del compositor Carl Ruggles*[410] i ara esmentem les escenes de la vida quotidiana que configuren elements d'iconografia musical i amb predomini de les al·lusions al jazz. *The Arts of Life in American: Arts of the City*[411].(1932), *City Activities with Danse Hall*[412].(1930-1931. Axa Equitable, New

[409] *Battle of lights – La batalla de les llums* – i *Madi Gras Coney Island* són les primeres obres futuristes americanes. A: Xroads.virginia.edu/…/brandi/tgallery.html. (Consulta: 20/12/2009).
[410] A: rogerbouland.com/2006/03/05/ruggles.and.bourland/. Inclòs a l'apartat sobre retrats de compositors. (Consulta: 20/12/2009).
[411] *Les Arts de la Vida a Amèrica: Les Arts de la Ciutat*. Pintura referent a les arrels i escenes del Jazz A: xroads.virginia.edu/.../brandi/tgallery.html. (Consulta: 20/12/2009).
[412] *America Today* (*L'Amèrica d'avui*). Es va crear originàriament per a una Sala de Juntes a la New School for Social Research, a Greenwich Village, New York. El 1984, Axa Equitable va comprar els deu taulers murals completament restaurats que el 1985 va instal·lar a la seva ubicació actual de Torre Equitable. El mural mostra una vista panoràmica de la vida nord-americana, des dels salons de ball urbà fins a les explotacions agrícoles del Mig Oest. *Activitats de la ciutat amb el Dance Hall*.

York. Estats Units), *Arts of the West*[413]. (1932. New Britain Museum of Art in Connecticut), *Preliminars Shake Down, New Orleans*[414]. (ca 1943. Ploma i aiguada de tinta sobre paper. Regal de Abbot Laboratoris 88-159-AY), The Twist[415].(1964), *The Siurces of Country Music*[416]. (1975. Acrílic sobre tela. 182 x 304,8 cm. Country Music Hall of Fame i el Museu Art).

Seleccionem *The Arts of Life in American: Arts of the City*, les simultànies escenes de la vida americana conformen la composició; a la part dreta, els cantants i el pianista, per la disposició del gest, suggereixen ritmes de jazz.



Thomas Hart Benton (1889-1975)
The Arts of Life in American: Arts of the City[417]
1932

Un altre exemple també de la vida diària americana és *Preliminars Shake Down, New Orleans*, ara en un local d'entorn jazzístic a New Orleans.

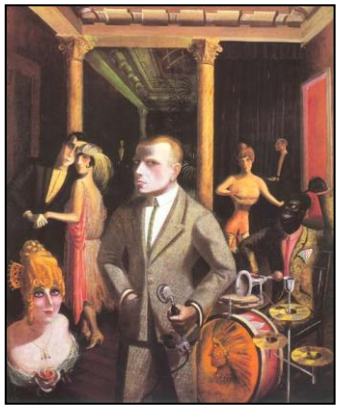


Thomas Hart Benton (1889-1975)
Preliminars Shake Down, New Orleans[418]
ca 1943. Ploma i aiguada de tinta sobre paper
Col·lecció privada

A: www.antiquesandfineart.com/articles/article.c... (Consulta: 20/12/2009).
[413] *Arts de l'Oest*. (Consulta: 20/12/2009).
[414] A: www.history.navy.mil/ac/benton/benton1.htm. (Consulta: 20/12/2009).
[415] A: Livinginstereo.com/?p=177. (Consulta: 20/12/2009).
[416] *Les Fons de la Música Country*. © Thomas Hart Benton i Rita P. Benton fideïcomisos testamentaris / UMB Banc Dipositari.
A: http://arthistory.about.com/od/educator_parent_resources/ig/picturing_america/pa_neh_35.htm. (Consulta: 20/12/2009).
[417] *Les Arts de la Vida a Amèrica: Les Arts de la Ciutat*. Pintura referent a les arrels i escenes del Jazz
A: xroads.virginia.edu/.../brandi/tgallery.html. (Consulta: 20/12/2009).
[418] A: www.history.navy.mil/ac/benton/benton1.htm. (Consulta: 20/12/2009).

Otto Dix (1891-1968) representa, en les seves obres irròniques, personatges que relaten grotescament la decadència i la vida metropolitana, la seva moda i "glamour". Estil amb riquesa de color vibrant, dinamisme i moviment, amb gest caricaturesc. Aquestes característiques les contemplem a les obres que triem per la seva relació amb la iconografia músical.

A la bellesa veiem el retrat del pintor en el centre, agafa un telèfon a la mà amb gest de gran director de l'espectacle escenificat. A l'esquerra el tors d'una figura de mirada patètica i somriure fingit, a la dreta el bateria amb riure sarcàstic toca la bateria amb força com si volgués convocar a la dansa o al decaïment d'aquesta societat banal.



Otto Dix (1891-1968)
A la bellesa[419]. 1922
Von der Heydt-Museum. Wuppertal. Alemanya

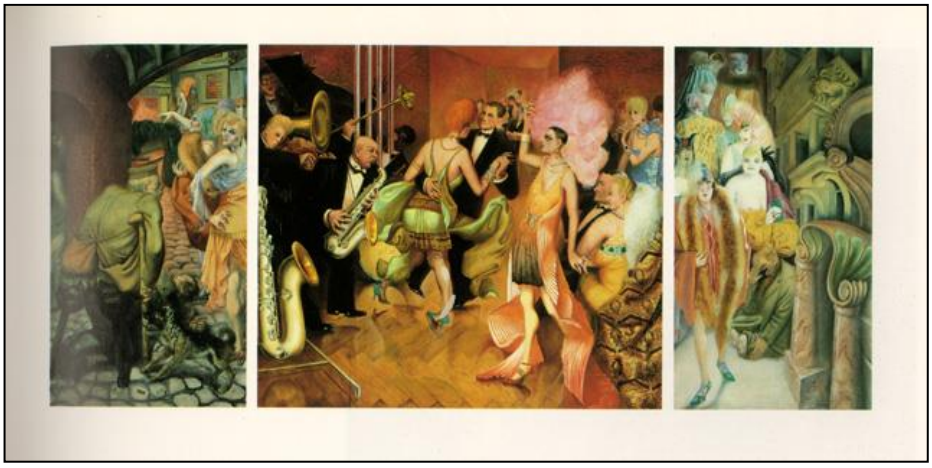
En el tríptic *Metropolis*[420] – *La Gran Ciutat* – Otto Dix resumeix les seves escèptiques observacions sobre la societat de la República de Weimar convertint el tríptic religiós en l'escenari de la nit a la metròpoli i fent una al·legoria expressionista i grotesca de la vanitat d'allò terrenal. Les figures són retrats dels contemporanis, Birgit Schwarz, i Martha, la dona de l'artista, representa la ballarina; el seu amic i pintor Gert Wollheim com a violinista, l'arquitecte de Dresde, Wilhelm Kreis, simboliza l'alta societat, també apareix l'advocat Fritz Glaser, i Alfred Schulze, director general de l'Administració saxona, com a saxofonista. Aquesta pintura és considerada icona de

[419] A:iws.ccccd.deu/ofender/omage.html. (Consulta: 19/12/2009).
[420] Del tríptic *Metropolis* (*La Gran Ciutat*), Otto Dix va fer, el mateix any, el "cartoon" – "dibuixos animats" – en carbó, llapis i guix de color vermell, negre i color carrosseria sobre paper.

l'expressionisme. És una imatge de la decadència dels "daurats anys vint" constituint, alhora, l'ambivalència entre revolució i reacció.

Ens interessa la part central del tríptic on la banda de swing i de jazz fa els ritmes sensuals que ballen els tres grups de figures sobre el llustrat parquet. Cal advertir la repetició del nombre tres; també hi ha tres segments a la paret i tres plans espacials marcats per la condició de tríptic. En aquest espai interior, la societat es diverteix al so de la música. En primer pla,el saxo davant el violinista i l'altre saxo; darrera, treu el cap una tuba i una trompeta amb sordina, també està present un pianista i un bateria.

A les parts laterals del tríptic; a l'esquerra, les prostitutes del carrer circulen davant d'un mutilat de guerra, i, a la dreta, en desfilen d'altres ben guarnides i distingides. Aquesta part dreta no representa prostitutes sinó l'alta societat, i el conjunt escenifica la decadència de la societat alemanya del moment, amb la representació dels baixos fons sòrdids, i una burgesia grotesca i caricaturesca.



Otto Dix (1891-1968)
Metropolis (La Gran Ciutat) – Tríptic –[421]
1927-1928
Galerie der Stadt. Stuttgart. Alemanya

El moviment de la part central del tríptic – la parella i la figura sola ballant, els músics que toquen i ballen – contrasta amb les altres imatges estàtiques i tràgiques de

[421] A: http://weimar.facinghistory.org/content/metropolis-gross-stadt-otto-dix-1928. (Consulta: 19/12/2009).

les dues parts laterals del tríptic – prostitutes, mutilat i reflex de la societat decadent que retrata l'artista.

Per tant, la realitat transformada metafòricament amb el personalíssim llenguatge expressiu d'agudesa visual d'aquestes obres de l'artista Otto Dix, a més de plasmar les il·lusions de felicitat d'una societat en decadència, és testimoni del divertiment ofert pel ritme del swing i del jazz.

Aaron Douglas (1899-1979) és un pintor afroamericà que destaca en el denominat "Renaixement de Harlem" que era un cercle d'artistes i escriptors. Ens interessen les seves obres evocadores de la música de jazz com és el cas d'*Aspects of Negro Life: Song of the Towers* i *An Idyll of the Deep South*. El suggeriment de la música i de l'espiritualitat es produeix per la combinació de les figures en ombra i les bandes de color que les il·luminen conferint vitalitat i ritme cromàtic.



Aaron Douglas (1899-1979)
Aspects of Negro Life: Song of the Towers[422]
1934



Aaron Douglas (1899-1979)
An Idyll of the Deep South[423]
1934
Schomburg Center. New York Public Library. New York

[422] *Aspectes de la Vida Negra: La cançó de les Torres.* A: Xroads.virginia.edu/…/brandi/tgallery.html. (Consulta: 20/12/2009).
[423] *Un idil·li del Sud Profund.* A: www.brown.edu/.../HA0293/racializedbodies.html. (Consulta: 20/12/2009).

A casa nostra també trobem exemples relacionats amb imatges sobre jazz com és el cas de **Tat Vilà**, artista contemporània que pinta músics i cantants – obres sense títol – que simulen escenaris jazzístics.



Tat Vilà
Sense títol[424]
Oli. 38 x 46 cm.



Tat Vilà
Sense títol[425]
Oli. 22 x 27 cm.

Estil de pinzellada gruixuda amb predomini de traç negre que contrasta, en una de les obres, amb el blanc del vestit de la cantant i, en l'altra, amb el vermell del violoncel i el groc del vestit de la vocalista.

I, tal i com hem dit abans, quan parlem de l'art contemporani cal mencionar a **Carandell** perquè de la seva "Història de la música" estudiem obres dedicades al món del jazz.



Carandell
Escena de Jazz. 2012
"Col·lecció Història de la Música"
Ceres sobre paper, 25 x 35 cm.

[424] Catàleg Exposició Col·lectiva del 8 al 29 de juny (sense any). Galeria d'Art 4 Cantons (Subhasta a benefici de l'Orfeó Popular Olotí).
[425] Catàleg Exposició Col·lectiva del 8 al 29 de juny (sense any), op., cit.

4. Representació d'obres musicals a la pintura. Autors diversos

A les obres musicals representades a la pintura s'evidencia una relació directa entre el tema musical i les imatges representades, i, alhora, hi ha una evolució iconogràfica de les formes segons l'estètica de l'època i l'estil dels autors.

Anteriorment hem referit **Henri Fantin-Latour** (1836-1904), però citem ara la litografia original de la "Vida d'obres d'Hector Berlioz" que representa *Symphonie Fantastique (Un Bal)* per la seva relació directa amb la peça musical. De la *Simfonia Fantàstica* en parlarem quan estudiem la representació pictòrica de Carandell.



Henri Fantin-Latour (1836-1904)
Symphonie Fantastique (Un Bal)[426]
Litografia original de la "Vida d'obres d'Hector Berlioz"
23,4 x 15,2 cm.
Museu de Belles Arts. St. Francisco. Califòrnia.

4.1. Escenes del *Tannhäuser* de Richard Wagner. Autors: Sándor Liezen-Mayer (1839-1898), Otto Knille (1832-1898), Gabriel von Max (1840-1915), Henri Fantin-Latour (1836-1904), Joseph Aigner (1818-1886), John Maler Collier (1850-1934), Andrey Beardsley (1872-1898)



De les òperes de Richard Wagner hi ha un ampli repertori representatiu d'escenes amb variants iconogràfics.

Sándor Liezen-Mayer (1839-1898)
Venus i Tannhäuser[427]. 1875
Magyar Nemzeti Galéria. Budapest

[426] A: www.tpaulfineart.com/.../. (Consulta: 26/12/2009).
[427] *Venus i Tannhäuser*. A: Publicopera.leonardo.it/.../pag1/memorie_2htlm. (Consulta: 22/12/2009).

Seleccionem una mostra d'obres sobre *Venus i Tannhäuser* de **Sándor Liezen-Mayer** (1839-1898) i **Otto Knille** (1832-1898) en què cal observar el predomini de llenguatge pictòric al·legòric, i, en el cas de **Gabriel von Max** (1840-1915), també un fort component místic i romàntic. Així, una altra característica comuna d'aquestes composicions és el gest seductor de la il·luminada icona de Venus que contrasta amb l'actitud distant del preocupat Tannhäuser.



Otto Knille (1832-1898)
Venus i Tannhäuser[428]. 1873
Oli sobre tela
Alte Nationalgalerie. Berlín



Gabriel von Max (1840-1915)
Venus i Tannhäuser[429]
1873,1878 o 1888
Museu Nacional. Varsòvia

Per la seva part, **Henri Fantin-Latour** (1836-1904), com ja s'ha dit, melòman apassionat i de personalitat marcadament poètica, dedica al·legories musicals a Schumann, Brahms, Berlioz i especialment a les òperes de Wagner. Va admirar Wagner i es va inspirar en l'òpera *L'or del Rhin* quan va fer el carbó i pastel *Les tres donzelles del Rhin* el 1876 i en el *Tannhäuser* per al Saló de 1886.

[428] *Venus i Tannhäuser*. A: Publicopera.leonardo.it/.../pag1/memorie_2htlm. (Consulta: 22/12/2009).
[429] *Venus i Tannhäuser*. A: Publicopera.leonardo.it/.../pag1/memorie_2htlm. (Consulta: 22/12/2009).



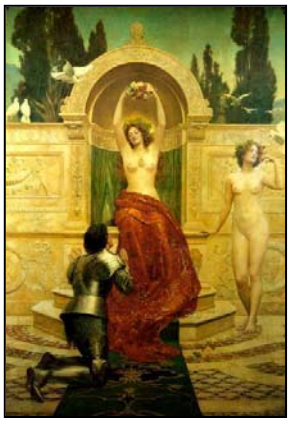
Henri Fantin-Latour (1836-1904)
Escena de Tannhäuser (Venusberg)[430]
1864. Oli sobre tela. 97,4 x 130 cm.
Los Angeles Country Museum of Art. Los Angeles, EEUU

De l'austríac **Joseph Aigner** (1818-1886) triem un fragment de *Tannhäuser* entre les nombroses pintures murals que va realitzar i que descriuen les òperes de Richard Wagner.

I de **John Maler Collier** (1850-1934) una representació prerafaelita britànica i simbòlica del *Venusberg (Tannhäuser)*.



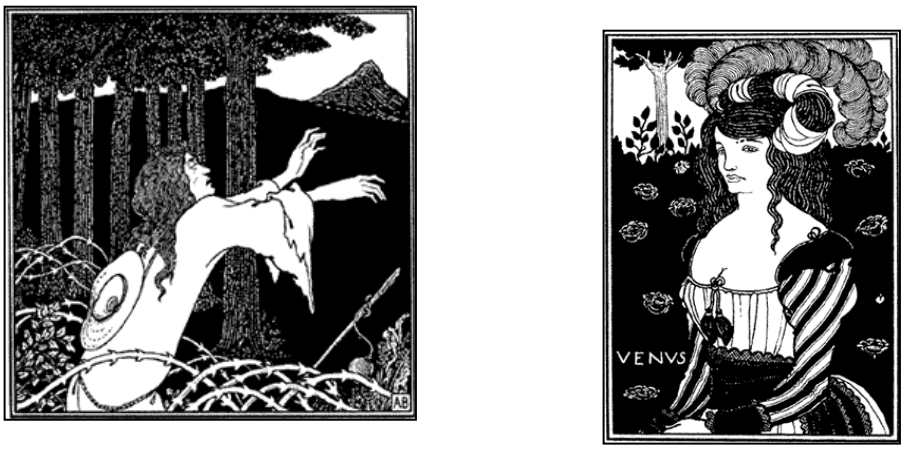
Joseph Aigner (1818-1886)
Tannhäuser a la cova de Venus i Tannhäuser a Wartburg[431]
Castell de Neuschwanstein. Baviera. Alemanya



John Maler Collier (1850-1934)
In the Venusberg (Tannhäuser)[432]. 1901

[430] A: Publicopera.leonardo.it/.../pag1/memorie_2htlm. (Consulta: 22/12/2009).
[431] A: Publicopera.leonardo.it/.../pag1/ memorie_2htlm. (Consulta: 22/12/2009).
[432] En el *Venusberg*. A: Publicopera.leonardo.it/.../pag1/memorie_2htlm. (Consulta: 22/12/2009).

El gravador anglès **Andrey Beardsley** (1872-1898) dibuixa diversos motius de les òperes de Wagner, de Tristany (tinta xinesa i llapis), de Siegfried (tinta xinesa i rentat), d'Isolda (litografia en color vermell, verd i gris); però triem aquí dues il·lustracions per a *Underthehill* de *Tannhäuser i Venus* per la composició i característiques diferents dels elements, l'expressivitat i gest melancòlic de Tannhäuser en el moment del seu retorn cap a Venus i la fesomia natural i alhora simbòlica de Venus.



Andrey Beardsley (1872-1898)
Dues il·lustracions per a *Underthehill (Tannhäuser i Venus)*[433]. 1896
Línia de bloc d'impressió
Victoria and Albert Museum. Londres. Regne Unit

4.2. Escenes de *L'Anell del Nibelung* de Richard Wagner

4.2.1. Arthur Rackham (1867-1939)

Arthur Rackham (Londres 1867-1939) és un il·lustrador de llibres anglès que entre 1910-11 realitza 66 interessants làmines[434] a color, de 8 línies, amb el tema de *L'Anell del Nibelung* (*Der Ring des Nibelungen*) de Richard Wagner – 34 làmines de *L'Or del Rhin* (*Das Rheingold*) i *La Valkiria* (*Die WalKüre*); i. 32 làmines de *Sigfrid* (*Siegfried*) i *El Capvespre dels Deus* (*Götterdämmerung*). Hem triat alguna de cada òpera que conforma la tetralogia wagneriana.

[433] *Tannhäuser i Venus*. A: Publicopera.leonardo.it/.../pag1/memorie_2htlm. (Consulta: 22/12/2009).
[434] Una selecció d'aquestes làmines es poden veure a:
http://commons.wikipedia.org/wiki/Arthur_Rackham. (Consulta: 23/1/2010).

De *L'Or del Rhin* (*Das Rheingold*) seleccionem dues il·lustracions on s'aprecia el dramatisme i el misteri.



Arthur Rackham (1867-1939)
The Rhinegold and the Valkyrie[435]. 1910
Il·lustració de llibre



Arthur Rackham (1867-1939)
Donner, Froh, Fricka, Wotan and Loge rue the loss of Freia and her apples[436]
1910. Il·lustració de llibre

De *La Valkiria* (*Die WalKüre*), en les il·lustracions triades advertim el moviment i la convulsió.



Arthur Rackham (1867-1939)
Brünnhilde goes to meet Siegnund[437]
1910. Il·lustració de llibre



Arthur Rackham (1867-1939)
Ride of the Valkyries[438].1910.
Il·lustració de llibre

[435] *Les donzelles del Rhin lamenten la pèrdua de l'Or del Rhin*.
A: http://commons.wikipedia.org/wiki/Arthur_Rackham. (Consulta: 23/1/2010).
[436] *Donner, Froh, Fricka, Wotan i Loge pensen en la pèrdua de Freia i les seves pomes*. A: http://commons.wikipedia.org/wiki/Arthur_Rackham. (Consulta: 23/1/2010).
[437] *Brünnhilde la Valkiria va a l'encontre de Sigfrid*.
A: http://commons.wikipedia.org/wiki/Arthur_Rackham. (Consulta: 23/1/2010).
[438] *Ride i les Valkiries*. A: http://commons.wikipedia.org/wiki/Arthur_Rackham. (Consulta: 23/1/2010).

De *Sigfrid* (*Siegfried*) triem dos exemples; un, Brünnhilde i Siegfried s'abraçan i es miren; i, l'altre, quan Mime atemorit s'ajup i Siegfried alça l'espasa i obre els braços amb imploració.



Arthur Rackham (1867-1939)
Brünnhilde and Siegfried[439]
1911. Il·lustració de llibre



Arthur Rackham (1867-1939)
Mime cowers in gear as Siegfried holds aloft the sword Nothung[440]
1911. Il·lustració de llibre

Incloem una il·lustració de *El Capvespre dels Deus* (*Götterdämmerung*) pel moviment de l'acció i l'atmosfera romàntica de la composició dels elements iconogràfics.



Arthur Rackham (1867-1939)
Siegfried blows his hom,
Brünnhilde looks upon him from a slope[441]
1911. Il·lustració de llibre

[439] *Brünnhilde i Sigfrid*. A: http://commons.wikipedia.org/wiki/Arthur_Rackham. (Consulta: 23/1/2010).
[440] *Mime s'encongeix per la por quan Sigfrid aixeca l'espasa enlaire*.
A: http://commons.wikipedia.org/wiki/Arthur_Rackham. (Consulta: 23/1/2010).
[441] *Sigfrid bufa la seva banya, Brünnhilde el mira des d'una vessant*. L'original d'aquesta imatge ve de la publicació, el 1910, a Londres (William Heinemann) de *L'Or del Rhin* i *La Valkiria* de Richard Wagner i el 1911, a Nova York (Doubleday, Page) de *Sigfrid* i *El Capvespre dels Deus*.
A: http://commons.wikipedia.org/wiki/Arthur_Rackham. (Consulta: 23/1/2010).

4.2.2. Altres autors del tema de *L'Anell del Nibelung*

Altres autors han descrit iconogràficament escenes de les òperes de Richard Wagner i en concret del tema de *L'Anell del Nibelung* (*Der Ring des Nibelungen*).

Sobre la temàtica de *L'Anell del Nibelung* proposem el projecte de **Hans Makart** (1840-1884) *Ring des Nibelungen* i l'oli sobre tela *Die versekung des Nibelungenhortes in der Rhein*. I referent a *L'Or del Rhin* (*Das Rheingold*), l'escena de **Peter von Cornelius** (1783-1867), pintor romàntic alemany del grup dels nazarens, que recrea el moment quan Gunther ordena a Hagen l'ocultació de l'or del Rhin.



Peter von Cornelius (1783-1867)
Gunther mana a Hagen que amagi l'or del Rhin[442]
1859



Hans Makart (1840-1884)
Ring des Nibelungen (projecte)[443]
1870-1872
Oli sobre tela
Stereichische Galerie Belvedere. Viena. Àustria

[442] A:http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Peter_von_Cornelius_Hagen_versenkt_den_Nibelungenhort_1859.jpg. (Consulta: 23/1/2010).
[443] A: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Makart_hans_ring_des_nibelungen.jpg. (Consulta: 17/6/2011).



Hans Makart (1840-1884)
Die versekung des Nibelungenhortes in der Rhein[444]
1875. Oli sobre tela
129 x 232,5 cm.
Stereichische Galerie Belvedere. Viena. Àustria

Sobre *La Valkiria* (*Die WalKüre*), seleccionem *La Vigilia de la Valkiria* del pintor prerafaelita **Hughes** (1851-1914) que respira l'aire somiador i simbòlic característic de l'autor; a *Les tres donzelles del Rhin* de **Fantin-Latour** (1836-1904) el romanticisme neda amb les donzelles en mig de les onades del riu.



Edward Robert Hughes (1851-1914)
The Valkyrie's Vigil[445]
(*La Vigilia de la Valkiria*)



Henri Fantin-Latour (1836-1904)
Les tres donzelles del Rhin[446]
Oli sobre tela
Col·lecció privada

[444] A:http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Makart_hans_die_versenkung_des_nibelungenhortes_in_den_rhein.jpg. (Consulta: 17/6/2011).
[445] A: http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo: The_Valkyrie's_Vigil.jpg. (Consulta: 23/1/2010).
[446] Henri Fantin-Latour va fer una versió el 1876, també amb el títol *Les tres donzelles del Rhin*, Carbó i pastel. 52,5 x 35,5 cm., Musée d'Orsay. París. A: http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=19156 (Consulta: 16/11/2009).

Per contra, la Valkiria representada per Helene Racowitza en l'obra de Hans Makart (1840-1884) queda retratada segons una mirada totalment heroïna i guerrera.



Hans Makart (1840-1884)
Helene Racowitza as Walküre[447]. 1877
Oli sobre tela
125,7 x 82, 6 cm.
Bass Museum of Art. Miami Beach. Florida. EEUU

Sobre *Sigfrid* (*Siegfried*) retornem a les il·lustracions detallades d'**Andrey Beardsley** (1872-1989) per incloure la imatge de Sigfrid descrita en un paratge floral i de vegetació simbòlica, anàleg a l'Acte II de l'òpera.



Andrey Beardsley (1872-1989)
Illustration to "Siegfried", Act II [448]
ca. 1892-1893
Tinta xinesa i rentat
40 x 28,6 cm.
Victoria and Albert Museum. Londres. Regne Unit

[447] A: http://es.wikipedia.org /wiki/Archivo:Makart_hans_die_valkyrie.jpg. (Consulta: 17/6/2011).
[448] A: http://www.wikipaintings.org/en/aubrey-beardsley/how-sir-tristram-drank-of-the-love-drink-1894#supersized-artistPaintings-245490. (Consulta: 17/6/2011).

4.2.3. Escenes de *Tristany i Isolda* de Richard Wagner

La iconografia clau referida a l'òpera *Tristany i Isolda* en tots els casos es troba en la representació d'ambdós personatges lligats a la "poció d'amor". **Andrey Beardsley** (1872-1898) il·lustra tant Tristany amb la copa de la beguda a la mà com Isolda bevent del calze amorós.



Andrey Beardsley (1872-1898)
How Sir Tristram drank of the love drink[449]
ca. 1893-1894
Tinta xinesa i llapis
28,20 x 21,20 cm.
Fogg Art Museum, Harvard University.
Cambridge. Massachusetts. EEUU



Andrey Beardsley (1872-1898)
Isolde[450]. 1895
Litografia en color vermel, verd i gris
Col·lecció privada

[449] A: http://www.wikipaintings.org/en/aubrey-beardsley/how-sir-tristram-drank-of-the-love-drink-1894. (Consulta: 17/6/2011).
[450] A: http://es.wikipedia.org/wiki/Aubrey_Beardsley. (Consulta: 17/6/2011).

John William Waterhouse (1849-1917) pinta a l'oli els protagonistes situats en el vaixell i amb la copa de la "poció amorosa" a la mà. I en el gravat de **Herbert James Draper** (1863-1920) també veiem en un escenari similar la mateixa acció.



John William Waterhouse (1849-1917)
Tristany i Isolda amb la poció[451]
Oli sobre tela
109,22 x 81,28 cm.
Collection of Fred and Scherry Ross. New Jersey. EEUU



Herbert James Draper (1863-1920)
Tristan and Isolda[452]
Gravat
Col·lecció privada

[451] A: http://haraldwartooth.es/john-william-waterhouse/. (Consulta: 17/6/2011).
[452] A: http://www.artrenewal.org/pages/artwork.php?artworkid=15718&size=large. (Consulta: 17/6/2011).

4.3. Altres escenes d'òpera i obres musicals. *Egmont i Fidelio*; *Orpheus and Eurydice*; *Salomé*; *Ariadna a Naxos*; *Pròleg de "3 - Penny Opera*; *L'Après-midi d'un faune*; *Aida*; *Carmen*; *Tannhäuser*; *La Bohème*; *Sonata per a flauta*



Ludwig Moritz von Schwind. (1804-1871)
Egmont i Fidelio[453]
Dibuix de 1865-67. Aquarel·la i llapis. 29 x 59 cm.
Galeria de l'Òpera de Viena. Viena. Àustria
–Referent a Ludwig van Beethoven (1770-1827), obres: música per *Egmont* de Goethe (Op. 84, 1809-10). *Egmont* (centre) i *Fidelio* (pàgines)–

Les dues imatges mítiques de l'Orfheus presenten similar inclinació del cos i del cap, però en el cas descrit per **Michel Richard-Putz** Orfheus toca la lira i Eurydice apareix postrada sobre les aigües i en segon pla; **George Frederick Watts** (1817-1904), per la seva part, el representa sostenint Eurydice defallida.



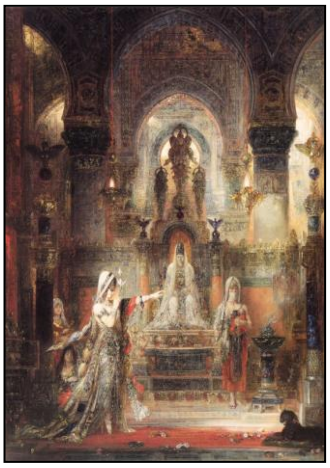
Michel Richard-Putz
Orpheus and Eurydice[454]



George Frederick Watts
(1817-1904)
Orpheus and Eurydice[455]
Oli sobre tela
Col·lecció privada

[453] A: http://www.kunst-fuer-alle.de/english/fine-art/artist/poster/moritz-ludwig-von-schwind/8934/7/117911/beethoven---egmont---schwind---1865-67/index.htm. (Consulta: 19/12/2009).
[454] A: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 14/1/2010).
[455] http://www.wikipaintings.org/en/george-frederick-watts/orpheus-and-eurydice-2. (Consulta: 14/1/2010).

El simbolisme i l'enigma són sempre presents en les realitzacions de Gustave Moreau (1826-1898). Seleccionem *Salomé dansant davant Herodes* i *L'Aparició* per la iconografia musical que presenta i també perquè Richard Strauss compon l'òpera inspirada en la personalitat de Salomé.



Gustave Moreau (1826-1898)
Salomé dansant davant Herodes[456]. 1876
Oli sobre tela
144 x 103,5 cm.
Armand Hammer Museum of Art and Cultural Centre. Els Àngels. California. EEUU



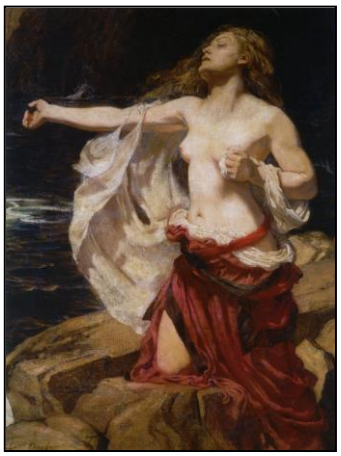
Gustave Moreau (1826-1898)
L'Aparició[457].1876
Aquarel·la
105x72 cm.
Musée du Louvre. París. França

[456] A:http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salome_Dancing_before_Herod_by_Gustave_Moreau.jpg. (Consulta: 6/12/2009).
[457] A: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Gustave_Moreau_Salom%C3%A9_1876.jpg. (Consulta: 6/12/2009).

Un altre tema mític és el cas d'Ariadna que Richard Strauss recrea en la seva òpera *Ariadna a Naxos*, per la qual cosa incloem les següents tres representacions pictòriques. Tot i que en elles no figura directament la iconografia musical, hi cabria una possible interpretació de correspondència simbòlica i dramàtica.



George Frederick Watts (1817-1904)
Ariadna a l'illa de Naxos[458]
1875
Oli sobre tela
21,5 x 15 cm.
Guildhall Art Gallery. Londres. Regne Unit



Herbert James Draper (1863-1920)
Ariadne[459]
Oli sobre tela
100 x 77 cm.
Col·lecció privada

John Vanderlyn (1775-1852)
Ariadna dormint a Naxos[460]
1808-1812
Oli sobre tela
175 x 224 cm.
Pennsylvania Academy of the Fine Arts
Philadelphia. Pennsylvania. EEUU



[458] A: http://trianarts.com/george-frederick-watts-simbolismo-victoriano/. (Consulta: 17/6/2011).
[459] A: http://weblogs.clarin.com/antilogicas/2011/04/27/desnudito_victoriano/. (Consulta: 17/6/2011).
[460] A: http://dondeariadnasedurmio.wordpress.com/tag/mitologia/. (Consulta: 17/6/2011).

D'estètica completament diferent és la imatge de *Vaslav Nizhinsk dans L'Après-midi d'un faune* a la litografia en color de Leon Bakst (1866-1924)

Leon Bakst (1866-1924)
Vaslav Nizhinsk dans L'Après-midi d'un faune[461]
1912. Litografia colorejada al mocador amb tocs d'or
60 x 45,5 cm.
Dance Collection J. N.



I en registre distant veiem l'oli que representa el *Pròleg de "3 - Penny Opera"* del pintor Arbit Blatas (1908-1999).

Arbit Blatas (1908-1999)
Pròleg de "3 - Penny Opera"[462]
1952
Oli sobre tela



[461] KAHANE, Martine i NÄSLUND, Erik, *Nijinsky 1889-1950*. Catàleg Exposició: 23 octobre 2000 – 18 février 2001, Musée d'Orsay, París, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2000, pàg. 164-165, il·lustració 144, pag. 59.
[462] A: Pàgina web de l'artista: http://www.arbitblatas.com/. (Consulta: 18/6/2011).

Per altra part, **Xavier Carbonell** (1942), en la seva Exposició *Òpera i Concepte*[463] presenta representacions iconogràfiques de les òperes més famoses. La seva proposta tradueix a expressió pictòrica cèlebres temàtiques operístiques, destacant el personatge femení.



Xavier Carbonell (1942) [464]
Aida
1988, Oli sobre tela, 114 x 146 cm.



Xavier Carbonell (1942)
Carmen
1988, Oli sobre tela, 100 x 100 cm.



Xavier Carbonell (1942)
Tannhäuser
1987, Oli sobre tela, 130 x 195 cm.



Xavier Carbonell (1942).
La Bohème
1987, Oli sobre tela, 100 x 100 cm.

[463] MARTORELL, Oriol i FÀBREGA, Jaume, *Xavier Carbonell. Òpera i concepte*. Catàleg de l'Exposició, Olot-Primavera 1988, Imprès per Alzamora Artgràfica, S.A. En aquest catàleg, Oriol Martorell esmenta:"...antològics exemples dels pianístics "Quadres d'una exposició" de Musorgski, personalíssima recreació d'uns dibuixos, aquarel·les i projectes de l'arquitecte Victor Hartmann (enriquits, més tard, amb la colorística orquestració de Ravel) o de l'òpera "La carrera d'un llibertí" ("The Rake's Progress") d'Igor Stravinsky, inspirada en la narració "visual" d'una sèrie de gravats moralistes del setcentista anglès William Hogath."

[464] Vegeu aquestes imatges de Xavier Carbonell al catàleg de l'exposició: MARTORELL, Oriol i FÀBREGA, Jaume (1988), op. cit.

De **Fernando Zóbel** (1924–1984) i de la seva etapa de *Pintures Blanques* seleccionem *Sonata para flauta II* per la seva implicació prioritària sobre la temàtica musical.



Fernando Zóbel (1924–1984)
Sonata para flauta II[465] 1976
Oli sobre tela. 120 x 150 cm (Cat. 76-28)
Col·lecció particular, Madrid)

Zóbel representa amb aquestes formes subtils el suau so de la flauta.

[465] A: PÉREZ MADERO, Rafael (1978), op., cit.

4.4. Vitralls d'Oleguer Junyent i Josep Pey. Cercle del Liceu –Barcelona

Al rebedor de la planta baixa del Cercle del Liceu[466] – de l'arquitecte Juli Batllevell i el decorador **Oleguer Junyent** (1903-1905) – veiem els vitralls de **Josep Pey**, Oleguer Junyent i el vitraller **Bordalba**; quatre vitralls de considerables dimensions, realitzats en doble vidre emplomat; que representen la tetralogia de *L'Anell del Nibelung* (*Der Ring des Nibelungen*)[467] de Richard Wagner.

La primera de les quatre òperes que constitueixen el cicle, *L'Or del Rhin* (*Das Rheimgold*), està representada per l'escena *Les Filles del Rhin* – veiem les sirenes que guarden l'or. Per a la segona òpera del conjunt, *La Valkiria* (*Die Walküre*), Wagner es va inspirar en la mitologia nòrdica i més concretament en *La volsunga* – la *Saga Volsunga* o *Saga dels Volsungs* és un text islandès escrit en prosa (a finals del segle XIII). L'escenificació en el vitrall de la tercera òpera, *Sigfrid* (*Siegfried*), presenta *Els murmuris a la Selva*. La quarta òpera de la tetralogia, *El Capvespre dels Deus* (*Götterdämmerung*)[468], es manifesta per *L'Enterrament de Sigfrid*.



Josep Pey, Oleguer Junyent i el vitraller Bordalba
L'Or del Rhin (*Das Rheimgold*), escena *Les Filles del Rhin*[469]
(1903-1905). Vitrall en doble vidre emplomat. 3,28 x 2 m.
Cercle del Liceu. Barcelona

[466] Vegeu: FONTBONA, Francesc (coordinador), ALIER, Roger, BASSEGODA i NONELL, Joan, ESCARTÍN, Eduard, RIBERA I BERGÓS, Jordi, *El Cercle del Liceu. Història, Art, Cultura, Barcelona*, Edicions Catalanes, 1991.
[467] Wagner es va inspirar en el poema mític medieval *Cantar dels Nibelungs* que es va convertir en poema èpic alemany del segle XIII i en la mitologia nòrdica, La Volsunga.
[468] *El Capvespre dels Deus* (*Götterdämmerung*) es va estrenar el 16 de novembre de 1901 en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona.
[469] Fotografiat *in situ* amb permís i gentilesa del Sr. Sales, gerent del Cercle del Liceu. Barcelona.

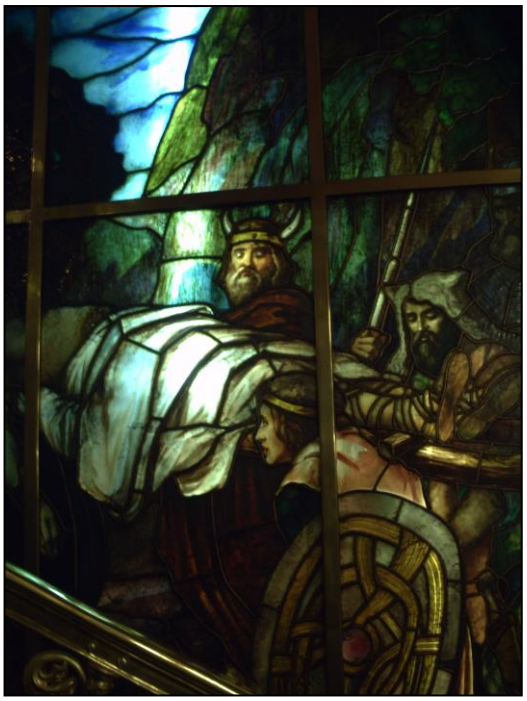


Josep Pey, Oleguer Junyent i el vitraller Bordalba
La Valkiria (*Die Walküre*)[470]
(1903-1905). Vitrall en doble vidre emplomat
3,28 x 2 m.
Cercle del Liceu. Barcelona



Josep Pey, Oleguer Junyent i el vitraller Bordalba
Sigfrid (*Siegfried*), escena *Els murmuris a la Selva*[471]
(1903-1905). Vitrall en doble vidre emplomat
3,28 x 2 m.
Cercle del Liceu. Barcelona

[470] Fotografiat *in situ* amb permís i gentilesa del Sr. Sales, gerent del Cercle del Liceu. Barcelona.
[471] Fotografiat *in situ* amb permís i gentilesa del Sr. Sales, gerent del Cercle del Liceu. Barcelona.



Josep Pey, Oleguer Junyent i el vitraller Bordalba
El Capvespre dels Deus (*Götterdämmerung*)
escena *L'Enterrament de Sigfrid*[472]
(1903-1905). Vitrall en doble vidre emplomat. 3,28 x 2 m.
Cercle del Liceu. Barcelona

Oleguer Junyent[473], pintor i escenògraf, va intervenir en el muntatge escenogràfic de les obres de Wagner representades en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona – *Els Mestres Cantors*, *Parsifal*, *Tannhäuser*, *L'Or del Rhin* i altres – així com a diverses activitats d'organització i decoració dels balls de Carnaval del Cercle Artístic i del Gran Teatre del Liceu, de Barcelona. Va donar el seu assessorament tècnic per a l'Exposició Internacional de Barcelona del 1929, i els catorze següents anys.

Per altra part, cal referir que Josep Pey[474], pintor i dibuixant, il·lustrador d'importants edicions de bibliòfil i dibuixant d'*ex libris*, també es va dedicar a la pintura decorativa i mural d'edificis públics i particulars.

[472] Fotografiat *in situ* amb permís i gentilesa del Sr. Sales, gerent del Cercle del Liceu. Barcelona.
[473] Vegeu: RÀFOLS, J. F., *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña. Desde la época romana hasta nuestros días*, v. II. Barcelona, Editorial Millà, 1953, pàg. 605-606.
[474] Vegeu: RÀFOLS, J. F., *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña. Desde la época romana hasta nuestros días*, v. II (1953), op., cit., pàg. 922.

Per tot això, aquests grans vitralls en vidriera italiana que descriuen escenes de la tetralogia de *L'Anell del Nibelung* – i que permeten l'entrada de llum acolorida al rebedor de la planta baixa del Cercle del Liceu – ens interessen pel nostre treball d'investigació perquè constitueixen l'espai arquitectònic d'un edifici també relacionat amb la música, i, alhora, són model d'iconografia musical diferent i reflex d'una societat amant de l'òpera i, en aquell moment, aficionada a les òperes de Wagner.

4.5. Apunt sobre les representacions pictòriques de l'Ofèlia

S'han realitzat múltiples representacions gràfiques sobre el personatge shakespearià de l'Ofèlia que s'ha presentat des del component dramàtic i des del punt de vista simbòlic dels prerafaelites.

En el següent bloc d'aquest treball mencionarem la versió musical de Berlioz a la seva *Simfonia Fantàstica* i explicarem la iconografia pictòrica que Carandell plasma des del punt de vista metafísic.

Seleccionem aquí algunes de les representacions pictòriques que s'han fet sobre Ofèlia i la seva mort.

Mikhail Vrubel (1856-1910) realitza, l'any 1900, un esbós en oli sobre fusta per a la pintura del mateix nom de *The Swan-Princess* – The Russiam Museum (Exhibició: 7 desembre 2006 – 13 març 2007) –. D'aquest artista seleccionem *Hamlet and Ophelia*, imatge teatral i dramàtica del fragment del *Hamlet* de Shakespeare.



Mikhail Vrubel (1856-1910).
Hamlet and Ophelia[475]
1884. Oli sobre tela. 120 x 89 cm.
The Russiam Museum .(Exhibició: 7 desembre 2006 – 13 març 2007).

[475] A: www.rusmuseum.ru/.../exhibition 231/photos. (Consulta: 23/12/2009).

Eugène Delacroix (1798-1963) fa dues versions de *La mort d'Ofèlia* – un oli del 1843 i un altre en litografia del mateix any –, presenta de manera tràgica l'Ofèlia en lluita entre la vida i la mort arrossegada per l'aigua i agafada a la branca de l'arbre.



Eugène Delacroix (1798-1963)
La mort d'Ofèlia[476]. 1843
Litografia
255 x 181 cm.
Col·lecció privada

L' *Ophelia* d' **Arthur Hughes** (1832-1915) és feble, trista i simbòlica, i a l'altra versió del mateix autor veiem una Ofèlia misteriosa i suggeridora d'una anada amb retorn.



Arthur Hughes (1832-1915)
Ophelia[477]. 1851
Oli sobre tela
68,5 x 124 cm.
Manchester City Art Galleries. Manchester. Regne Unit

[476] A: http://www.wikipaintings.org/en/Tag/ophelia. (Consulta: 30/8/2008).
[477] A: http://www.wikipaintings.org/en/Tag/ophelia. (Consulta: 17/6/2011).



Arthur Hughes (1832-1915)
Ophelia "And will he not come again?"
(*Ofèlia "I no tornarà de nou?"*)[478]
ca.1863-ca.1871
Oli sobre tela
94,5 x 59,5 cm.
Toledo Museum of Art. Toledo. Ohio. EEUU

Alexandre Cabanel (1823-1889) pinta la imatge de l'Ofèlia al·legòrica i defallida sobre el tronc del riu, estàtica sobre les aigües.

Alexandre Cabanel (1823-1889)
Ophelia[479]. 1883
Oli sobre tela
77 x 117,5 cm.
Col·lecció privada



John William Waterhouse (1849-1917) també en fa dues versions bucòliques en mig de l'indret natural.

John William Waterhouse (1849-1917)
Ophelia[480]. 1894
Oli sobre tela
119 x 71 cm.
Col·lecció privada



[478] A: http://alenarterevista.wordpress.com/2008/05/23/tratamiento-plastico-de-los-personajes-femeninos-en-shakespeare-ii-ofelia-por-virginia-segui-collar/. (Consulta: 17/6/2011).
[479] A: http://en.wikipedia.org/wiki/Alexandre_Cabanel. (Consulta: 17/6/2011).
[480] A: http://emsworth.wordpress.com/2008/08/09/hamlet-on-canvas/. (Consulta: 17/6/2011).



John William Waterhouse (1849-1917)
Ophelia[481]
1910
Oli sobre tela
102 x 61 cm.
Col·lecció privada

La mort d'Ophelia de **Sir John Everett Millais** (1829-1896) és una obra plena d'enigma pel gest de les mans i per la mirada de l'Ofèlia que es distancia d'aquest món.

Sir John Everett Millais (1829-1896)
La mort d'Ophelia (detall)[482]
1951-1952
Oli sobre tela
76,2 x 111,8 cm.
Tate Gallery. Londres



Dediquem un apartat a les representacions pictòriques de l'Ofèlia perquè ens interessa aquest personatge shakesperià per la seva consecució en la *Simfonia Fantàstica* de Berlioz que tractem de forma més ampliada, en l'Apartat III, quan parlem del compositor i de com Carandell sintetitza "La mort d'Ofèlia".

[481] A: http://alenar.wordpress.com/2007/05/04/visiones-plasticas-de-la-obra-de-william-shakespeare-por-virginia-segui/. (Consulta: 17/6/2011).
[482] A: Art renewal center museum. http://www.artrenewal.org. (Consulta: 6/12/2009).

Aquí incloem les representacions més conegudes per fer-ne un apunt i observar una de les diferències més destacables com és el dramatisme de Delacroix, que representa l'Ofèlia lluitant entre la vida i la mort, contraposat a les altres versions que figuren una imatge feble de l'Ofèlia – cas d'Arthur Hughes –, o defallida segons el punt de vista de Cabanel, o a l'Ofèlia de posat delicat i envoltada de motius florals que pinta John William Waterhouse, o la misteriosa versió de Millais. En tots els casos l'Ofèlia s'inscriu en un paratge natural i boscos que contribueix al caràcter romàntic i tràgic del tema. Hem triat, també, *Hamlet and Ophelia* de Mikhail Vrubel perquè inclou ambdós personatges i es tracta la icona teatral de manera completament diferent, essent una escena interior i la descripció d'un moment anterior a la mort.

Per tant són nombroses les versions que se n'han fet i variats els punts de vista d'interpretació perquè com veiem, el personatge de l'Ofèlia creat per Shakespeare és ampli i vastament bipolar per la seva proposta filosòfica.

5. Composicions amb instruments musicals – Natures mortes

Les composicions pictòriques amb instruments musicals també són nombroses però de menys interès pel que fa a la nostra investigació. Habitualment es conformaven per diversos objectes sobre una taula i entre ells hi figurava un instrument musical – generalment de corda, guitarra o llaüt. Per citar-ne algun exemple: **Thomas H. Hope** (1832-1926), *Music*; **Georg von Hoesslin** (1851-1923), *Stillebenmit Blumenvase und Laute*; **Howard B. Sharp** (1877-1952), *Guitar* (1893); Howard B. Sharp (1877-1952), *Mandolin* (1893); **Jan Matulka** (1890-1972), *Still-Life*; **Jeno Gabor** (1893-1968), *Still-Life*; Autor Desconegut (segle XIX), *Still Life With Mandolin*; **Geza Voros** (1897-1957), *Still Life With Mandolin*[483].

Thomas H. Hope (1832-1926)
Music[484]





Howard B. Sharp (1877-1952)
Mandolin [485]
1893

[483] Totes les imatges a: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 14/1/2010).
[484] A: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 14/1/2010).
[485] A: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 14/1/2010).

No obstant això, amb el cubisme observem un canvi substancial interessant. **Picasso** (1881-1973) a *Violín y uvas* manifesta un intent de reintegrar les formes del violí desfet mitjançant les diferents superfícies planes de color de fusta que conformen la composició, el raïm a l'extrem inferior dret es projecta de forma volumètrica.



Picasso (1881-1973)
Violín y uvas[486]
1912
Oli sobre tela
50, 8 x 61 cm.
Museu d'Art Modern (MOMA)
New York. EEUU

El bodegó sobre una taula i al fons una finestra oberta és un tema insistent en les obres de Picasso – des del 1919 fins al 1925 –; hem seleccionat *Mandolina y guitarra* de 1924. El focus central de l'obra resideix en els elements iconogràfics de sobre la taula de línia corba que contrasta amb les divisions rectilínies del terra i del fons. Cal destacar el color viu de l'obra.

Picasso (1881-1973)
Mandolina y guitarra[487]
1924
Oli sobre tela
140,6 x 200,4 cm.
Guggenheim Museum
New York. EEUU



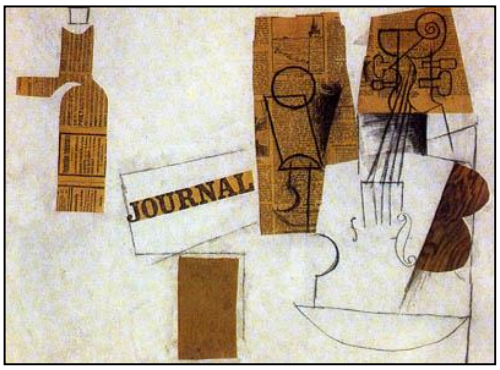
[486] Vegeu: *Picasso. 1881-1973 Exposición Antológica* (1981-1982) op., cit., pàg. 163, il·lustració 65.
[487] Vegeu: *Picasso. 1881-1973 Exposición Antológica* (1981-1982) op., cit., pàg. 207, il·lustració 57.

Els instruments musicals són temàtica repetitiva en les combinacions plàstiques de Picasso. Seleccionem *Violín y clarinete* on les textures denses de color contrasten amb la línia per aconseguir la síntesi dels elements compositius.



Picasso (1881-1973)
Violín y clarinete[488]
1913
Oli sobre tela
55 x 33 cm.
Museu de l'Ermitage. Núm. 6.530. St. Petersburg. Rússia

A *Sifón, vaso, períodico y violín* Picasso coordina la distribució dels objectes del "collage" amb el dibuix del violí desfet i geomètric.



Picasso (1881-1973)
Sifón, vaso, períodico y violín[489]
1912
"Collage" y carbonet sobre paper
47 x 62 cm.
Moderna Museet. Núm. 2.916.
Estocolm. Suècia

Georges Braque (1882-1963) a *Formas musicales (con las palabras Fête y Journ)* també experimenta en aquesta línia.



Georges Braque (1882-1963)
Formas musicales (con las palabras Fête y Journ)[490]
1913.

[488] Vegeu: *Picasso. 1881-1973 Exposición Antológica* (1981-1982) op., cit., pàg. 167, il·lustració 67.
[489] Vegeu: *Picasso. 1881-1973 Exposición Antológica* (1981-1982) op., cit., pàg. 165, il·lustració 66.
[490] A:http://pinturas.arteygalerias.com/georges_braque/georges_braque_violin_periodico_formas_musicales.php. (Consulta: 3/6/2010).

Juan Gris (1887-1927) contribueix al cubisme i, com Braque, incorpora paraules i altres textures als seus quadres, "collages". Seleccionem *Le Canigou* (1921) on veiem una guitarra.

Juan Gris (1887-1927)
Le Canigou (fragment)[491]
1921



Seleccionem dues obres contemporànies d'estètica contraposada en la forma de presentar la imatge dels instruments.



Carsten Eggers (1957)
Still-Leben mit Gitarre[492]



Robin Garside (Contemporani)
Strings[493]

Antoni Tàpies (1923-2012) a *Porta metàl·lica i violí* incorpora l'instrument musical a la composició conceptual amb objectes.



Antoni Tàpies (1923-2012)
Porta metàl·lica i violí[494]. 1956
Pintura sobre objecte-assemblage 200 x 150 x 13 cm.
Fundació Antoni Tàpies. Barcelona

[491] A: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Le_Canigou_Juan_Gris.jpeg. (Consulta: 14/1/2010).
[492] A: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 3/1/2010).
[493] A: www.klassiskgitar.net/images1.html. (Consulta: 3/1/2010).
[494] A: http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?page=display_img&id_img=1342&id_article=6640. (Consulta: 3/1/2010).

De **Baldi**, *Symphonie* obra interessant per composició i color, que trobem en la portada de catàleg d'una exposició[495].



Baldi
Symphonie[496]. ca 1998

Per altra part, tal com hem mencionat anteriorment, de **Fernando Zóbel** (1924–1984) ens atrau l'etapa de *Pintures Blanques* i en concret la subtil abstracció de les seves representacions d'instruments musicals. El moment d'aquestes pintures de Zóbel, en negres i blancs, coincideix amb el temps àlgid per a la generació de pintors espanyols com Saura, Millares, Canogar..., però les seves obres allunyades de la tragèdia i la protesta manifesten una transformació del dramatisme en poesia.

Zóbel adopta una postura essencialment lírica distanciada totalment de la pintura expressionista i de la pintura tràgica, la seva actitud estètica evidencia la subtil metàfora pictòrica que és l'expressió d'allò observat que l'atrau. L'harmonia, l'ordre, la tranquil·litat són qualitats que respiren les seves obres abstractes.



Fernando Zóbel (1924–1984)
Flauta IX[497]. 1976
Oli sobre tela. 69,5 x 91,5 cm.
(Cat. 76-34)
Exposició Galeria Theo, Madrid, 1978

[495] De: *Baldi*, Catàleg Exposition du 15 mai au 15 juin 1998, Galerie Nadine Granier. Albi.
[496] A: *Baldi*, Catàleg Exposition du 15 mai au 15 juin 1998, op., cit.
[497] A: PÉREZ MADERO, Rafael (1978), op. cit.

A Zóbel li interessa el gest, no el moviment. Opina que el gest és una "forma individual, específica, de 'estar puesto'. És una relació"[498]. Segons el mateix Zóbel dos successos varen canviar la seva pintura: descobrir la pintura sense figuració de Rothko i la fotografia com a element de figuració. La seva pintura és mental però amb aspecte fresc; intenta analitzar sensacions de moviment.

Fernando Zóbel (1924–1984)
Oboe I[499]
1976. Oli sobre tela. 80 x 80 cm. (Cat. 76-27)
Col. Museo de Arte Contemporáneo. Vitoria



La *Sèrie Blanca* centra l'interès en els volums i els espais, amb temàtica variada suggereix paisatge, natura morta, objectes, anatomies..., i un tema dedicat a les flautes que titula *Homenaje a Teobaldo Boehm*, inventor arcaic de la flauta actual i personatge conegut quasi exclusivament per la musicologia; Zóbel utilitza el seu nom perquè li suggereix ambigüitat igual que la forma de la flauta[500], que descriu com "dos rayas paralelas animadas por brillos"[501] .

[498] A: PÉREZ MADERO, Rafael (1978), op. cit., pàg. 49.
[499] Ibid.
[500] Ibid, pàg. 42-43.
[501] Ibid, pàg. 42.

Apèndix II
Complement biogràfic sobre Carandell

Al següent Apèndix II sintetitzem la biografia de Carandell. Fem una relació dels premis i mèrits que ha obtingut durant la seva trajectòria artística. Mencionem les entitats – museus, fundacions i centres culturals – que tenen en el seu fons d'art obres de l'artista. Fem un apartat de cronologia on llistem les exposicions individuals de l'artista i també els audiovisuals de la seva obra, que ell presenta amb projeccions i conferències. Els Llibres de bibliòfil i els Quaderns són un altre registre de l'obra de Carandell que també incloem. Relacionem les il·lustracions realitzades a llibres, revistes i cartells. Esmentem les exposicions col·lectives que hem considerat rellevant en les que l'artista ha participat. I, al·ludim els crítics d'art i personalitats que han escrit sobre Carandell i la seva obra.

1. Biografia. Premis i mèrits de Carandell

- Délégué de l'Académie Arts – Sciences - Lettres, Paris, France.
- Croix d'Argent Mérite et Dévouement Français. France.
- Médaille de Vermeil de l'Académie Arts – Sciences - Lettres. Paris. France.
- Médaille d'Argent de l'Académie Arts – Sciences -Lettres. Paris. France.
- Médaille d'Or Mérite et Dévouement Français. France[1].
- Grand Médaille Herderkingsmedaille Pieter Paul Rubens. Bruxelles. Belgique [2].
- Médaille d'Argent Cercle des Beaux Arts Européen. Béziers. France.

[1] Medalla d'Or atorgada per: Serveis Excepcionals Reportats a la Col·lectivitat Humana (1997).
[2] Medalla Commemorativa "Pieter Paul Rubens" en reconeixement a la seva contribució, coneixements i prestacions al món de l'art. Es fa igualment esment de la seva fita en la iniciació i la integració de les diferents facetes de la seva obra que contribueixen al futur de l'art i de la cultura (Anvers 1997).

- Médaille Bronce L.A.F.M. France.
- Medalla Mostra Provincial d'Art Fontana d'Or. Girona.
- 1r. Premi Belles Arts. Girona.
- 1r. Premi de Pintura Cambra Oficial de Comerç i Indústria. Girona.
- 2n. Premi Internazionale di Pittura Remo Brindisi. Castello Estense. Italie.
- Membre de l'Académie Arts – Sciences -Lettres. Paris. France.
- Membre du Mérite et Dévouement Français. France.
- Membre de l'Agrupació Catalana d'Entitats Artístiques. Barcelona.
- Invitée d'Honneur III Salon International Franco – Espagnol. Béziers. France.
- Honorary Member the Florida Museum of Hispanic and Latin American Art-Miami. USA.
- Membre du Jury Salon International de Peinture. Béziers. France.
- Membre International Art promotion. France.
- Openluchtmuseum Middelheim. Antwerpen. Belgique.
- Presentació Acadèmica Llibre de Bibliòfil. State University of New York. Madrid.
- Llibre de Rècords Catalans. Història de la Música. Barcelona.
- Seleccionat, Premi Gabriel Morcillo. Diputació de Granada. Granada.
- Seleccionat, Europe Salon Prix Europe. Bruxelles. Belgique.
- Seleccionat, Salon Académie «Arts – Sciences –Lettres Prestige». Paris. France.
- Frankfurter Buchemesse. Frankfurt. Allemagne.
- Saló Internacional d'Art A.C.E.A. Barcelona.
- Membre del Jurat de Pintura Ajuntament de Cassà de la Selva.Girona. Anys: 1993/94/95/96/97/98/2002.
- Batik Internacional Art. Barcelona.
- Mostra Internationale, Castello Estense. Mesola. Italie.
- Salon International Beaux-Arts. Béziers. France.
- La Hulpe, "Histoire de la Musique". Bruxelles. Belgique.
- Fundación Biblioteca Alemana Göerres. Madrid.

- Il·lustracions Llibres de Poemes, Elvira Gràcia. Poesia Viva, anys: 1995/98/2002. Santa Cristina d'Aro. Girona.
- Who's Who Internacional Art. Lausana. Suisse.
- Premi Alba 2003. Ferrara. Itàlia [3].
- Academico Ordinario – Ordine Academico Internazionale. Accademia Internazionale "Greci-Marino". Accademia del Verbano Di Lettere, Arti, Scienze. 2004. Italia.
- Academico Superior – Cavalliere Ufficiale Accademico del Verbano. Accademia Internazionale "Greci-Marino". Accademia del Verbano Di Lettere, Arti, Scienze. 2005. Italia [4].
- 2005. Il·lustració llibre Elvira Gràcia. Poemes. Santa Cristina d'Aro.
- 2007. Un exemplar del llibre de poemes *Desert: Pell i Desig*, de Consol Vidal, il·lustrat per Joan Carandell, forma part del fons d'obres de la Biblioteca Alexandrina d'Egipte.
- *Dictionnary of Internacional Biography*, Cambridge. England [5].
- *Dizionario Internationale di Arte Moderno e Contemporaneo*. Ferrara. Italia.
- *Diccionario de Artistas Españoles Siglo XX.* Madrid.
- *Diccionari Ràfols d'Artistes de Catalunya i Balears*. Barcelona.
- *Guia Amir d'Artistes Plàstics*. Palafrugell. Girona.
- *Art-Speak*. New York. USA.
- *Guide One*. New York. USA.
- *Gal Art.* Barcelona.
- *Art Antiques Auctions*. Bruxelles. Belgique.
- *De Standaard*. Bruxelles. Belgique.
- *Rayonnement A.S.L*. Paris. France.
- *Directorio Anual de Artes Plásticas*. Barcelona.
- *Arte Guía*. Madrid.
- *Guía de Arte 94*. Barcelona.
- *Revist-Art.* Barcelona.

[3] Premi atorgat per "meriti artistici". De: Casa Editrice Alba. Ferrara (Italy) (27 de novembre de 2003).
[4] Li confereixen aquest títol superior de Cavalliere Ufficiale Accademico del Verbano per l'elevada professió aconseguida en el camp artístic.
[5] Vegeu dades bibliogràfiques dels diccionaris i guies a l'apartat corresponent.

- *El Punto de las Artes*. Madrid.
- *Revista de Girona*. Girona.
- *Art Sacre d'Ahir i d'Avui.* Girona.
- *El Periódico del Arte*. Madrid.
- *Bon Art*. Girona.
- Audiovisual Casa de Cultura de Girona.
- Audiovisual La Caixa . Girona.
- Conferència: "Novena Sinfonía de Beethoven – Finalidad". Universidad de Albany. Madrid. (Amb audiovisual).
- Conferència: "Neuvième Symphonie de Beethoven". Association Beethoven France. ABF. París. France. (Amb audiovisual).
- Conferència: "Novena Simfonia de Beethoven – Història de la Música". Sala Galà. Cassà de la Selva. Girona. (Amb audiovisual).
- Conferència: "Novena Simfonia de Beethoven – Història de la Música". Cultura Ajuntament de Fornells de la Selva. Girona. (Amb audiovisual).
- Audiovisual i Exposició de pintura "Síntesi Musical de Carandell". Consell Comarcal Alt Empordà. Figueres. Girona.
- Conferència i Exposició: "La *Novena Simfonia* de Beethoven i la seva Funció". Club Marina Casinet. Lloret de Mar. Girona.
- Premi Alba 2003. Itàlia.
- Invité d'Honneur. "Exposition Musique". Musée Mas Carbasse. Saint Estève. France
- *Bénézit Dictionary of Artists*. París
- *Bec Web*
- *Curry Guide*. Arts et Culture
- *Artistes del Món.* Col·lecció d'Art de la Fundació Rodríguez-Amat
- Entrevista Catalunya Música, Joan Vives. *Història de la Música i Novena Simfonia de Beethoven*
- Internal Philosophy of Arts. Cultural Communicator. *IN CONVERSATION J.Carandell 2011*
- Audiovisual, *Carandell & Pau Casals. Aniversaris 2011.* "Història de la Música". EspaiCaixa. / Any 2011. Girona

2. Museus. Fundacions. Centres culturals

Relació de museus, fundacions i centres culturals on les obres de l'artista Carandell formen part del fons d'art de les esmentades entitats:

Museu Art Modern. Ceret. França.
Museu Casa de los Tiros. Granada. Espanya.
Real Círculo de Sevilla. Sevilla. Espanya.
Fundació Castell de Benedormiens. Castell d'Aro.
Col·legi Aparelladors i Arquitectes Tècnics. Girona. Espanya.
The Florida Museum of Hispanic and Latin American Art. Miami. Florida. USA.
Caja de Ahorros de Granada. Espanya.
Excma. Diputació de Girona. Girona. Espanya.
Museu d'Història de Girona. Girona. Espanya.
Caixa de Barcelona. Caldes de Montbui. Barcelona. Espanya.
Museu de l'Aigua de Salt. Girona. Espanya.
Batik International Art. Barcelona. Espanya.
Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics. Palamós. Espanya.
Palais des Rois de Majorque. Perpignan. França.
Redacció Diari Art-Press. Madrid. Espanya.
Real Círculo Artístico de Granada. Granada. Espanya.
Redacció Diari El Punt. Girona. Espanya.
Casa de la Cultura Les Bernardes. Salt. Girona. Espanya.
Museu Jacint Verdaguer. Folgueroles. Barcelona.
Excm. Ajuntament de Soria. Soria. Espanya.
Escola de Belles Arts de Girona. Girona. Espanya.
Centre Cultural Fundació La Caixa. Girona. Espanya.
Fundació Rodríguez Amat. Les Olives. Espanya.
Col·leccions Confraria Manaies. Girona. Espanya.
Col·leccions Confraria Setmana Santa. Girona. Espanya.
Fondation Collioure-Château Royal. Collioure. França.

Consell Comarcal Alt Empordà. Figueres. Espanya.

Museu D'Art Girona. Girona. Espanya.

Openluchtmuseum Middelheim. Documentation. Antwerpen. Belgique.

Fondation Bibliothèque Allemagne Görres. Documentation. Madrid. Espanya.

Ajuntament de Salt. Girona.

Ajuntament de Fornells de la Selva. Girona.

3. Cronologia

3.1. Exposicions individuals

Relació d' **Exposicions individuals** en què l'artista Carandell ha participat

1974-75 "Primera Exposició de Disseny Artístic". Sala d'Exposicions de la Caixa de Pensions per a la Vellesa i d'Estalvis. Girona. (28 desembre 1974 - 10 gener1975).

1977 "Obra Permanent" Novotel. Aeroport Girona-Costa Brava. Girona.

1977 "Olis" Novotel. Aeroport Girona-Costa Brava. Girona.

1978 "Exposició d'Olis i Acrílics" Sèrie: "Paisatges / Marines" Centre Cultural. Caixa d'Estalvis de Roses. Roses. (21-31 agost 1978).

1978 "Oleos y Acrílicos" Novotel. Aeroport Girona-Costa Brava Girona.

1979 Exposició d'Olis i Dibuixos" Sèrie: "Anatomia del Cos Humà". Galeria d'Art Banyoles. Banyoles. (3-22 març 1979).

1979 "Exposició d'Olis i Dibuixos" Sèrie: "Anatomia del Cos Humà". Sala Casino. Granollers. (17-31 març 1979).

1979 "Oleos". Sèrie: "Anatomia del Cos Humà". Galeria de Arte Cristina. Barcelona. (1 juny-14 juny 1979).

1979 "Figures Gouasche". Sèrie: "Dames d'Època-Molin Rouge". Galeria d'Art L'Artística. Girona. (5-23 juny 1979).

1979 "Oleos". Sèrie: "Figura". Centro Cultural Artístico de Granada. Granada. (21-31 octubre 1979).

1979 "Oleos". Sèrie: "Figura". Galeria de Arte Aleixandre. Alcalà la Real. (20-30 desembre 1979).

1980 "Oleos". Sèries: "Figura" i "Paisaje". Sala del Real Círculo de Labradores y Propietarios. Sevilla. (17-31 març 1980).

1980 Sèrie: "Mirada a la Nostalgia". Galeria de Exposiciones de la Caja Provincial de Ahorros. Granada. (19-30 novembre 1980).

1981 Sèrie: "El Color como Sentencia". Sala de Arte El Greco. Madrid. (3-17 març 1981).

1982 Sèrie: "Niveles Profundos de Misticismo". Salón de Arte "Art-Press". Diario "Pueblo". Madrid. (4-9 febrer 1982).

1982 Sèrie: "Niveles de Profundidad". Galería de Arte Al Andalus. Granada. (10-22 desembre 1982).

1982 "Projecció de diapositives de l'Obra de Pujol Carandell", "Últimas Realizaciones Pictóricas". Obra Cultural de la Caixa de Pensions per a la Vellesa i d'Estalvis. Sala de La Caixa: "Esplai i Casa de Cultura". Girona. (6 octubre 1982).

1983 Projecció Diapositives-Conferència: "Èpoques: Barroc i Expressionista". Casa de Cultura Obispo Lorenzana. Girona. (25 març 1983).

1983 Sèrie: "Fuga del Color". Galeria de Arte Eureka. Madrid. (4-16 abril 1983).

1983 "Olis". Sèrie: "Figures i Paisatges" (Retrospectiva. Èpoques: Barroc i Expressionista). Sala Cultural La Caixa de Barcelona. Caldes de Montbui. (6-18 novembre 1983).

1983-84 "Mostra Retrospectiva 1980-1982". Salons Novotel. Aeroport. Girona-Costa Brava. (3 desembre 1983-6 gener 1984).

1984 "1r. Homenatge a Ludwig van Beethoven". Casa de Cultura "Les Bernardes". Salt. (30 setembre - 15 octubre 1984).

1984-85 "Exposició Retrospectiva de 50 Obres". Fontana d'Or. Caixa d'Estalvis Provincial de Girona / Obra Cultural. Girona. (19 desembre 1984 - 19 gener 1985).

1985 "Doce Hombres Testimonio de 'El Gólgota'". Museo Casa de los Tiros. Granada. (15-29 octubre 1985).

1985 Sèrie: "Sentimientos y Pasiones del Ser Humano" (Exposició dedicada a la desapareguda Lluïsa Carandell). Matisse Galeria. Barcelona. (26 novembre - 14 desembre 1985).

1986 Sèrie: "Blanca". Temàtica: "Urbis". Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Girona. Girona. (17 octubre - 14 novembre 1986).

1987 "Exposició d'Olis i Dibuixos Anys 1985-1987". Sèrie: "Blanca". Ajuntament de Portbou. (5-12 juliol 1987).

1987 Sèrie rotativa: "Homenaje a Antonio Machado" (Exposición de Oleos y Dibujos). Ayuntamiento de Soria. Soria. (1-15 agost 1987).

1987 "Retrospectiva: 20 Anys de Pintura". Sala Vinardell i Roig / Sala Fidel Aguilar. Girona. (13 novembre - 11 desembre 1987).

1988 Sèrie "Mística" (Retrospectiva: 1979-1987). Sala Gòtica La Cúria Reial. Besalú. (19 març 1988).

1989 Sèrie rotativa: "Homenaje a Antonio Machado". Casa Erizalde. Ajuntament de Barcelona. Barcelona. (21 febrer - 17 març 1989).

1989 "Folgueroles Recorda a Verdaguer 1989". CXLIV Aniversari del Naixement. Casa Museu Jacint Verdaguer. Ajuntament de Folgueroles. Folgueroles. Barcelona (fotocòpies del llibret: només de les pàgines on apareix obra de l'artista). (12-21 maig 1989).

1989 Sèrie rotativa: "Hommage a Antonio Machado". Fondation Château Royal de Collioure. Colliure. France. (23 juny - 24 setembre 1989).

1989 "4 Testimonis de la Veritat". Sèrie: "Mística". Capella de Sant Nicolau. Girona. (octubre 1989).

1990 "Folgueroles Recorda a Verdaguer 1990". CXLV Aniversari del Naixement. Casa Museu Jacint Verdaguer. Ajuntament de Folgueroles. Folgueroles. Barcelona. (fotocòpies del llibret: només de les pàgines on apareix obra de l'artista). (11,12 i 13 maig 1990).

1990 Exposició de l'Obra de l'Artista Pujol Carandell de l'Última Estada a París i Sant Joan de les Abadesses. Biblioteca Caixa de Pensions. Sant Joan de les Abadesses.

1991 Sèrie rotativa: "Homenatge a Antonio Machado". Nova Sala d'Exposicions de L'Hble. Comú. Encamp. Principat d'Andorra. (15 gener - 15 febrer 1991).

1991 "Folgueroles Recorda a Verdaguer 1991". CXLVI Aniversari del Naixement. Casa Museu Jacint Verdaguer. Ajuntament de Folgueroles. Folgueroles. Barcelona.
(fotocòpies del llibret: només de les pàgines on apareix obra de l'artista). (11-12 maig 1991).

1991 "Sèrie Metafísica". Galeria d'Art Leonart. Barcelona. (1-19 octubre 1991).

1992 Montserrat Gallery. New York. USA. (16 juliol - 1 agost 1992).

1992 Col·lecció: "Història de la Música". Període: "Grecoromà. Edat mitjana". Castell de Benedormiens. Castell d'Aro. Girona. (29 agost - 20 setembre 1992).

1992 Col·lecció: "Història de la Música". Període: "Gòtic". Slaughterhouse Gallery. London. England. (9-15 novembre 1992).

1993 Col·lecció: "Història de la Música". Període: "Gòtic" / Xilografies de Santa Cecilia i del Gòtic i Murals de La Història de la Música. Le Palais de la Berbie. Musée Tolouse Lautrec. Albí. France. (12-18 març 1993).

1993 Col·lecció: "Història de la Música". Període: "Gòtic". Capella Gòtica de Santa Llúcia. Crespià. Girona. (4-12 desembre 1993).

1994 Col·lecció: "Història de la música". Període: "Gòtic, Renaixement i Barroc" Castell de Benedormiens. Castell d'Aro. Girona. (25 agost - 11 setembre 1994).

1995 Col·lecció: "Història de la Música". Sèrie: "El Triomf de la Música sobre la Matèria". Opsis Art Gallery. Oostduinkerke. Belgium. (1 juliol - 27 juliol 1995).

1995 Col·lecció: "Història de la Música". Sèrie: "El Triomf de la Música sobre la Matèria". Palais des Rois de Majorque. Perpignan. France. (6 setembre - 1 octubre 1995).

1996 Col·lecció: "Història de la Música". Sèries: "4 Estacions de la Música" i " El Triomf de la Música sobre la Matèria". Centre Cultural. Escoles Velles. Begur. (1-14 juliol 1996).

1997 Col·lecció: "Història de la Música". Sèrie: "Mitologia en el Mar" (Fragments). "Can Torrades". Begur. Girona. (A partir del 17 juliol 1997).

1997 Col·lecció: "Histoire de la Musique" (Fragments). Château Royal de Colliure. Colliure. France. (13 agost - 7 setembre 1997).

1997-98 Col·lecció: "Història de la Música". Sèrie: "Xilografies Gòtiques" i Sèrie: "Château d'Eau-Projet". Musée des Beaux-Arts. Château de Foucaud. Gaillac. France. (5 desembre 1997 - 5 gener 1998).

1998 Col·lecció: "Història de la Música". Sèrie: "Mitologia en el Mar". (Fragments). Centre Cultural Cirvianum. Torelló. Barcelona. (27 novembre - 13 desembre 1998).

1999 Col·lecció: "Història de la Música" "Vibració Beethoven". (1a. Exposició referent a Beethoven). Centre d'Art Contemporani Fundació Rodríguez Amat. Les Olives. (Garrigoles). Girona. (28 agost - 31 octubre 1999).

1999 "Presentació del Llibre de Bibliòfil. Col·lecció Història de la Música: Música Medieval". State University of New York, Albany. Madrid. (4 octubre 1999).

1999 Col·lecció: "Història de la Música". Sèrie: "9 Anys – Síntesi". Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Girona. Girona. (22 octubre-6 novembre 1999).

2000 "Nadal – Sinopsi". Retrospectiva: "Carandell i el Canvi de Segle". Col·legi Oficial d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics. Girona. (2-23 desembre 2000).

2001 "Exposició Pintura 2000-2001". Galeria d'Art Can Marc. Begur. Girona. (25 agost - 11 setembre 2001).

2001 Col·lecció: "Història de la Música". Sèrie: "Novena Simfonia de Beethoven. Període: Romàntic". Casa de Cultura. Girona. (10-31 maig 2001).

2003 Col·lecció: "Història de la Música". Sèrie: "Geometria Estel·lar". Consell Comarcal de l'Alt Empordà. Figueres. (19 febrer - 3 març 2003).

2003 "L'Holograma de l'Univers". Biblioteca Municipal de Riudellots de la Selva. (17-20 abril 2003).

2003 Col·lecció: "Història de la Música". Sèrie: "Beethoven i la Metafísica Estel·lar". Sala Joan Saqués. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Girona. (6-29 juny 2003).

2003 Col·lecció: "Història de la Música". Sèrie: "Geometria Estel·lar 2". Fundació La Caixa. Santa Cristina d'Aro. Girona. (6-17 setembre 2003).

2004 Col·lecció: "Història de la Música". Sèrie: "Beethoven - Structure de la Vibration Universelle". Palais des Congrès. Perpignan. France. (17-22 febrer 2004).

2004-05 Col·lecció: "Història de la Música". Sèrie: "Harmonia Dimensional". Museu d'Art. Girona. (2 octubre 2004 - 9 gener 2005).

2005 Col·lecció: "Història de la Música". Sèrie: "Novena Simfonia de Beethoven. Escriptura Directa". Sala Galà. Centre Cultural. Cassà de la Selva. Girona. (30 setembre – 29 octubre 2005).

2006 Col·lecció: "Història de la Música". Sèrie: "Novena Simfonia de Beethoven". Saló de l'Ajuntament de Fornells de la Selva. Girona. (28 abril – 7 maig 2006).

2006 Col·lecció: "Història de la Música". Període: "Gòtic-Renaixement". Col·legi Oficial d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Girona. (Joan Vives: "Els Ministrils: Flautes de bec i percussió"). Girona. (12 maig - 3 juny 2006).

2006 "Història de la Música: Beethoven". ABF Association Beethoven France. París. France. (2-18 novembre 2006).

2007 "Síntesi Musical de Carandell". (Exposició de pintura i audiovisual). Consell Comarcal Alt Empordà. Figueres. Girona. (1-15 juny 2007).

2007. "La Novena Simfonia de Beethoven i la seva funció". Club Marina Casinet. Lloret de Mar. Girona. (juny 2007).

3.2. Relació d'audiovisuals de l'obra de Carandell. Conferències i projeccions

Carandell expressa, mitjançant el cicle de conferències didàctiques i les presentacions de les projeccions, un testimoni més que significa, primordialment, un component iconogràfic que perfila la seva manera d'entendre la vibració musical i plasmar-la en imatges.

1982 Projecció de transparències: "Últimas Realizaciones Pictóricas". Conferència i projecció del "Període Místic". Obra Cultural "La Caixa". Sala La Caixa. Girona.

1983 Projecció de transparències: "Èpoques: Barroc i Expressionista". Conferència i projecció del "Període Barroc" i del "Període Expressionista". Casa de Cultura Obispo Lorenzana. Girona.

1999 Conferència i presentació Acadèmica Llibre de Bibliòfil, "Música Medieval - Història de la Música". State University of New York, Albany. Madrid.

2003 Projecció i exposició de la sèrie: "Geometria Estel·lar I". Col·lecció "Història de la Música". Consell Comarcal de l'Alt Empordà. Figueres.

2003 Projecció i exposició de la sèrie: "Geometria Estel·lar 2". Col·lecció "Història de la Música". Fundació "La Caixa". Santa Cristina d'Aro.

2004 CARANDELL, Joan. Audiovisual: "Harmonia Dimensional. Història de la Música". Presentació i projecció de l'obra. Museu d'Art de Girona.

2005 CARANDELL, Joan. Audiovisual: "Novena Simfonia de Beethoven". "Història de la Música. 17 anys". "Galeria d'Autors". Conferència i projecció de la "Novena Simfonia de Beethoven" i "Història de la Música" fins a l'inici del Romanticisme. Sala Galà. Centre Cultural. Cassà de la Selva.

2006 Conferència i projecció de la "Novena Simfonia de Beethoven. Història de la Música". Sala d'Actes de l'Ajuntament. Fornells de la Selva.

2006 Projecció, exposició i concert "Els Ministrils". "Període Medieval i Història de la Música". Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics. Girona.

2006 Conferència, projecció i exposició "Neuvième Symphonie de Beethoven". ABF Association Beethoven France ABF. París.

2007 Conferència i projecció "Novena Sinfonía de Beethoven- Finalidad". Col·lecció "Història de la Música". Universitat d'Albany - International Institute. Madrid.

2007 Presentació, projecció i exposició "Síntesi Musical de Carandell". Col·lecció Història de la Música. Consell Comarcal de l'Alt Empordà. Figueres.

2007 Conferència i projecció "La Novena Simfonia de Beethoven i la seva Funció". Club Marina Casinet. Lloret de Mar.

2009 Projecció i presentació del llibre "*Carandell ad Beethoven*". Sala d'Actes de l'Ajuntament. Fornells de la Selva.

2011 Projecció de l'audiovisual "Carandell & Pau Casals. Aniversaris 2011". Acte en commemoració del 40è aniversari de a intervenció de Pau Casals a Nacions Unides. Espai Caixa. Girona.

2012 Presentació de l'audiovisual "Chopin. Mahler. R. Strauss. Trilogia". Festa de la música. Amics de la UNESCO de Girona. Sala d'Actes de l'Hotel d'Entitats. Girona.

2013 Projecció de l'audiovisual "Carandell & Pau Casals". MUME (Museu Memorial de l'Exili). La Jonquera.

2013 Projecció de l'audiovisual "Carandell & R. Wagner". Aula Magna. Casa de Cultura. Girona.

2013 Projecció de l'audiovisual "S. Bach Johann Carandell". Jornada Bach "Bach sense pressa. Redescobrint Johann Sebastian Bach". Cabanelles. Alt Empordà.

3.3 Llibres de bibliòfil, Quaderns i Bloc manuscrit d'apunts – inèdit – del mateix Carandell

Els Llibres de bibliòfil formen part de l'obra i de la col·lecció de la "Història de la Música".

1999 *Llibre de Bibliòfil*. Volum I: *Història de la Música. Música Medieval*. Es presenta – 4 d'octubre de 1999 – a State University of New York, Albany, de Madrid.

2009 Manuscrit *Carandell ad Beethoven*. "Història de la Música". Període preromanticisme.

També els Quaderns que realitza Carandell constitueixen un component de la seva obra:

2002 *Cuaderno de Beethoven*. "Història de la Música".

2004 *Cuaderno Geometría Estelar I y II. Gea*. "Història de la Música".

2005 *EN CONVERSACIÓN. Novena Sinfonía de Ludwig van Beethoven*. "Història de la Música".

2011 *EN CONVERSA. Carandell & Pau Casals*. "Història de la Música".

2011 *EN CONVERSACIÓN. Trilogía. Chopin/Mahler/R.Strauss. Vol 2.* "Història de la Música".

2013 *EN CONVERSACIÓN. Carandell & Richard Wagner. Vol 3.* "Història de la Música".

2013 *EN CONVERSA. Carandell & Johannes Bach*. "Història de la Música". Vol.4.

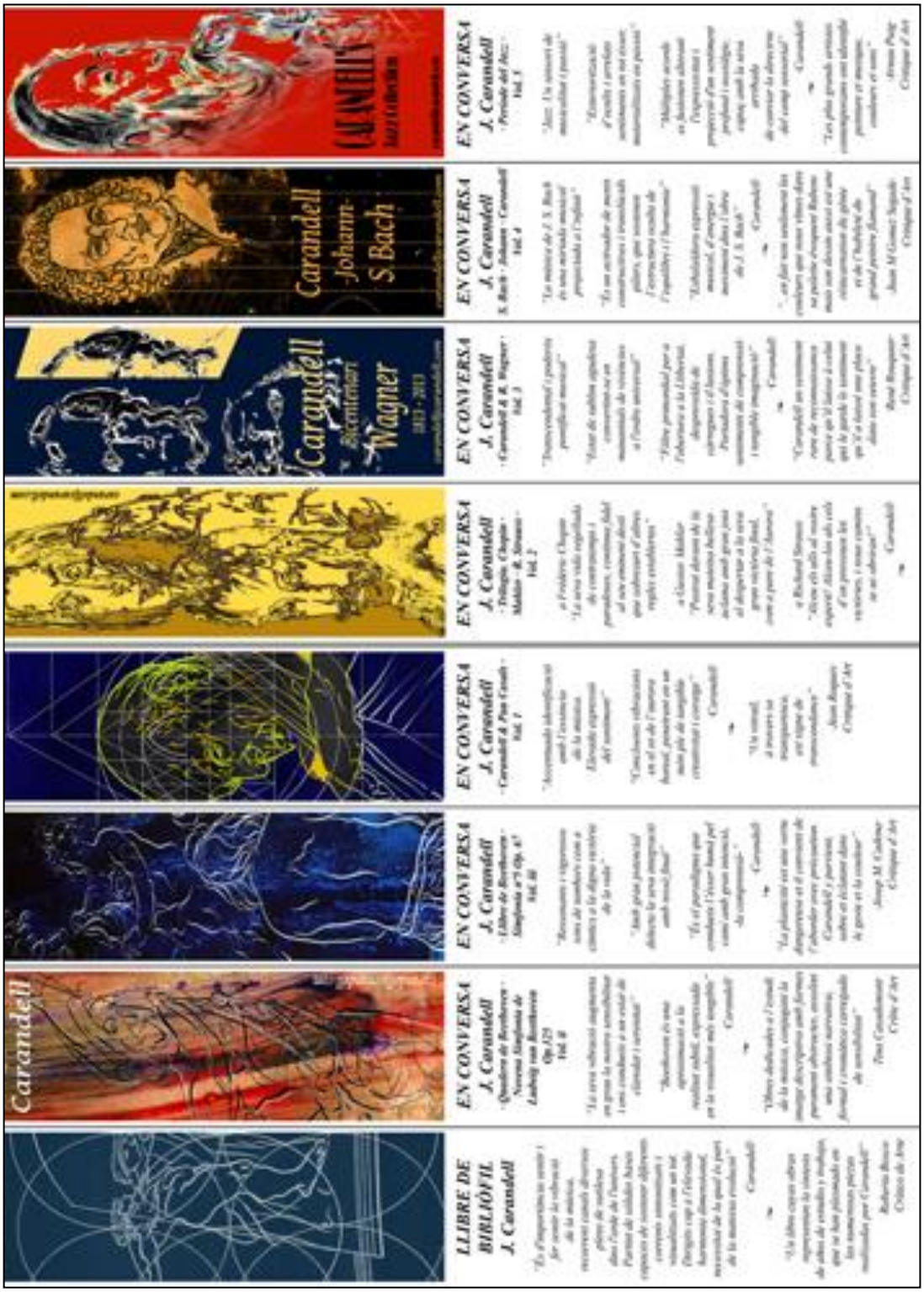
Carandell treballa en els pròxims Quaderns:

EN CONVERSACIÓN. Carandell & Johannes Brahms. "Història de la Música".

EN CONVERSA. Període del Jazz. "Història de la Música".

EN CONVERSA. Carandell & El grup dels 5 & Txaikovsky. "Història de la Música".

Per altra part, el *Bloc manuscrit d'apunts:* és un document important perquè el mateix autor deixa registre i explica el sentit de l'obra.



Vegeu pàgina web: carandelljcarandell.com

3.4. Relació d'il·lustracions de llibres i revistes / Cartells

Carandell ha il·lustrat els llibres següents:

- GRÀCIA I TOMÀS, Elvira (1995). *Brúixola Poètica*. Barcelona. L'Estudi d'en Llop.
- GRÀCIA I TOMÀS, Elvira (1998). *Ales de Lletra.* Barcelona. L'Estudi d'en Llop.
- GRÀCIA I TOMÀS, Elvira (2000). *Mosaic Poètic.* Girona. Museu d'Art.
- GRÀCIA I TOMÀS, Elvira (2002). *No us ho diré pas tot*. Barcelona. L'Estudi d'en Llop.
- MORENTE I RODRIGUEZ, Imma (2004). *No em miris als ulls en la foscor.* Argentona. La Comarcal Edicions.
- GRÀCIA I TOMÀS, Elvira (2004). *Vitralls de Silenci.* Barcelona. Comte d'Aure. Homenatge a Elvira Gràcia i Presentació del llibre.
- VIDAL, Consol (2005) *Desert: Pell i desig.* Girona. CCG Edicions. El 2007, aquest llibre de poemes es presenta a: Casa de la Poesia de Tunícia i al Centre de Cultura de Sbeïlla, del poeta Mahmooud MESSAADI. És interessant destacar que un exemplar forma part del fons d'obres de la Biblioteca Alexandrina d'Egipte.
- MORENTE, Imma (2006). *Los paisajes del Viento*. Girona. Papers on Demand[6]
- DEIXONNE, Daniel (2011), *J'ai tant rêvé de vous... Poesies*, Saint Estève, (Pyrénées Orientales). Imprimerie St Andre.
- DEIXONNE, Daniel (2013), *Les Ailes Pérégrines. Poèmes voyageurs*, Saint Estève, (Pyrénées Orientales). Imprimerie St Andre.

[6] L'autora va dedicar el poema La Isla a l'artista Carandell, en aquest cas no hi ha il·lustració.

Carandell ha fet il·lustracions a les revistes:

- *Usted.* Publicació Gràfica Gironina. Desembre 1977. Portada.
- *Revista de Girona.*Gener-febrer 2001. A: Fulls de la Revista, núm.204, pàg.107-113.

Carandell ha i·lustrat els cartells de:

1981 "Fires i Festes de Sant Narcís" de Girona.

1981-82 "Imaginària Nadalenca" (Exposició nostàlgica). Amics de Girona Antiga. Girona.

1982 "Projecció de diapositives de l'Obra de Pujol Carandell". "Últimas Realizaciones Pictóricas". Obra Cultural de la Caixa de Pensions per a la Vellesa i d'Estalvis. Sala de La Caixa: "Esplai i Casa de Cultura". Girona.

1982 "Fires de Sant Narcís" de Girona.

1983 "Festa Major de Salt".

1983 "Diada Nacional de Catalunya". Cartell per a: *Punt Diari*.

1983 "Especial Fires 1983". Fires de Girona.

1983 "Exposició Pujol Carandell. Retrospectiva" (Olis).Cartell per a: *El Montbui*.

1990 "Festa Major de Salt".

1996 "Manaies de Girona" (cartell i tríptic).

2004 "Setmana Santa" de Girona (cartell, catàleg i tríptic).

3.5 Exposicions col·lectives

Relació d'exposicions col·lectives en què l'artista Carandell ha participat i de les quals s'ha trobat documentació. No es descarta la possibilitat que en aquesta llista hi manqui alguna altra col·laboració; però en qualsevol cas no s'ha considerat rellevant.

1972 "Grup 13". Sala d'Exposicions Parròquia Sant Jaume. Salt. (Catàleg).

1973 "I Mostra d'Art Provincial de Girona". Fontana d'Or. Girona. (Catàleg).

1974 "II Mostra d'Art Provincial de Girona". Fontana d'Or. Girona. (Catàleg).

1977 "Dissenys" Josep M. Torrent. "Olis" Pujol Carandell. Sala d'Exposicions de Girona. La Caixa. (Catàleg).

1978 "VI Mostra Provincial d'Art". Fontana d'Or. Girona. (Catàleg).

1980 "Plàstica Gironina Actual". Fontana d'Or - Institut Vell. Diputació de Girona. Girona. (Catàleg i Annex).

1982 "Art Realista a Girona". Centre de Cultura Sant Jordi. Caixa d'Estalvis de Catalunya. Girona. (Catàleg).

1983-84 "Mostra d'Obra Mística". Curia Reial. Besalú. (Catàleg i Invitació).

1984 "Col·lectiva d'Artistes Saltencs". Casa de Cultura "Les Bernardes". Salt. (Cartell).

1984 "17 Artistes Gironins". Museu Història de la Ciutat. Girona. (Catàleg).

1984 "II Mostra d'Art Sacre". Besalú. (Catàleg i Cartell / de Carandell).

1985 "Col·lectiva de Cinc Artistes". Curia reial i Sala Gòtica del Palau de la Curia. Besalú. (Cartell).

1985 "Col·lectiva". Galeria El Molí. Girona. (Catàleg i Cartell).

1985 "Estesa de Nadales". L'A.C.A.P. Galeria Matisse. Barcelona. (Catàleg - invitació).

1988 "Col·lectiva". Galeria Sala Reial. Girona. (2 Cartells / de Carandell).

1990 "Confluències a l'Entorn de la Realitat". Galeria La Cau. Girona. (Catàleg).

1991 "13a. Mostra d'Art de Garriguella 1991". Ajuntament de Garriguella. (Invitació).

1992 "Exposició Col·lectiva de Pintors Saltencs". Museu de Salt. (Catàleg).

1992 "14a. Mostra d'Art '92". Ajuntament de Garriguella. (Catàleg).

1993 "Exposició i Subhasta: Hotel Penuinsular". Mans Unides. Girona. (Invitació).

1993 "15a. Mostra d'Art '93". Ajuntament de Garriguella. (Catàleg i Annex).

1994 "XVI Mostra d'Art Garriguella". Ajuntament de Garriguella. (Catàleg).

1994 "Boîtes de Pandora". Oostende. Belgique. (Catàleg).

1994 "Batik International Art". Frankfurt. (Catàleg-Invitació).

1994 "Subhasta. Exposició Pro Pallassos Sense Fronteres". La Bisbal d'Empordà. (Catàleg).

1996 "Les Artistes. Peintres et Sculpteurs". St. Guilhem Le Desert. France. (Invitació i Cartell).

1996 "XI Concurs d'Arts Plàstiques". Sala d'Exposició Municipal. Ajuntament de Begur. (Cartell).

1996 "7 Artistes Contemporanis". Oficina Col·legial de Palamós. Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Girona. Palamós. (Catàleg).

1996 Europe Salon. Prix Europa. Bruxelles.

1996 International Art Promotion. France. (Catàleg).

1996 "Salon 1996. Prestige". Arts-Sciences-Lettres. Paris. (Catàleg i Invitació).

1996-97 "25 Aniversary Batik". The Florida Museum of Hispanic and Latin American Art. Miami. (Catàleg).

1996-97 "1r. Saló Internacional d'Arts Plàstiques ACEA. Barcelona '96". Barcelona. (Catàleg).

1997 "Tres Artistes Contemporanis. Obra Sobre Paper". Centre Cívic de Colera. Ajuntament de Colera / Fundació Rodríguez Amat. Colera. (Catàleg).

1997 "Col·lectiva d'Artistes Contemporanis". Centre Cívic de Colera. Ajuntament de Colera / Fundació Rodríguez Amat. Colera. (Catàleg).

1997 Beaux Arts European Club Salon International de Peinture et Sculpture. Béziers. (Catàleg).

1997 "7 Artistes Contemporanis". Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Girona. Girona. (Catàleg).

1998 "Mostra Internazionale di Arte Contemporanea". Premio di Pittura. Europ'Art Group. Castello Estense. Comune di Mesola. Ferrara. Itàlia. (Catàleg).

1998 Exposició "Artistes Tercer Mil·leni". Federació d'Artistes Plàstics ACEA / Revista ONÍRIC-DIA. Sala d'Exposicions Dprt. Cultura de la Generalitat de Catalunya. Palau Marc. Barcelona. (Catàleg).

1999 Colonia Espagnole de Béziers. Salón International de Peinture Invités d'Honeur d'Artistes Espagnoles: **Carandell**. Béziers. (Catàleg).

1999 "Una Cambra Pròpia". Museu d'Art. Girona. (Catàleg).

1999 "Cuatro Expresiones. Cuatro Emociones". Pinturas. Asociación de Artistas Plásticos Goya-Aragón. Gobierno de Aragón. Departamento de Cultura y Turismo. Ayuntamiento de Zaragoza. (Invitació).

2000 "Les Arts Français en Méditerranée". VI Salon International. La Grande Motte. L'Hérault. France. (Catàleg).

2000 "Col·lecció de Pintura". Fundació Banc de Sabadell. Barcelona. (Catàleg).

2001 Art Sacre Gironí. "D'Ahir i d'Avui". Museu d'Art. Girona. (Catàleg).

2003 Exposició Festa Major de Caldes de Malavella. Balneari Vichy Català. Caldes de Malavella. (Catàleg).

2003 "Exposició de Pintures". Galeria d'Art Toranto. Barcelona. (Catàleg).

4. Crítics d'Art i personalitats que han escrit sobre Carandell i la seva obra

A Carandell li han fet escrits i presentacions escrites als catàlegs[7] d'exposició crítics d'art i personalitats com: Josep Arnau i Figuerola[8], Arnau Puig[9], Joan Bagué i Roura[10], Glòria Bosh Mir[11], Jordi Cabezas Llobet[12], Jaume Camprodon[13], Joan Carreras i Péra[14], Janine Chauvenet[15], Josep Colet[16], Daniel Deixonne[17], Joan Domènech Moner[18], Albert Dou i Mas de Xexàs[19], Jaume Fàbrega[20], Elvira Gràcia[21], Màrius Lleget Cabedo[22], Miquel Matas[23], Anna Montalbo[24], Manuel Naranjo[25], Jocelyn Pinoteau[26], José Luís Ponce[27], Jordi Rodríguez Amat[28], Modest Rodríguez Cruells[29], Fernando Sánchez Dragó[30], Josep Manuel Rueda[31], Virgilio Velasco[32], Josep Maria Vilarmau[33], Mariàngela Vilallonga[34], Joan Vives[35].

[7] Vegeu: ANNEX, apartat "Catàlegs d'Exposicions Individuals" de Carandell. Inclou documentació.
[8] President Diputació de Girona.
[9] Crític d'art. President d'A.C.C.A. (Associació Catalana de Crítics d'Art).
[10] President de la Comissió d'Ensenyament i Cultura. Diputació de Girona. Girona.
[11] Crític d'art. *Punt Diari*. Girona.
[12] President Consell Comarcal de l'Alt Empordà. CCAE. Figueres. Girona.
[13] Doctor en teologia i bisbe emèrit de Girona. Girona.
[14] Dr. En filosofia i lletres, escriptor i periodista. Girona.
[15] Directora de Cultura. Perpignan. França. (Escrit llibre exposició).
[16] Escriptor - director del Seminari d'Investigació Poètica de Barcelona. Barcelona.
[17] Poeta. France.
[18] Coordinador territorial de Cultura. Generalitat de Catalunya. Girona.
[19] Doctor en física i química. Madrid.
[20] Crític d'art. A.C.C.A. (Associació Catalana de Crítics d'Art) i escriptor de la revista *Presència* i del *Punt Diari*. Girona.
[21] Escriptora i poeta. Barcelona.
[22] Regidor de Cultura. Castell - Platja d'Aro. Girona.
[23] President general del Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Girona. Girona.
[24] Llicenciada en història de l'art. Barcelona.
[25] Crític d'art. *Hoja del Lunes*. Sevilla.
[26] Président Général Académie Arts - Sciences – Lettres. París. França. (Escrits personals)
[27] Reporter. *Diari de Girona*. Girona.
[28] Director Fundació Rodríguez Amat. Les Olives. Girona. I crític d'art. *La Proa*. Palamós. Girona.
[29] Crític d'art. Barcelona.
[30] Escriptor i periodista. Madrid.
[31] Director Museu d'Art de Girona. Girona.
[32] "Mayor" (alcalde) de Soria. Soria.
[33] Reporter. Girona.
[34] Professora de filologia llatina. Universitat de Girona. Girona.
[35] Professor d'història de la música. I presentador a Ràdio Catalunya Música. Catalunya Ràdio. Barcelona.

Alguns d'ells també li han fet presentacions orals amb motiu de les exposicions, o bé, com José Carlos Vela Bueno[36], que va presentar a Madrid el Llibre de bibliòfil *Música Medieval - Història de la Música*.

A Carandell li han fet crítiques de premsa[37] i articles a revistes, entre d'altres, com els de: José Algueró[38], Francisco Anglada[39], Marino Antequera[40], Bavo Baeyens[41], Imma Bosch[42], Glòria Bosch i Mir[43], Roberta Bosco[44], Hugo Brutin[45], Josep Maria Cadena[46], Eudald Camps[47], Joaquín Carbonell[48], Anna Carrascal[49], Pere Carreras[50], Joan Carreres i Péra[51], Tina Casademont[52], Ramon Casellas[53], Xavier Castillón[54], Xavier Colomer-Ribot[55], Rafael Corbillo[56], José Ignacio Díez Carballo[57], Jaume Fàbrega[58], Jordi Falgàs[59], Nuri Forns[60], Olga Fortuny[61], Francesc Galí[62], Víctor Gay[63], F. Gayton[64], Rosa Gil[65], Gil Bonancia[66], Juan María Gómez Segade[67], Fernando

[36] Professor i assessor acadèmic de State University of New York. Madrid.
[37] Vegeu: ANNEX, apartat " Premsa/Setmanaris i revistes" sobre Carandell. Inclou documentació.
[38] Crític d'art. *Revista del Vallés*. Barcelona.
[39] Crític d'art. *Diario 16* (*Nueva Andalucía*).
[40] Crític d'art. *Diario Ideal*. Granada.
[41] Crític d'art. *De Standaart*. Brussel·les. Bèlgica.
[42] Crític d'art. *Punt Diari*. Girona.
[43] Crític d'art. *Punt Diari*. Girona.
[44] Crític d'art. *El Periódico del Arte.* Madrid.
[45] Crític d'art. Revista: *Arts Antiques Auctions*. Kunsin Vlaanderen. Brussel·les. Bèlgica.
[46] Crític d'art. *El Periódico*. Barcelona.
[47] Crític d'art. *Diari de Girona*. Girona.
[48] Crític d'art. *El Periódico*. Zaragoza.
[49] Periodista. *Punt Diari*. Girona.
[50] Crític d'art. *La Proa*. Palamós. Girona.
[51] Dr. filosofia i lletres, escriptor i periodista. *Punt Diari*. Girona.
[52] Crític d'art. *Punt Diari*. Girona.
[53] Reporter. *Diari de Girona*. Girona.
[54] Crític d'art. *El Punt*.
[55] Crític d'art. *La Proa*. Girona.
[56] Crític d'art. *Sur/Oeste.*
[57] Soria.
[58] Crític d'art. A.C.C.A. (Associació Catalana de Crítics d'Art) i escriptor de la revista *Presència* i *Punt Diari*. Girona.
[59] Crític d'art. *Punt Diari*. Girona.
[60] Reporter. *Punt Diari*. Girona.
[61] Llicenciada en publicitat i relacions públiques i enginyera tècnica en informàtica de gestió. Girona. Quaderns de Carandell: *EN CONVERSA. Carandell & Pau Casals*. "Història de la Música". *EN CONVERSACIÓN. Trilogía. Chopin/Mahler/R.Strauss. Vol 2*. "Història de la Música".
[62] Crític d'art. *Gal Art.* Barcelona.
[63] Crític d'art. *Diari de Girona*. Girona.
[64] Crític d'art. *L'Indépendant*. Perpignan. França.
[65] Crític d'art. *Diari de Girona*. Girona.
[66] Crític d'art. *Diari de Girona*. Girona.
[67] Crític d'art. *Diario Ideal*. Granada.

Gutiérrez[68], Paul Hallenaut[69], Hangel[70], Abraham Ilein[71], Conchita Kindelán[72], Antonio Lacárcel[73], Mary R. Lara[74], Francisco Marinero[75], Martínez Perea[76], Francesc Miralles[77], Anna Montalbo[78], Manuel Naranjo[79], André Ombreuse[80], Hortènsia Orbañanos[81], Tito Ortiz[82], Tat París[83], Ricard Planas[84], Dorothy Roatz Myers[85], Jordi Rodríguez Amat[86], Jean Roques[87], Réne Rouquier[88], Nathalie Roussel[89], Eva Vázquez[90], Jaume Vidal[91].

[68] Crític d'art. *La Vanguardia*. Barcelona.
[69] Periodista. Perpignan. França.
[70] Crític d'art. *Diario Patria*. Granada.
[71] Crític d'art. *Art Speak*. New York. EEUU.
[72] Crític d'art. *Diari Pueblo*. Madrid.
[73] Crític d'art. *Diario Patria*. Granada.
[74] Crític d'art. *Diario Pueblo*. Madrid.
[75] Crític d'art. *Diario de Granada*. Granada.
[76] Crític d'art. *Diario Ideal*. Granada.
[77] Crític d'art. *La Vanguardia*. Barcelona.
[78] Revista *ABF Beethoven. "Dossier: Des peintres inspirés par Beethoven"* « La vibration Beethoven sur la peinture de Joan Carandell », Paris, France. Quaderns de Carandell: *EN CONVERSA. Carandell & Pau Casals*. "Història de la Música". *EN CONVERSACIÓN. Trilogía. Chopin/Mahler/R.Strauss. Vol 2.* "Història de la Música". *EN CONVERSA. Carandell & Johannes Bach*. "Història de la Música". Escrit publicat al cartell *Carandell & Pau Casals* per a la projecció de l'audiovisual al MUNE (Museu Memorial de l'Exili), La Jonquera. Escrit de *Carandell & Pau Casals* citat a la pàgina web del MUME (24 de gener del 2013)
[79] Crític d'Art. *Hoja del Lunes*. Sevilla.
[80] Revista *Rayonnement*. Arts - Sciences – Lettres. París. França.
[81] Crític d'art. *Gal Art*. Barcelona.
[82] Crític d'art. *Diario Patria*. Granada.
[83] Crític d'art. *Punt Diari*. Girona.
[84] Crític d'art. *Diari de Girona*. Girona.
[85] Crític d'art. *Art Talk*. New York. USA.
[86] Crític d'art. *La Proa*. Palamós. Girona.
[87] Crític d'art. *La Dépêche Journal*. France.
[88] Crític d'art. *Tarn.* France.
[89] *Tarn Infos*. Tarn. França.
[90] Crític d'art. *Diari de Girona*. Girona.
[91] Crític d'art. *El País*.