

RESUM

La tenora va ser presentada el 1849 com un instrument modern, i al llarg del segle XX va patir un procés de folklorització que li ha comportat una progressiva restricció funcional i una valoració limitada a l'àmbit de la música tradicional. El repte actual és remodernitzar l'instrument i normalitzar-lo, i contribuir a avançar en aquest sentit és l'objectiu que he perseguit amb la creació i producció d'un espectacle multidisciplinari per a tots els públics. Aquest treball és una síntesi del procés de reflexió personal i creació que he seguit fins arribar al resultat final, i una anàlisi i valoració de la recepció de la proposta per part del públic.

RESUMEN

La tenora fue presentada en 1849 como un instrumento moderno, y a lo largo del siglo XX sufrió un proceso de folklorización que le ha supuesto una progresiva restricción funcional y una valoración limitada al ámbito de la música tradicional. El reto actual es remodernizar el instrumento y normalizarlo, y contribuir a avanzar en este sentido es el objetivo que he perseguido con la creación y producción de un espectáculo multidisciplinario para todos los públicos. Este trabajo es una síntesis del proceso de reflexión personal y creación que he seguido hasta llegar al resultado final, y un análisis y valoración de la recepción de la propuesta por parte del público.

ABSTRACT

The tenora was presented in 1849 as a modern instrument, and throughout the twentieth century suffered a folklorisation process that has led to a gradual functional restriction and an assessment limited to the field of traditional music. The challenge now is to remodernize the instrument and normalize it, and contribute to progress in this regard is the objective I have pursued with the creation and production of a multidisciplinary show for all audiences. This work is a synthesis of personal reflection and creation process I followed to reach the final result, and an analysis and appraisal of the public reception of the proposal.

AGRAÏMENTS

Gràcies a tothom qui, d'una manera o altra, ha fet que el pas per l'ESMUC m'hagi servit per millorar com a músic i com a persona.

Al Jordi Figaró, que al llarg de tots aquests anys m'ha fet descobrir i estimar la tenora, i m'ha ensenyat a no conformar-me mai i perseguir sempre l'excel·lència.

Al Marcel Casellas, per la saviesa, l'energia i l'amor per la nostra música i els nostres instruments que ens ha transmès a cada classe, assaig, concert... Sense la seva feina –i la de tants altres– seria impensable que el 2016 haguéssim parit un projecte així, i que pogués semblar una cosa normal.

A l'Anna Costal, que m'ha ajudat a tocar de peus a terra i a ordenar, madurar i posar sobre paper les idees que em voltaven pel cap.

Moltes gràcies també a la família i amics que m'han animat i aconsellat quan ha estat necessari, i a tothom qui ha col·laborat en aquest treball venint a veure l'espectacle i responent l'enquesta de recollida d'opinions.

Per últim, vull agrair molt especialment als membres de la companyia la feinada feta durant aquests mesos: a la Mar Ollé (per fer-nos sempre costat i seguir remant i creixent junts), al Roger Cònsul (sort del Roger!), a la Rosa Martínez, el Francesc Cardona i el Pau Vinyoles (per tants anys d'amistat musical i personal) i al Josep Miquel Janés i el Bernat Tresserra (per la seva professionalitat i imprescindible col·laboració); ells han fet possible que l'espectacle "Víctor Català, la senyoreta de l'Escala" sigui una realitat i que en puguem estar ben orgullosos. Per molts anys d'amistat i projectes!

SUMARI

1. Introducció.....	5
1.1. La tenora a la música moderna	6
1.2. La normalització de la tenora	10
2. Tria del format, la formació instrumental i el tema de l'espectacle	12
3. Recerca bibliogràfica, tria del repertori i elaboració dels arranjaments	14
4. Disseny artístic de l'espectacle	19
5. Posada en escena i recepció de l'espectacle.....	24
5.1. Recollida de dades.....	24
5.2. Processament de les dades i descripció de les dades concretes	26
6. Conclusions.....	31
7. Referències	34

1. Introducció

La meva trajectòria musical va començar als 8 anys a l'Escola Municipal de Música de Molins de Rei amb la flauta de bec. A partir dels 14 anys, vaig començar a tocar el saxo i la gralla, i el 2004 vaig accedir al Conservatori Municipal de Música de Barcelona on vaig obtenir el Grau Mitjà de flauta de bec el 2008. A partir del 2006, al mateix conservatori vaig començar a estudiar tenora, i hi vaig completar el Grau Professional d'aquest instrument el 2012. Aquell any també vaig finalitzar el títol de Mestre Instrumentista Tradicional de Gralla a l'Aula de Música Tradicional i Popular (AMTP). Finalment, el 2012 vaig accedir a l'Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC) amb la tenora, una etapa que ara em dispenso a culminar amb aquest projecte de fi de grau. Paral·lelament a aquesta diversificada trajectòria formativa, he participat com a intèrpret un gran nombre de formacions musicals dels formats i estils més variats, molt sovint combinant amb naturalitat els diferents instruments que toco.

Com a tenorista, potser pel camí poc habitual amb què vaig arribar a la tenora¹, sempre he vist la necessitat d'introduir, fer valdre i valorar els instruments tradicionals i/o de cobla -i concretament la tenora- fora de la seva formació habitual, la cobla. Darrerament, aquest camí m'ha portat a participar amb aquest instrument en formacions i espectacles diversos: des de formacions cambrístiques fins a grups de música tradicional i pop-rock, passant per propostes més jazzístiques, teatrals o d'altres adreçades al públic infantil i familiar. En la majoria dels casos, en coincidir amb músics no habituats a tocar en entorns de música tradicional o al costat d'aquests instruments, he observat un procés que ha anat des de la desconfiança inicial fins a una posterior sorpresa positiva, i en moltes ocasions així m'ho han fet saber després de tocar plegats.

Entre els intèrprets d'instruments tradicionals, és un discurs recurrent dir que tant la resta de músics com el públic general ens tenen mal vistos o ens menystenen, i això ens pot portar a vegades a un sentiment d'inferioritat i fins i tot a una certa vergonya a dir obertament que toques un instrument tradicional o de cobla. Això és així malgrat la gran feina feta per alguns intèrprets i compositors fins a dia d'avui; tot seguit repasso breument algunes de les aportacions més destacades que des de fa

¹ No vaig arribar a la tenora ni des d'un entorn sardanista ni des del món de la cobla, que desconeixia, sinó perquè em va atraure com a instrument.

anys s'han fet en la línia d'ampliar els horitzons de la tenora i altres instruments tradicionals².

1.1. La tenora a la música moderna

Mauné i els seus dinàmics, el 1966 i 1967 van enregistrar dos LPs amb un conjunt en el qual conviuen la tenora, el saxo, els teclats, el baix i la bateria. Les peces eren adaptacions de sardanes i cançons tradicionals catalanes³. Al moment de la seva publicació van marcar molt per la novetat que suposaven, i el grup va rebre moltes crítiques, tan positives com negatives: les negatives venien sobretot del sector sardanista que considerava la sardana sagrada i intocable i defensava que l'única formació que podia interpretar sardanes era la cobla⁴; les positives valoraven el caràcter modern i innovador de la proposta, i hi destacaven el paper de la tenora. Jorge Bonet, en una crítica publicada al setmanari *Destino* referida a l'espectacle literari-musical «Barcelona, de la muntanya a la mar», produït per Televisió Espanyola i on va participar el grup, diu que «Mauné ha demostrado que con la "tenora" también se puede ser ye-yé».⁵

La proposta de Mauné va quedar com a anècdota (o com a llavor sembrada), i no va ser fins uns deu anys més tard, amb la Companyia Elèctrica Dharma, quan la tenora i la cobla van tornar a aparèixer en contextos de música moderna. La Dharma, grup format el 1974 i encara en actiu, fa una música que beu de melodies i ritmes de la música tradicional i popular catalana i la presenta sense complexos a ritme de rock. Tot i que en moltes ocasions s'ha confós equivocadament el so del seu saxo soprano amb el de la tenora, la relació de l'instrument amb la Dharma no es queda en aquesta semblança, sinó que el grup ha apostat per incorporar la tenora i la cobla a alguns dels seus enregistraments. En el cas de la tenora, apareix per primera vegada a

² Basant-me en la classificació per departaments de l'ESMUC, que inclou els instruments de cobla dins del Departament de Música Tradicional, a partir d'aquí entendrem que l'etiqueta genèrica «instruments tradicionals» també inclou els de la cobla.

³ Mauné i els seus dinàmics [en línia]. [Consulta: desembre 2013]. Disponible a: <http://amicsdeflorencimaune.blogspot.com.es/2013/02/discografia-de-maune-i-els-seus-dinamics.html>

⁴ Els quatre cantons - Tant si es vol com si no es vol (Barcelona, 04-11-1966). *Setmanari català d'avui*, any 1, n^o16. Recuperat a http://potssentirme.blogspot.com.es/2009/06/maune-i-els-seus-dinamics_28.html

⁵ Bonet Rovira, Jorge (Barcelona, 17/9/1966). Espectaculo catalán en Televisión Española. *Setmanari Destino*, n^o1519. Recuperat de http://potssentirme.blogspot.com.es/2009/06/maune-i-els-seus-dinamics_28.html

L'Oucomballa (1976)⁶, i van dur a terme la primera experiència de fusió de cobla i rock el 1981 amb un concert al Palau de la Música Catalana amb la Cobla Mediterrània, que es va enregistrar i editar en un disc.⁷

El respecte i estima de la Dharma cap a la tenora, doncs, a més de quedar demostrada per les múltiples ocasions en què l'han incorporada, queda palesa en declaracions i textos del grup, com a l'entrevista del 1999 a en Carles Vidal, baixista de la Dharma, en motiu de l'estrena l'espectacle *Sonada commemorativa dels 150 anys de la tenora*⁸, o al text «L'amor d'anada i de tornada» de Josep Fortuny, el bateria del grup, al llibret del disc *Sonada* (2000), que és una poètica declaració d'amor a la tenora. En copio el primer fragment:

La tenora no és una relíquia folklòrica de museu. La tenora és una cosa viva, penetrant. Hi parla un instint secret més savi que nosaltres. És la continuïtat en l'emoció. L'emoció del seu so és una cosa inexplicable, una emoció que se sent a les tripes. Per a nosaltres, la tenora és, sobretot, el so de la nostra infantesa: el so de l'alegria, de la festa, de la plaça, dels matins de diumenge.⁹

Un altre músic que ha jugat un paper imprescindible com a activista musical apostant sempre per ampliar els horitzons dels instruments tradicionals és en Marcel Casellas. El 1992 presentà la proposta jazzística *Transardània* (1992), que tractava la improvisació a l'entorn de la cobla i la sardana i que, tot i ser –en paraules del mateix Casellas– «una experiència ferotge», va esdevenir un revulsiu i va tenir certa repercussió i bona acollida. Al projecte que el va seguir, *La Principal del Metro*, Casellas va donar la volta a *Transardània* i va fer el procés contrari fent una cobla (reduïda, amb els cinc instruments de vent, acordió i tuba) per anar a tocar repertori folk¹⁰ als entorns folk, que segons ell «ignoraven la cobla com si fos un món que no

⁶ Companyia Elèctrica Dharma (1976). *L'Oucomballa* [Enregistrament sonor], Barcelona: PDI.

⁷ A més de la innovació pel que fa a la fusió de la cobla i el rock, aquell va ser un concert històric per dos motius: va ser el primer concert d'un grup de rock al Palau de la Música Catalana, i el disc que se'n va publicar més tard, *Al Palau de la Música Catalana amb la Cobla Mediterrània*, va ser un dels primers discs de rock català en directe.

⁸ «nosotros, con toda humildad, hemos querido sacarla del contexto folklórico. Pretendemos demostrar que la tenora tiene más posibilidades, que puede convivir perfectamente con un bajo eléctrico o una batería y aportar originalidad». Puig, Donat (7 novembre 1999). La Dharma commemora los 150 años de la tenora en Manresa. *La Vanguardia*, p.56.

⁹ Fortuny, Josep (2000). «L'amor d'anada i de tornada». Text del llibret de: Companyia Elèctrica Dharma (2000). *Sonada* [CD]. Madrid: Mondicor.

¹⁰ Utilitzo folk -i no tradicional- per referir-me al moviment de recuperació de la música popular catalana sorgit a finals dels anys 60, emmirallat en el moviment folk nord-americà

estigués relacionat amb la música tradicional d'aquest país». ¹¹ Probablement, tal com assenyala en Marcel Casellas ¹², la inclusió dels instruments tradicionals catalans a l'ESMUC des del mateix any de naixement del centre, el 2001, considerant-los tan importants i capacitats per tenir un títol superior com els altres, va suposar un gran salt endavant en el seu procés de dignificació ¹³, i també va començar a provocar que les possibles fronteres o recels entre els músics de cobla i els de l'entorn folk comencessin a trencar-se, i que cada vegada més músics s'hagin anat atrevint, sense por a males mirades i sense vergonya, a saltar-les d'un costat a l'altre, buscant nous camins, reptes i objectius.

Si ens centrem en la tenora i el punt de vista de l'intèrpret, un exemple del músic clarament lligat a la cobla que va deixar aquesta formació -potser el fet d'haver deixat la cobla és el que el diferencia d'altres músics- per endinsar-se en altres camins interpretatius és el tenorista Jordi Molina. El 1999, Molina deixà de tocar en cobla i des de llavors encadena projectes diversos en què utilitza la tenora en nous entorns, músiques i formacions. A una entrevista del 2011 a *Sabadell, més música* ¹⁴, parla de la impressió que té com a tenorista de la recepció social de l'instrument: explica que si bé nota certa sensibilitat cap a la tenora i la música per a cobla, quan parla de les seves propostes s'adona que tant l'instrument com la mateixa cobla encara arrossegueu un munt de clixés que pesen massa. També diu que sovint els periodistes pregunten si la tenora pot fer un efecte determinat, una dinàmica específica, etc., i ell defensa que «en el fons allò realment determinant no és l'instrument sinó la persona que el toca». A una entrevista al mateix Molina al *Diari de Girona* el 2009, veiem que hi apareix el concepte de normalització, on explica que va deixar la cobla per començar un nou camí, i que «quan això deixi de ser una cosa

¹¹ Televisió de Catalunya (2013). *La sonora* - Capítol 93 [Vídeo]. Recuperat de <http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/la-sonora/la-sonora-capitol-93/video/4733171/>

¹² Aguilar, Clara i Casanova, Laura. Redacció UPF. (maig 2013). El salt de l'ESMUC, per Marcel Casellas [Vídeo]. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=hx0Y6YjZiQ>

¹³ La tenora, el tible i el flabiol ja tenien titulació superior des de molt abans, però a l'ESMUC s'hi van incorporar també els que no la tenien, facilitant una relació més directa entre músics que venien d'entorns musicals diferents.

¹⁴ Entrevista amb Jordi Molina (febrer 2011). *Sabadell, més música*, 3. 3-5. Recuperat de http://media.wix.com/ugd/1b1028_032054b35dc0536ae53a1b0d5825b934.pdf

excepcional, podem dir que l'instrument, que té moltes possibilitats, està totalment normalitzat». ¹⁵

D'aquesta afirmació podem deduir que la tenora, a dia d'avui, encara no seria un instrument normalitzat, perquè tot i que com hem vist, hi ha hagut experiències tan variades en què s'ha fet servir l'instrument fora de la cobla, això segueix estranyant tant al públic general com als mateixos músics, que encara no ho veuen com una cosa normal sinó com una anècdota o element a destacar. Potser, com apunta en Molina, costa tant normalitzar-ho per la gran quantitat de clixés i estereotips que arrossega la cobla i, de retruc, la tenora. ¹⁶

El més curiós del cas és observar com la tenora, que va ser presentada el 1849 a Perpinyà amb el nom d'oboè-tenor i com a instrument modern, ha passat a ser considerat instrument tradicional i com ha anat adquirint els clixés que l'acompanyen. Andreu Toron va perfeccionar el sistema de tretze claus del clarinet d'Ivan Müller i va substituir el pavelló de fusta per un pavelló metàl·lic, creant la tenora tal com la coneixem a l'actualitat i ideant un instrument pensat per formar part de les bandes franceses. ¹⁷ La tenora, per les seves característiques organològiques, però també per la seva gran modernitat, es va adaptar a les cobles i a la sardana com a música moderna de l'època que era. Una possible explicació doncs, seria que la progressiva folklorització posterior de la sardana, que també va assolir la seva màxima esplendor i popularitat al segle XIX, ha comportat també una folklorització i tipificació dels seus instruments, que ara tenen el repte de recuperar aquella modernitat amb què van ser inventats.

Des del meu punt de vista, això ens emplaça a les generacions actuals de tenoristes a treballar per "remodernitzar" la tenora i assolir la plena normalització de l'instrument. Però, què vol dir normalització? Què podem fer per assolir-la?

¹⁵ Juvanteny, Montserrat. Entrevista a Jordi Molina (març del 2009). *Diari de Girona [en línia]*. Recuperat de <http://www.diaridegirona.cat/ultima-dia/2009/03/29/no-gaire-tocar-al-control-dequipatges-laeroport-frankfurt/323257.html>

¹⁶ Definir i explicar quins són aquests clixés i estereotips, que són molts, seria objecte d'un treball sencer diferent al que m'ocupa.

¹⁷ Francès, Enric. *Andreu Toron i la tenora, 1815-1886*. Cotlliure: Federació Sardanista del Rosselló i Institut Musical Popular de l'Europa Mediterrània.

1.2. La normalització de la tenora

Per respondre a aquestes preguntes, primer de tot cal definir a què ens referim quan parlem de “normalització”. Al Diccionari de la llengua catalana de l’Institut d’Estudis Catalans (DIEC2)¹⁸ hi trobem la següent definició:

1 1 f. [LC] Acció de normalitzar; l’efecte.

1 2 [LC] [FL] **normalització lingüística** Procés sociocultural pel qual una comunitat lingüística articula un pla d’actuacions encaminades a evitar que la seva llengua, en contacte amb una altra, es vegi sotmesa a una restricció funcional i a una reducció formal progressives i, eventualment, a la seva substitució per aquesta segona.

Si adaptem literalment aquesta segona excepció al cas que plantejo de la tenora i dels instruments tradicionals, en una expressió que podríem anomenar “normalització instrumental” la definició seria: procés sociocultural pel qual una comunitat cultural/musical articula un pla d’actuacions encaminades a evitar que els seus instruments, en contacte amb altres, es vegin sotmesos a una restricció funcional i una reducció formal progressives i, eventualment, a la seva substitució per aquests altres.

D’aquesta adaptació literal de la definició en podem extreure la idea que per tal d’assolir l’objectiu que ens proposem no hem d’actuar de manera neutra i com si ja fossin instruments normalitzats, sinó que en no haver assolit aquest objectiu cal un pla per potenciar activament els nostres instruments, actualment encara sotmesos a aquesta restricció funcional i a la infravaloració de què parlàvem.

En aquesta línia, al meu “Concert de Fi de Grau” he creat i portat a escena un espectacle musical i multidisciplinari adreçat a tots els públics amb la intenció que contribueixi a la normalització de la tenora. Hi he volgut reflectir i m’ha servit per reflexionar sobre tots els passos del procés de concepció i creació: des de la tria de tema a la recerca musical, tria del repertori i elaboració dels arranjaments, així com al disseny artístic de l’espectacle i el plantejament de la seva posada en escena. Un cop culminat aquesta primera part del procés amb l’estrena de l’espectacle (preestrena a Molins de Rei i estrena al CAT), he recollit opinions i crítiques del públic i n’he analitzat

¹⁸ Normalització. Dins *DIEC2. Diccionari de la llengua catalana (2a edició)*. Recuperat de <http://dlc.iec.cat/results.asp?txtEntrada=normalitzaci%F3>

la recepció per tal de poder treure'n conclusions i valorar si l'espectacle aconsegueix el meu objectiu inicial. Aquest Treball de Fi de Grau, per tant, és una síntesi del procés de reflexió personal i creació que he seguit fins a arribar al resultat final, i una valoració del grau d'assoliment de l'objectiu original que perseguia el projecte: contribuir a la normalització de la tenora.

2. Tria del format, la formació instrumental i el tema de l'espectacle

Al moment de plantejar-me el format del meu concert de final de grau vaig tenir clar que la meua voluntat era fer un espectacle que anés més enllà del "recital d'instrument solista", i volia fer una proposta que pogués tenir recorregut professional després de presentar-la a l'escola. Així ho vaig plantejar des de bon principi perquè crec que els projectes finals de l'ESMUC haurien de plantejar-se com una oportunitat de desenvolupar l'esperit més creatiu i innovador del alumnes, per potenciar aquell esperit emprenedor de què tothom parla en altres àmbits d'ençà que la crisi econòmica i les retallades han posat en evidència que no es pot seguir construint i educant sobre models caducs del passat. Havia assistit o participat a algunes presentacions de projectes de cursos anteriors, i havia llegit alguns treballs que anaven en aquesta línia, com els de Pol Aumedes (*L'acordió diatònic a escena: experiències escèniques d'un acordionista amb diferents disciplines artístiques*, 2015) o el de Marçal Ramon (*El Corpus de la Garriga: disseny i creació del paisatge sonor*, 2015).

El format escollit en un primer moment era el d'un espectacle multidisciplinari que incloïa música, dansa i videoprojeccions (videodansa, audiovisuals en interacció amb la dansa), amb els músics en moviment i integrats en l'espectacle, tot i que finalment, com explicaré més endavant, el procés creatiu va portar a sumar-hi també el teatre i la narració.

Pels motius exposats a la introducció i per la voluntat de normalització de la tenora com a instrument autònom, també tenia clar que la formació instrumental amb la qual engegaria el projecte no seria una cobla, sinó que volia situar l'instrument en un nou context que no li fos habitual. Fer servir la cobla també hagués estat una possible línia de treball, però em va semblar que podria aprofundir més en l'objectiu del meu projecte desvinculant l'instrument d'aquest conjunt, no per cap animadversió cap a una formació que admiro i estimo, sinó perquè crec que la normalització de la tenora a hores d'ara passa inevitablement per la seva emancipació de la formació que l'ha feta créixer (i potser també estigmatitzar). Per qüestions de coneixença personal i musical, d'amistat i confiança, vaig decidir fer la proposta als músics (la Rosa Martínez, en Pau Vinyoles i en Francesc Cardona) i la ballarina (la Mar Ollé) amb qui

hem dut a terme l'espectacle, i la formació instrumental va quedar definida: veu femenina, tenora, acordió diatònic i guitarra.

Ja tenia la idea bàsica del format i el conjunt instrumental, i tocava escollir tema per a l'espectacle. Una premissa que tenia clara era que no seria sobre cap temàtica centrada directament en la música o les festes tradicionals o populars, ja que crec que s'hi ha tendit en moltes ocasions quan s'han volgut introduir els instruments tradicionals en altres àmbits. La tria d'un tema directament relacionat amb els instruments i la música tradicional, des del meu punt de vista, no accelera la seva normalització, ans al contrari; considero que els continua estigmatitzant i estancant més en el seu propi entorn, context i públic, sotmetent-los a la progressiva restricció funcional de què parlava la mateixa definició de *normalització* que he citat a la introducció del treball. Buscàvem, doncs, un tema més transversal i que ens obrís nous camins artístics per on investigar i experimentar, i alhora teníem ganes de fer un espectacle amb algun tipus de contingut i missatge social, que digués coses més enllà de la música.

Després d'algunes reunions vam anar a parar a la figura literària de Caterina Albert i Paradís, i la seva biografia ens va captivar per les grans possibilitats que ens oferia: era una escriptora catalana moderna que havia hagut d'amagar-se durant molts anys darrere d'un pseudònim masculí, Víctor Català, per a poder escriure lliurement, i que havia seguit escrivint malgrat les duríssimes crítiques que va rebre pel sol fet de ser una dona i escriure sobre temes que en aquell moment estaven reservats només als homes. Aquesta clara discriminació que va patir, i coincidint amb la commemoració dels 50 anys de la seva mort, ens va animar a escollir la Caterina Albert com a eix temàtic de l'espectacle, i vam decidir reivindicar-la com a gran escriptora de la literatura catalana a qui indubtablement mai se l'ha reconegut prou. Un cop escollit el tema, vaig començar amb la intensa feina de documentació i recerca bibliogràfica i musicològica que es va allargar uns tres mesos i que explico al següent capítol.

3. Recerca bibliogràfica, tria del repertori i elaboració dels arranjaments

Una qüestió que em vaig plantejar des del primer moment va ser si l'instrument o instruments musicals de l'espectacle havien de condicionar d'alguna manera la tria del repertori; si aquests instruments m'havien de limitar o acotar la recerca d'alguna manera o si, al contrari, aquesta havia de ser el més oberta possible i després ja l'aniria enfocant i adaptant al format i formació de l'espectacle. La meva decisió va ser no posar límits, com a mínim a la fase inicial de la recerca, i partir exclusivament de la biografia i obra de Caterina Albert. Així doncs, vaig fer un llarg procés de documentació sobre la vida de l'escriptora, i vaig llegir bona part de la seva obra literària, centrant-me especialment en les narracions curtes i la poesia, buscant textos i arguments que ens poguessin servir per començar a articular el muntatge. Em va interessar i agradar molt endinsar-me en la seva literatura, però volíem fer un espectacle per a tots els públics, i la gran majoria d'obres eren de temàtiques i continguts violents i cruels, que explicaven la realitat tal com era, sense endolcir-la gens. Aquest fet em va fer replantejar una idea que semblava lògica: si fèiem un espectacle amb música sobre una personalitat literària, el més pràctic i evident era seleccionar alguns poemes seus i musicar-los per convertir-los en cançons. La cruesa dels textos, però, no ens posava les coses tan fàcils per fer un espectacle per a tots els públics, i calia donar-hi unes quantes voltes més.

La biografia de Caterina Albert però, ens reservava una gran i agradable sorpresa: l'escriptora havia mostrat al llarg de la seva vida molt interès i estima per la música -com a aficionada i com a estudiant de piano i flauta travessera-, i especialment per les cançons i músiques populars i tradicionals. Com diu Mònica Pons al seu article *Caterina Albert i la Música*, «el que és sorprenent i d'un valor incalculable és la seva vessant musical realment rellevant: la de recol·lectora i compiladora de cançons i rondalles populars, a més de ressuscitar el contrapàs, antecedent de la sardana»¹⁹. Fins i tot, i com a curiositat més personal, al poema *En la mort de Juli Garreta* que dedicà al compositor empordanès, parla dels «laments

¹⁹ Pons i Barrera, Mònica. *Caterina Albert i la música* (2005). Ponència presentada al «Simposi Caterina Albert. Cent anys de Solitud» a Barcelona el 18-19 de novembre, organitzat per Residència d'Investigadors, amb la col·laboració de la Institució de les Lletres Catalanes, dins dels actes de l'Any del Llibre i la Lectura 2005. Disponible a: http://www.arxiu.net/web_escola/calbert.html

tendres de la tenora» (Català 1925: 4); una prova més de la clara identificació de Caterina Albert amb la nostra música.

Aquest fil de les relacions musicals de l'escriptora i la descoberta del seu vincle familiar directe amb Lluís Albert –musicògraf i compositor, dipositari i estudiós de la seva obra (Ramió 2003: 31)– que n'és nebot i fillol, em va fer decidir a reconduir la recerca cap a una vessant més musicològica i menys literària, i vaig començar a conformar la primera proposta de repertori de l'espectacle a partir d'algunes músiques que, d'una manera o altra, podia relacionar amb la seva vida i obra. Les peces que van formar part del primer llistat²⁰ van ser les següents:

- «Contrapàs cerdà» transcrit per Salvador Raurich (dins Mas 1988: 251-256). Caterina Albert va intercanviar correspondència amb Salvador Raurich²¹ sobre la recuperació del contrapàs (a la Biblioteca de Catalunya vaig poder consultar una carta manuscrita de tres pàgines en què ella li parlava d'aquesta dansa)²². L'escriptora també va col·laborar amb ell en el seu intent de restaurar el contrapàs, oferint un premi en metàl·lic a la gent gran de la rodalia de l'Escala que encara el recordessin.
- «Caterineta» o «A la plaça fan sardanes» i «Caterina se'n pentina» (tradicionals): recollides al *Cançoner de l'Empordà: 46 cançons populars per a piano* de Lluís Albert (1994). Em van semblar interessants per dos motius: pel nom de les cançons, coincident amb el de l'escriptora, i sobretot per les històries extremadament violentes que expliquen; a la primera, per exemple, un pare mata a garrotades a la seva filla al mig de la plaça només perquè aquesta hi ha anat a ballar. Dos claríssims exemples per il·lustrar la tradició tan patriarcal i masclista que arrosseguem i que podem veure reflectida també a les lletres de moltes cançons tradicionals.
- «L'hereu»: cançó amb lletra i música de la pròpia Caterina Albert, que ella mateixa acompanya amb el subtítol «cançó a imitació de les populars», una

²⁰ Correu electrònic al Marcel Casellas amb data 24/11/2015.

²¹ Músic i compositor que es va dedicar a estudiar els manuscrits musicals de Pep Ventura i va investigar sobre el contrapàs cerdà, que intentà de restaurar a l'Empordà (Aviñoa 2003: 154).

²² Carta manuscrita de Caterina Albert i Paradís a Salvador Raurich. Carpeta Epistolari, top. M4446. Fons Salvador Raurich. Biblioteca de Catalunya.

mostra més del valor que donava l'escriptora a la música de tradició oral. Publicada com a annex al *Cançoner de l'Empordà* de Lluís Albert.

- «Corrandes de Beget»: és una de les tonades tradicionals de glosa o cançó improvisada. Lluís Albert també en recull la tornada al *Cançoner de l'Empordà*. Personalment ja tenia intenció d'incloure alguna pinzellada de cançó improvisada a l'espectacle, perquè és un gènere que he tocat i m'interessa molt per la seva riquesa i espontaneïtat, i trobar aquesta melodia al recull em justificava del tot que la inclogués al repertori.
- «L'home a la dona» i «L'enamorat a l'enamorada»: dues cançons amb lletra de Víctor Català i música de Juli Garreta, per a veu i piano.²³ Trobar aquests poemes de l'escriptora musicats per un dels compositors més rellevants de la història de la música catalana i determinant en l'evolució de la sardana i la música per a cobla, va ser tota una descoberta, i vaig decidir afegir les dues cançons al primer llistat.
- «Cor jove»: sardana de Lluís Albert. Encara que no fos interpretada per una cobla, creia que podia ser interessant incloure a l'espectacle un arranjament d'una sardana del nét de Caterina Albert. Vaig escollir aquesta perquè em va agradar el cant de tenora i perquè s'ajustava força a la idea d'arranjament que tenia pensat fer.

Com es pot observar, algunes de les peces seleccionades no s'allunyen d'allò que a priori es pot esperar que interpreti una tenora; al llistat hi veiem un contrapàs, i fins i tot una sardana, cosa que podria semblar que ens separa d'aquell objectiu del «desencasellament» de l'instrument a través de la seva emancipació del context que li és habitual. Però és ben al contrari, el fet de decidir incloure un contrapàs i una sardana al repertori era una reivindicació de les ganes de mirar cap al futur, de fer avançar i fer créixer l'instrument però sense voler de cap manera renunciar ni renegar dels seus orígens ni de les músiques que ja li són pròpies; la intenció sempre ha estat sumar i transformar, no esborrar ni substituir.

²³ «Cançons. Seleccions» [música manuscrita]. Juli Garreta i Arboix, Top. M5341/17. Fons Joaquim Pena. Biblioteca de Catalunya.

La idea és que el pas endavant de la tenora al segle XXI es pot aprofitar com una oportunitat de facilitar i potenciar la normalització de la música tradicional i la música per a cobla. El fet de situar un instrument de cobla en un escenari i un context teatrals, diferents dels més habituals (ballades i aplecs sardanistes), ens ha de servir també per trencar prejudicis, normalitzar i desestigmatitzar el seu àmbit musical més enllà del propi instrument. En aquesta línia han treballat molts músics i formacions des dels àmbits més diversos (música tradicional-folk, música clàssica i contemporània, música moderna, jazz...), i jo he volgut dur-ho a terme des de l'àmbit escènic-teatral.

Un cop elaborada aquesta primera proposta de repertori, calia fer els arranjaments i adaptacions per a la formació instrumental de l'espectacle (veu, tenora, acordió diatònic i guitarra), i la manera de plantejar-los era molt important per a l'objectiu del treball; havia de situar la tenora al costat de tres instruments que no tenien, ni de bon tros, la seva potència sonora, fent-ho de manera que aquesta no els trepitgés. Això depenia en gran mesura del tipus d'interpretació que en fes en directe (cura del so, dinàmiques, plans sonors...), però també de com elaborés els arranjaments i dels espais que deixés per a cada instrument. Per això vaig començar plantejant els diferents elements i textures que podia utilitzar:

- Melodia acompanyada:
Per la naturalesa del conjunt instrumental i la selecció del repertori, aquesta seria la tipologia d'arranjament més freqüent a l'espectacle: un o els dos instruments estrictament melòdics (veu i tenora) amb l'acompanyament harmònic de la guitarra i/o l'acordió, sense oblidar que aquests dos també podien fer línies melòdiques. Aquesta textura em serviria tant per les cançons amb lletra com per les instrumentals.
- Segones veus i contracants:
La veu, la tenora i l'acordió, quan no s'ocupessin de la melodia principal, podien acompanyar-la amb segones veus i/o contracants, sempre vigilant de no passar-hi per sobre.
- Solos:
Podia ser interessant que hi hagués moments de solo de cada instrument. Això, en un espectacle escènic, ens podia oferir noves possibilitats.

La primera tasca va ser transcriure o reduir totes les peces a línia melòdica i acords (en el cas de les cançons era més fàcil, però les partitures originals per a piano i cobla portaven més feina). En començar a treballar en els arranjaments, de seguida em vaig adonar que no tenia massa sentit fer-ho sense tenir primer un guió general de l'espectacle, bàsicament perquè no sabia si aquelles peces que havia escollit hi encaixarien o no, i perquè el tipus d'arranjaments que n'havia de fer també dependrien de les necessitats escèniques de cada moment. Això ens va fer veure que per a poder seguir endavant era imprescindible incorporar al projecte una persona que ens ajudés organitzar i relligar totes les idees que teníem –de música, dansa, temàtica, escenografia, etc.–, i que definís un guió general de l'espectacle i ens aportés una visió més teatral.

4. Disseny artístic de l'espectacle

La necessitat d'incorporar un còmplice teatral, detectada durant el mateix procés de creació, ens va portar a integrar a la companyia en Roger Cònsul, primer només amb la idea que elaborés el guió i fes la direcció teatral de l'espectacle, però finalment també hi va prendre part en directe com a actor i narrador. Durant els gairebé tres mesos següents, vam centrar els esforços en treballar en el guió: partint del primer llistat de repertori i de la seva primera proposta de fil argumental²⁴, colze a colze, vam anar fent encaixar totes les peces fins a obtenir una versió del guió que tots crèiem que podia funcionar i que ens servia per poder començar a tancar altres aspectes i començar a assajar²⁵.

Durant aquesta fase de creació i disseny de l'espectacle, prèvia als assajos, van sorgir diverses preguntes que havíem de respondre'ns per poder seguir avançant, perquè aquelles respostes definirien en gran mesura com seria la proposta resultant. Algunes d'aquestes qüestions eren:

Què enteníem per espectacle multidisciplinari? Com treballaríem per arribar-hi?

La meua idea, des que vaig tenir clar que a l'espectacle hi hauria dansa i audiovisuals, havia estat aconseguir que aquest fos realment multidisciplinari, amb les diferents disciplines artístiques entrelaçades i en contacte i intercanvi constant, evitant que fos una simple successió de "números" musicals i de dansa i vídeo. Amb la incorporació del teatre i la narració, aquest aspecte guanyava una nova dimensió artística que ens podia de servir de mà de morter per lligar l'espectacle.

El mètode de treball per aconseguir-ho, un cop ja teníem el primer guió a les mans, va ser fer-ne lectures col·lectives i creatives²⁶: mentre anàvem llegint el text, proposàvem idees d'efectes sonors i musicals que podien acompanyar el text, accions teatrals i coreografies que ens imaginàvem, propostes d'arranjaments, etc., sempre obertes a modificació i millora per part de la resta de la companyia. Aquesta metodologia, a més de ser més participativa i facilitar que tots els artistes s'impliquessin més al projecte i se'l sentissin més propi, ens ofería un resultat artístic

²⁴ Correu electrònic del Roger Cònsul del dia 04/12/2015.

²⁵ Correu electrònic del Roger Cònsul del dia 22/02/2015.

²⁶ Acta de la primera trobada del dia 10/01/2016.

molt més coherent i cohesionat, aproximant-nos més a la multidisciplinarietat que perseguíem des de bon principi.

Podem fer un espectacle «per a tots els públics»? Què vol dir? Com ho farem?

Sovint al nostre país s'utilitza «per a tots els públics» com a simple etiqueta, sense analitzar el significat real que aquesta expressió hauria de tenir. Molt habitualment, a més, es fa servir com a eufemisme per evitar parlar d'«infantil» o «familiar»²⁷, potser degut als prejudicis que hi ha hagut socialment cap a aquest tipus d'espectacles. Aquesta seria una possible explicació de per què tantes companyies i produccions s'han apuntat al carro del «per a tots els públics» amb propostes purament infantils, sense plantejar-se si l'expressió que utilitzaven encaixava o no amb la seva proposta artística.

La intenció del nostre projecte no era camuflar o dissimular un espectacle infantil darrere d'aquesta etiqueta, sinó concebre un espectacle que s'aproximés al significat real de l'expressió: havia de ser apte i atractiu no només per a infants, sinó també per a joves i adults (un possible model de referència podrien ser algunes pel·lícules d'animació dels darrers anys, que estan pensades perquè siguin aptes per al públic infantil però que tenen rerefons, missatges i escenes que fan que també puguin agradar als adults). Després de moltes voltes, vam definir les línies mestres que havien de fer possible aquest objectiu:

- Havia de ser un espectacle molt **dinàmic i visual**, amb moviment i interacció constants i canvis de ritme, per mantenir en tot moment l'atenció de tot el públic (especialment dels més petits, però també dels adults). Vivim a la societat de les pantalles i les aplicacions, en què contínuament estem canviat de finestra, d'aplicació o d'activitat, i mantenir l'atenció a un escenari durant gairebé una hora si no hi ha acció i estímuls visuals nous és cada vegada més impossible. La dansa i la videodansa ens aportaven un gran recurs en aquest sentit que havíem de saber aprofitar.
- Havia de tenir un **fil argumental i un contingut consistents i interessants**: si l'espectacle, a més de ser visualment atractiu, tenia contingut històric i

²⁷ A la mateixa pàgina web de l'Associació de Professionals de Teatre per a Tots els Públics (<http://ttp.cat/la-ttp/>), contínuament es fan servir indistintament aquestes expressions.

literari, i missatge i crítica social, el feia molt més interessant per a joves i adults. I això ho miràvem d'aconseguir explicant la dura biografia de Caterina Albert -de manera amena, en 55 minuts i fent servir molts textos originals de l'escriptora- i tractant la qüestió de la discriminació de gènere i fent reflexionar sobre aquesta problemàtica que ens toca tan de prop i que encara patim a la nostra societat.

- Havia de ser una proposta de **bona qualitat artística**: totes les disciplines i detalls havien d'estar ben cuidats; el text, la música, la dansa, la interpretació teatral, els audiovisuals, l'escenografia, el vestuari, la il·luminació, la sonorització, etc. per garantir un espectacle que, més enllà del contingut i l'argument, també resultés interessant per la seva vàlua com a objecte artístic. Això ens hauria de garantir l'aprovació i aval de la crítica i el públic més especialitzat en cadascun dels àmbits.

Com podem fer videodansa en directe?

Com explicava al segon punt del treball, una de les disciplines que volia incloure a l'espectacle era la videodansa, tot un repte tècnic consistent en dissenyar uns audiovisuals que interactuarien amb la ballarina i amb els quals ella ballaria. I el més complicat de tot era que els músics havien de tocar acompanyant la dansa, que alhora hauria d'anar coordinada amb les imatges. La solució definitiva va ser incorporar un nou element musical: les bases preproduïdes, que sonarien amb el vídeo i ens permetrien ajustar perfectament la interpretació en directe dels músics a les projeccions i la dansa. Aquesta feina la vam fer amb en Marcel Casellas (professor adjunt del projecte i músic que al llarg de la seva carrera ha treballat en diverses ocasions amb bases electròniques sobre música tradicional catalana) a partir de baixos i percussions preenregistrats i virtuals, i sobre aquestes bases, amb la ballarina i en Josep Miquel Janés (el dissenyador que faria els vídeos) vam plantejar com serien i com podíem crear les dues peces audiovisuals que utilitzaríem a l'espectacle.

Quin paper pren la tenora?

Essent el meu concert final dels estudis de tenora a l'ESMUC i per tal de poder assolir l'objectiu inicial del projecte –contribuir a la normalització de la tenora–, el meu instrument no podia passar inadvertit a l'espectacle, al contrari, havia de prendre cert

grau de protagonisme. La qüestió era saber trobar la manera de fer-ho sense que quedés forçat ni envaís els espais dels altres intèrprets.

Un cop elaborat el guió general i sabent ja quins eren els moments musicals de l'espectacle, vaig poder acabar de definir el repertori, fer-ne els arranjaments i analitzar si el paper de la tenora a escena ja era prou destacat o encara calia potenciar-lo. Finalment, el llistat de músiques i el tipus d'arranjament, per ordre d'aparició, va ser el següent:

- «L'hereu», de Caterina Albert: aquest tema el faríem servir de *leitmotiv* que aniria apareixent en diversos moments al llarg de l'obra, i per això en vaig fer un arranjament basat en la recerca de diferents caràcters i textures: versió lenta, versió més animada tipus valset, tocada per acordió sol, per a tenora fent melodia i acordió i guitarra acompanyant, per a acordió fent melodia i veu i tenora fent segones veus i contracants, per a harmònim i guitarra, etc. fins a un total de 8 versions de la mateixa melodia.
- «Contrapàs cerdà» transcrit per Salvador Raurich: per a tenora, acordió i guitarra, intercalat amb fragments de text en què els instruments harmònics aguanten el patró del contrapàs. La tenora i l'acordió es van tornant les melodies, les segones veus i els contracants, i el mateix acordió i la guitarra fan l'acompanyament harmònic. Hi ha un solo improvisat de tenora.
- «A la plaça fan sardanes» o «Caterineta» (tradicional): arranjament per a veu principal femenina, veus secundàries –que repeteixen els finals d'estrofa a cor–, tenora, acordió, guitarra i bases preproduïdes (incorporen a la formació baixos i percussions). Amb interludis instrumentals i un solo de tenora improvisat.
- «Caprici nº3» dels 28 *Estudis-Capricis per a Tenora i Tible* de Joan Jordi Beumala, basat en els modes del compositor francès Olivier Messiaen: vaig decidir incorporar dues peces per a tenora sola arran del suggeriment del Marcel Casellas d'afegir algun moment de lluïment solista –de difícil execució o tècnicament compromès– a l'espectacle. Vaig escollir dos fragments provinents del repertori més «acadèmic» de l'instrument per acompanyar dues escenes dramàticament intenses i destacades.

- «Corrandes d'en Carolino» (tradicional): veus, tenora (a les tornades), acordió i guitarra. Finalment vam optar per aquesta tonada de corrandes per les seves possibilitats expressives i la seva tornada, que era fàcil de fer cantar al públic.
- «Caprici per a tenora i piano» de Joan Elias: moviment I. Moderato maestoso (fragment): és el segon moment de lluïment de tenora sola.
- «L'home a la dona», amb lletra de Víctor Català i música de Juli Garreta: veu principal femenina (canta la cançó i fa un contracant a la part instrumental), tenora (melodia a un interludi, segones veus concertades i contrapuntístiques i solo improvisat), acordió (solo inicial, melodia a l'interludi, segones veus i acompanyament harmònic), guitarra (acompanyament harmònic).
- «Cor jove», sardana de Lluís Albert: la tenora porta la melodia principal i l'acordió fa segones veus i acompanyament harmònic amb la guitarra. La tenora i l'acordió canvien els papers en algun moment, i a la segona tirada de llargs, solo improvisat de tenora sobre l'harmonia original. És la segona peça de videodansa, i també s'hi sumen les bases, que incorporen els baixos i les percussions.

Com es pot observar, la tenora adquireix força protagonisme als arranjaments, fent diversos solos –escrits o improvisats– i melodies principals, però també passa en molts moments a un segon pla, podent fer papers d'acompanyament de la de la veu o l'acordió. Amb això pretenia demostrar la seva polivalència i ductilitat que no sempre se li suposa, i la seva capacitat per integrar-se en tot tipus de formacions instrumentals on no sempre ha de destacar o fer de solista.

5. Posada en escena i recepció de l'espectacle

Un cop realitzat l'intens treball d'assajos, en què vam anar enriquint el guió original amb noves propostes i modificacions, va arribar el moment de la veritat: la posada en escena pública, que es va concretar en dues representacions; la preestrena del dia 17 d'abril al Teatre de La Peni de Molins de Rei i l'estrena del 30 d'abril al Centre Artesà Tradicionàrius (CAT) de Barcelona. Després d'aquestes dues actuacions, vaig voler analitzar la recepció del públic de l'espectacle, per dos motius: per analitzar i valorar si havia assolit l'objectiu que plantejava al treball –contribució a la normalització de la tenora– i perquè la recollida d'opinions també ens servís de retorn a la companyia per poder millorar i acabar d'ajustar la proposta.

5.1. Recollida de dades

En plantejar el mètode de recollida de dades, havia de definir si optava per demanar opinions qualitatives o quantitatives. M'interessava molt més tenir valoracions qualitatives i opinions desenvolupades, conèixer els perquè més que els quès, però era conscient que això complicava la recollida, especialment si volia tenir un nombre de respostes elevat –15 o 20 com a mínim– i de públic de perfils variats. Descartant l'opció de fer entrevistes personals per la manca de temps i la dificultat que suposava, vaig decidir optar per un format d'enquesta que em permetia obtenir les valoracions qualitatives que pretenia, i vaig voler fer-la no anònima –tot i que a aquest treball no desvetllaré de qui és cada opinió– per poder tenir una idea més concreta del perfil de la persona que opinava. Per fer-ho pràctic i fàcil per a tothom, vaig dissenyar l'enquesta amb Formularis de Google i la vaig enviar per correu electrònic dos dies després de l'estrena (no volia rebre les percepcions «en calent» just després de veure l'espectacle, sinó que volia opinions més reflexionades i païdes).

Després de demanar a la persona enquestada el nom i cognom, l'edat i on havia vist l'espectacle, l'enquesta²⁸ feia les següents preguntes:

²⁸ Enquesta enviada per correu electrònic el dia 2/5/16.

1. Ets consumidor habitual de (marca les opcions): Teatre, Espectacles de dansa, Concerts de música en directe, Música tradicional catalana (concerts o enregistrada), Cinema.
2. T'ha agradat el format d'espectacle multidisciplinari? Creus que s'aconsegueix un bon encaix entre les diverses disciplines artístiques?
3. Creus que podem dir que és un espectacle «per a tots els públics»? Tan si és que sí com que no, per què?
4. T'han agradat l'argument i el guió? Què canviaries?
5. T'ha semblat interessant la manera d'abordar la qüestió de la discriminació de gènere? I la manera com es presenta la biografia de Caterina Albert?
6. Què t'ha semblat la interpretació teatral? Quin personatge t'ha agradat més i per què?
7. Què t'ha semblat que l'espectacle incorporés la dansa? T'ha agradat?
8. T'ha agradat la música? T'ha sorprès la formació instrumental (veu, tenora, acordió diatònic i guitarra)? Destacaries alguna música o moment musical?
9. La tenora l'acostumem a sentir formant part de la cobla de sardanes. Se t'ha fet estrany el paper de la tenora a l'espectacle? Creus que l'espectacle ha modificat la teva percepció de la tenora com a instrument? Si l'ha modificada, en quin sentit?
10. Descriu la tenora amb dos (o més) adjectius.
11. Recomanaries l'espectacle als teus familiars i amics?

La primera pregunta permet que ens fem una idea de quins àmbits artístics de l'espectacle són més propers a la persona enquestada. Les preguntes de la 2 a la 7 són al voltant d'algunes de les qüestions que havíem reflexionat al moment de pensar i dissenyar l'espectacle, i la 8, 9 i 10 es centren més concretament en respostes que ens han de permetre valorar el grau d'assoliment de l'objectiu d'aquest treball.

5.2. Processament de les dades i descripció de les dades concretes

L'enquesta va funcionar d'allò més bé, i va córrer més del que m'esperava; hem arribat a obtenir un total de 44 respostes de persones d'edats i perfils ben diferents, com podem observar a l'índex següent:

ÍNDEX DE RESPOSTES

*Llegenda: T = Teatre; D = Espectacles de dansa; MD = Concerts de música en directe; MT = Música tradicional catalana (en directe o enregistrada); C = Cinema.

Codi	Edat	Quan l'ha vist?	Consumidor/a habitual de*:
R1	48	Estrena	T, MD
R2	24	Preestrena	D, MD, MT, C
R3	29	Els 2 dies	MD, MT, C
R4	56	Els 2 dies	T, MT, C
R5	28	Estrena	T, MD, C
R6	22	Estrena	C
R7	52	Preestrena	T, D, MD, C
R8	57	Estrena	T, D, MD, MT, C
R9	47	Estrena	T, MD, MT
R10	50	Estrena	T, MD, C
R11	26	Preestrena	T
R12	29	Preestrena	MD, C
R13	55	Els 2 dies	T, D, C
R14	35	Preestrena	T, MD, C
R15	33	Estrena	T, MD, C
R16	23	Estrena	T, D, C
R17	29	Preestrena	MD, MT, C
R18	21	Preestrena	MD
R19	24	Preestrena	T, D, MD, C
R20	72	Estrena	T, C
R21	57	Estrena	T, MD
R22	55	Estrena	T, MD, C
R23	66	Els 2 dies	T, MT
R24	26	Estrena	T, MD, MT, C
R25	29	Estrena	D, MD, MT
R26	65	Estrena	T, MD, C
R27	20	Preestrena	T, MD
R28	10	Estrena	T, MD, MT
R29	39	Estrena	MD, MT
R30	50	Estrena	T, MD, MT, C
R31	52	Els 2 dies	T, MD, MT
R32	19	Preestrena	MD
R33	63	Estrena	C
R34	33	Preestrena	MD, MT
R35	25	Preestrena	T, MD, C
R36	61	Estrena	T, D, MD, MT, C
R37	57	Els 2 dies	T, C
R38	53	Preestrena	T, MD, MT, C
R39	65	Estrena	T, C
R40	58	Estrena	T
R41	56	Estrena	T, MD, C
R42	31	Preestrena	T, D, MD, MT, C
R43	34	Preestrena	MT
R44	26	Els 2 dies	D

Si dividim els 44 enquestats en tres franges d'edat, veiem que queden distribuïts de la següent manera:

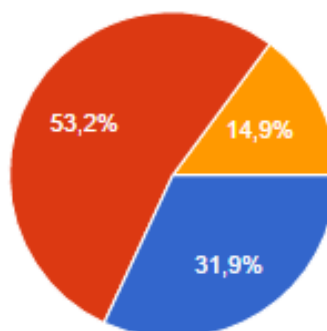
21 persones de menys de 34 anys

17 persones de 35 a 59 anys

6 persones de més de 60 anys

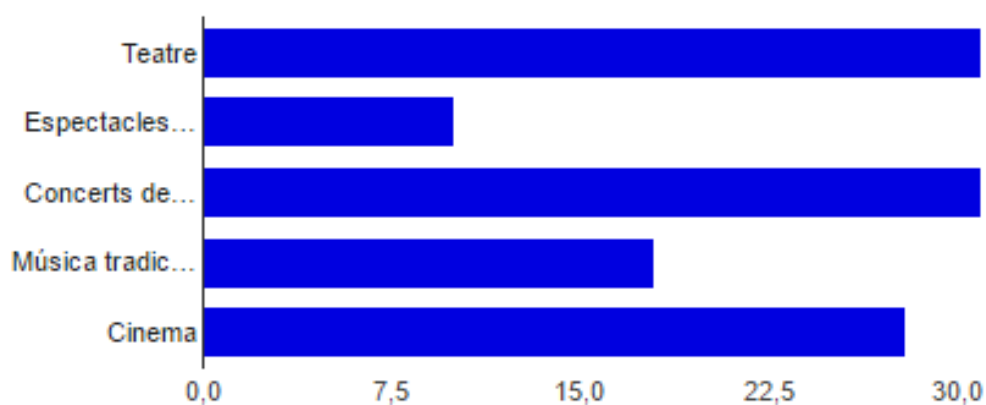
Al gràfics següents podem observar on van veure l'espectacle els enquestats i ens podem fer una idea dels seus hàbits culturals:

He vist l'espectacle...



A La Peni de Molins de Rei el 17/04/16 (preestrena)	15	34.1%	●
Al Tradicionàrius de Barcelona el 30/04/16 (estrena)	22	50%	●
Els dos dies	7	15.9%	●

Ets consumidor habitual de:



Teatre	31	70.5%
Espectacles de dansa	10	22.7%
Concerts de música en directe	31	70.5%
Música tradicional catalana (concerts o enregistrada)	18	40.9%
Cinema	28	63.6%

D'aquests gràfics en podem extreure que la majoria de públic (un total de 32 persones) van venir a l'estrena del CAT, i una dada important a tenir en compte és que 7 d'aquestes persones van repetir després de veure la preestrena a Molins, així que les seves opinions es van conformar a partir de les dues representacions separades amb 13 dies de diferència. Per altra banda, podem veure que les tendències culturals dels enquestats es decanten més cap al teatre, els concerts de música en directe i el cinema que no cap a la música tradicional catalana i els espectacles de dansa.

A la pregunta 2, sobre el format multidisciplinari i l'encaix de les diverses disciplines artístiques de l'espectacle, tots els comentaris són positius; la multidisciplinarietat de la proposta s'ha rebut com un dels punts forts de l'obra. Destaquen que «tot l'espectacle en sí brilla per la seva coherència, tant amb l'argument com amb la combinació de les diverses disciplines artístiques» (R5), «estan molt ben integrades i fa que l'obra sigui molt amena» (R14), «dóna dinamisme a l'espectacle, l'enriqueix... totes les disciplines interactuen; no funcionen en paral·lel, sinó que es retroalimenten» (R10). Algú també opina que «serveix per acostar el públic cap a disciplines artístiques que no coneix tant» (R7).

A la tercera pregunta, que demanava si creien que podia ser un espectacle per a tots els públics, les respostes han estat més variades: des de les afirmatives -la major part- com «Completament. Suposo que el que s'ha d'aconseguir és que si hi ha nens al públic no se'ls faci pesat i ho puguin entendre, però a la vegada que no sigui tan infantil que avorreixi als grans. Pel meu gust està aconseguit» (R32) o «Sí. Té diferents nivells de lectura i permet que espectadors infants s'ho passin bé i que adults coneguin la biografia i el personatge prou a fons», a alguna de negativa que respon que «No. Crec que hi ha un intent d'arribar a tots els públics però, això fa que no es desenvolupi a fons en cadascun dels públics. Si és per a nens, encara es pot ajustar més al món dels nens. Funciona molt bé des del punt de vista de la imatge, però crec que encara es pot ajustar millor el guió. D'altra banda, per a públic adult el trobo poc adult» (R1) o «Els nens petits no, ja que els hi costa entendre el guió i si arriben a comprendre'l el tema de la violència dels contes de Víctor Català podria ser un mica massa per ells (depenent del nen)» (R6).

D'entre les respostes afirmatives, moltes s'aventuren a apuntar una franja d'edat idònia o recomanada, que la majoria situen entre el cicle mitjà i superior d'Educació Primària (8-10 anys), l'ESO i el Batxillerat «pel caràcter didàctic que té» (R15), «perquè puguin seguir i captar mínimament el missatge de l'espectacle» (R7) i perquè «Així es pot aprofundir més en el missatge» (R25).

Malgrat que amb la companyia també hem analitzat les respostes a les preguntes 4, 5, 6 i 7 per tal de treure'n conclusions, aquí no les descriuré perquè no formen part de l'objecte d'anàlisi d'aquest treball. Només m'interessa destacar un fet que m'ha cridat l'atenció: tot i que hi ha molt poca gent que sigui consumidora habitual d'espectacles de dansa, la gran majoria ha valorat com un encert que l'espectacle inclogués aquesta disciplina artística, i ho han destacat molt com a element diferenciador que li aporta un valor afegit.

La pregunta 8 era sobre la música i la formació instrumental, i tothom respon molt positivament, tan pel que fa a la formació instrumental, que en general no va semblar estranya ni va sorprendre –«molt natural. El instruments encaixen perfectament» (R1), «...em sembla molt adequada per transmetre els valors de la protagonista: música del món rural, tradicional i pròpia» (R10)–, com pel que fa a la selecció de peces i la interpretació, amb comentaris com «Música adequada per cada moment» (R27) o «la selecció és molt apropiada al context i a l'autora» (R29). Hi ha força gent que destaca el moment de les corrandes «pel que aporten a la història» (R2), perquè fan «que l'espectador surti una mica de l'escenari» (R18) i com a «element divertit i sobretot participatiu» (R7), i d'altres destaquen les cançons cantades (*Caterineta* o *L'home a la dona*) o els solos de tenora, «especialment la interpretació de la tenora més contemporània» (R1), o per «la utilització de la tenora amb aquest so més cambrístic» (R8). Un detall a tenir en compte és que només 19 de les 44 persones enquestades es declaraven consumidors habituals de música tradicional catalana, i malgrat això a cap d'elles li havia desagradat la proposta musical.

A la següent pregunta, en què demanava als enquestats si se'ls hi havia fet estrany el paper de la tenora a l'espectacle i si creien que havia modificat la seva percepció de l'instrument, m'he trobat que el perfil de les persones ha decantat en gran mesura la resposta: per una banda, els músics de cobla o persones més

properes a aquest àmbit, a qui no ha modificat la percepció perquè ja tenien clar que «la tenora com tots els instruments de la cobla tenen i han de tenir la necessitat de sortir de la formació i acostar-se a tot tipus de manifestacions musicals» (R9), i algú destaca que «darrerament s'està fent molt bona feina per treure-li aquesta imatge d'instrument només de cobla» (R7); per altra banda, les persones menys habituades a sentir aquests instruments (el públic a qui situava com a objectiu del treball), que reconeixen que sí que els n'hi ha modificat l'opinió, com podem llegir a les següents respostes: «no és un instrument que m'interessés especialment, he conegut un so nou de la tenora que he trobat molt bonic, més dolç, menys incisiu» (R22), «la tenia molt associada a les sardanes. He vist que la seva sonoritat pot ser extensible a molts altres contextos musicals, tant com un instrument per escoltar-lo sol com formant part d'un grup amb diversos instruments» (R39), «M'ha posat en valor la tenora com a instrument individual, fora del conjunt, de l'orquestració de la cobla. Mentre l'escoltava vaig pensar que és un instrument una mica menystingut i que, en canvi, té un so molt potent per transmetre emocions» (R10), «l'espectacle demostra les possibilitats musicals de la tenora i sí que obre la porta a valorar molt positivament un instrument molt encasellat» (R42).

Per últim, abans de preguntar si recomanarien l'espectacle (tothom va respondre afirmativament), demanava que descrivissin la tenora amb dos adjectius, i de la llarga llista de respostes podem destacar per la freqüència amb què apareixen adjectius com «solemne», «dolça», «potent» o «expressiva». També n'hi ha d'altres que es repeteixen menys, com «alegre», «evocadora», «estrident», «agradable» o «tranquil·la».

6. Conclusions

A partir de l'enquesta realitzada i les opinions de les 44 persones que l'han respost i de les reflexions que m'ha portat a fer aquest treball, puc extreure diverses conclusions.

La primera -molt important i destacable des del meu punt de vista- és que l'espectacle, pel seu format multidisciplinari i la manera com s'han entreteixit les diverses arts, ha servit per acostar al públic que no n'és consumidor habitual disciplines minoritàries com la dansa i la música tradicional catalana. Pel que fa a la música tradicional, això ho valoro molt positivament pel que comporta d'obertura i normalització d'aquest àmbit musical que, com tants altres i tot i els esforços continuats de molts artistes i formacions, s'acostuma a moure en circuits molt reduïts i tancats, i té moltes dificultats per sortir-ne i ampliar el seu públic. En aquest sentit s'expressa en Marcel Casellas a la seva crítica musical de l'espectacle²⁹:

Sorpren que la tímbrica de la tenora, l'acordiò diatònic i la guitarra impregnin l'espai sonor de l'obra amb tanta naturalitat i destresa artística. Com si visquéssim en un país normal, on conceptes com tenora, contrapàs, improvisació d'arrel..., no provoquessin encara aquell somriure per sota el nas o aquella cara de moniato d'alguns agents culturals.

Si bé aquesta primera conclusió és molt clara, no ho és tant la relativa a la proposta "per a tots els públics". Aquest ja era un debat que havíem tingut internament des del primer moment de creació del guió, i com explicava al punt 4 del treball, l'aposta havia estat no limitar-nos de manera exclusiva a un públic infantil o adult, sinó mirar d'acostar-nos tan com poguéssim al significat real de l'expressió "per a tots els públics". Des de bon principi érem conscients que aquesta decisió ens podia portar avantatges però també inconvenients, sobretot a nivell conceptual i de plantejament per la impossibilitat de poder ajustar el to i missatge de l'obra a mida d'un dels públics; la combinació d'aspectes més pensats pels infants i altres més pensats pels adults era un repte que volíem assumir.

²⁹ Casellas i Navinés, Marcel. *Crítica de l'espectacle «Victor Català, la senyoreta de l'Escala»*. Recuperat de <http://ww.victorcatala.cat/l-espectacle/premsa/>

Analitzant les respostes a l'enquesta, podem observar que qui ja sabia que l'espectacle que anava a veure perseguia aquest objectiu a nivell de públics ho percep com una cosa positiva, i en canvi, qui hi assistia amb la intenció de veure un espectacle infantil o només per a adults, es queda una mica amb la sensació que falta definir el públic a qui es dirigeix. La conclusió que trec d'això és que si volem seguir apostant per al "per a tots els públics" tal com l'hem concebut, hem de fer molta pedagogia en aquest sentit i aconseguir que els espectadors tinguin clar que l'espectacle persegueix aquest objectiu. En no ser habitual aquest perfil d'espectacle al nostre país, i per la confusió que s'ha creat per l'ús d'aquesta expressió enloc de "familiar" o "infantil", el públic i el mercat (programadors) esperen propostes que puguin encasellar fàcilment en una de les categories habituals o preestablertes: o bé infantil o bé per a adults. La decisió de la companyia, a hores d'ara, és presentar, explicar i defensar la proposta tal com l'hem pensada, si bé ajustant alguns petits detalls de guió o interpretació que creiem que ens poden seguir aproximant a la idea que perseguim, acostant-nos alhora a un model d'espectacle especialment adequat per al públic preadolescent i adolescent que alguns enquestats assenyalaven com a idoni.

Pel que fa a la contribució a la normalització de la tenora -l'objectiu inicial del meu treball- crec que l'espectacle l'assoleix satisfactòriament; el públic menys familiaritzat amb l'instrument o que només el coneixia en un context coblístic, el valora molt positivament i li veu grans possibilitats més enllà de la cobla. Aquesta bona rebuda per part del públic no especialitzat em porta a replantejar-me el meu enfocament sobre la seva situació actual: potser –com apuntava en Marcel Casellas a la seva crítica que he citat més amunt– el prejudici i estigmatització de la música i instruments tradicionals no ve tant per part del públic general, que accepta, acull i veu amb bons ulls propostes com aquesta que integren amb normalitat aquests instruments, com per part de la gran majoria de programadors i agents artístics professionals, que encara mantenen reticències a escollir-los per a formar part de les seves programacions generalistes (no especialitzades) i que són els qui en gran mesura acaben definint el model cultural del país.

Malgrat aquests impediments i el poc suport públic i privat que rebem –tinguem en compte que estem parlant d'instruments i músiques minoritaris i minoritzats, que

han de competir contra les grans tendències musicals internacionals—, cada vegada som més els artistes que agafem el relleu dels qui ja ho han fet abans i apostem per engegar i impulsar produccions que integren música i instruments tradicionals, sense complexos, en noves formacions, àmbits i estils musicals, i que treballem per superar aquests clixés que encara arrosseguem, sense cap pretensió més que poder presentar-nos -a casa nostra i a tot el món- amb naturalitat i normalitat.

7. Referències

Bibliografia

Albert i Paradís, Caterina. Carta manuscrita a Salvador Raurich. Carpeta Epistolari, top. M4446. Fons Salvador Raurich. Biblioteca de Catalunya.

Albert i Rivas, Lluís (1994). *Cançoners de l'Empordà: cançons populars per a piano, amb les lletres*. Il·lustracions de Joaquim Bech de Careda. Figueres: Brau.

Aumedes Morell, Pol. *L'acordió diatònic a escena: experiències escèniques d'un acordionista amb diferents disciplines artístiques* (2015). Escola Superior de Música de Catalunya. Tutora: Costal i Fornells, Anna.

Aviñoa, Xosé (2003). Salvador Raurich. A Aviñoa, Xosé (2003). A Aviñoa, Xosé (2003). *Història de la música catalana, valenciana i balear* (Vol. X). Barcelona: Edicions 62.

Català, Víctor (1925). En la mort de Juli Garreta. *L'Avi Muné*, 400 (25-XII-1925), 4.

Francès, Enric. *Andreu Toron i la tenora, 1815-1886*. Cotlliure: Federació Sardanista del Rosselló i Institut Musical Popular de l'Europa Mediterrània.

Garreta i Arboix, Juli. «Cançons. Seleccions» [música manuscrita]. Top. M5341/17. Fons Joaquim Pena. Biblioteca de Catalunya.

Mas i Garcia, Carles (1988). *Aproximació a la tècnica coreogràfica del contrapàs*. Presentació de Josep Crivillé i Bargalló. Barcelona: Diputació de Barcelona, Institut del Teatre.

Ramió, Concepció (2003). Albert i Rivas, Lluís. A Aviñoa, Xosé (2003). *Història de la música catalana, valenciana i balear* (Vol. IX). Barcelona: Edicions 62.

Ramon i Castellà, Marçal. *El Corpus de la Garriga: disseny i creació del paisatge sonor* (2015). Escola Superior de Música de Catalunya. Tutor: Casellas, Marcel.

Articles

Bonet Rovira, Jorge (Barcelona, 17/9/1966). Espectaculo catalán en Televisión Española. *Setmanari Destino*, nº1519. Recuperat de http://potssentirme.blogspot.com.es/2009/06/maune-i-els-seus-dinamics_28.html

Casellas i Navinés, Marcel. *Crítica de l'espectacle «Victor Català, la senyoreta de l'Escala»*. Recuperat de <http://ww.victorcatala.cat/l-espectacle/premsa/>

Els quatre cantons - Tant si es vol com si no es vol (Barcelona, 04-11-1966). *Setmanari català d'avui*, any 1, nº16. Recuperat de http://potssentirme.blogspot.com.es/2009/06/maune-i-els-seus-dinamics_28.html

Juventeny, Montserrat. Entrevista a Jordi Molina (març del 2009). *Diari de Girona [en línia]*. Recuperat de <http://www.diaridegirona.cat/ultima-dia/2009/03/29/no-gaire-tocar-al-control-dequipatges-laeroport-frankfurt/323257.html>

Puig, Donat (7 novembre 1999). La Dharma commemora los 150 años de la tenora en Manresa. *La Vanguardia*, p.56. Recuperat de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1999/11/07/pagina-56/34116731/pdf.html?search=dharma>

Webgrafia

Aguilar, Clara i Casanova, Laura. Redacció UPF. (maig 2013). El salt de l'ESMUC, per Marcel Casellas [Vídeo]. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=hx0Y6YjZiQ>

Associació de Professionals de Teatre per a Tots els Públics. Recuperat de <http://tpt.cat/la-ttp/>

Casellas i Navinés, Marcel. *Crítica de l'espectacle «Victor Català, la senyoreta de l'Escala»*. Recuperat de <http://ww.victorcatala.cat/l-espectacle/premsa/>

DIEC2. *Diccionari de la llengua catalana (2a edició)*. Recuperat de <http://dlc.iec.cat/results.asp?txtEntrada=normalitzaci%F3>

Entrevista amb Jordi Molina (febrer 2011). *Sabadell, més música*, 3. 3-5. Recuperat de http://media.wix.com/ugd/1b1028_032054b35dc0536ae53a1b0d5825b934.pdf

Mauné i els seus dinàmics. [Consulta: desembre 2013]. Recuperat de <http://amicsdeflorencimaune.blogspot.com.es/2013/02/discografia-de-maune-i-els-seus-dinamics.html>

Normalització. Dins *DIEC2. Diccionari de la llengua catalana (2a edició)*. Recuperat de <http://dlc.iec.cat/results.asp?txtEntrada=normalitzaci%F3>

Pons i Barrera, Mònica. Caterina Albert i la música (2005). Ponència presentada al «Simposi Caterina Albert. Cent anys de Solitud» a Barcelona el 18-19 de novembre, organitzat per Residència d'Investigadors, amb la col·laboració de la Institució de les Lletres Catalanes, dins dels actes de l'Any del Llibre i la Lectura 2005. Recuperat de http://www.arxiu.net/web_escola/calbert.html

Televisió de Catalunya (2013). *La sonora - Capítol 93* [Vídeo]. Recuperat de <http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/la-sonora/la-sonora-capitol-93/video/4733171/>

Discografia

Companyia Elèctrica Dharma (1976). *L'Oucomballa* [Enregistrament sonor], Barcelona: PDI.

Companyia Elèctrica Dharma (2000). *Sonada* [Enregistrament sonor]. Madrid: Mondicor.