

Entrevista amb Jordi Savall

**“Una de les grans tragèdies del segle xx ha estat la mescla de les grans filosofies i els totalitarismes”**

Romà Guardiet

Jordi Savall (Igualada, 1941), és gambista i musicòleg. Després d'acabar els seus estudis musicals com a cellista al Conservatori Superior de Música de Barcelona, va especialitzar-se en l'estudi de la Música Antiga i en el de la viola da gamba. Ben d'hora va saber veure la importància de la Música Antiga, la necessitat de revaloritzar un instrument pràcticament oblidat com la viola da gamba i de divulgar l'important i poc conegut patrimoni musical de la Península Ibèrica.

Va tenir per mestres Wieland Kuijken a Brussel·les i August Wenziger a l'Schola Cantorum Basiliensis, a Basilea, on va obtenir el seu diploma com a solista i professor el 1970, i on va succeir el seu mestre Wenziger en la direcció de l'escola (1973).

El 1970 es dona a conèixer com a solista a través de l'enregistrament de les principals peces del repertori de viola da gamba; la crítica internacional el reconeix ràpidament com un dels millors intèrprets d'aquest instrument.

El 1974 fundà el grup Hespèrion XX –juntament amb la soprano Montserrat Figueras (la seva dona des del 1968), Hopkinson Smith i Lorenzo Alpert–, dedicat especialment a l'estudi i la interpretació del repertori hispànic. El 1987 creà la Capella Reial de Catalunya, grup especialitzat en la interpretació de música religiosa. El 1989 posa en marxa l'orquestra de música barroca Le Concert des Nations. Aquestes tres formacions instrumentals li permeten interpretar un ampli repertori, que va de l'Edat Mitjana als primers anys del segle XIX, però sempre amb la seva empremta personal, caracteritzada per interpretacions d'una gran intensitat musical i, alhora, d'una escrupulosa fidelitat històrica.

Reconegut per la crítica especialitzada com un dels principals intèrprets actuals de Música Antiga, Jordi Savall té acreditada una gran polivalència: gambista, director i fundador d'un estil propi, les seves activitats de concertista, pedagog i investigador fan d'ell un dels principals protagonistes de l'actual procés de revalorització de la Música Antiga.

Ha actuat arreu del món i ha enregistrat més d'un centenar de discs. El 1997 creà el Centre Internacional de Música Antiga i un any després la seva pròpia discogràfica (Alia Vox). En el decurs de trenta anys d'activitat, Savall ha obtingut nombrosos premis, entre els quals els de l'Acadèmia Charles Cros (1989), el Diapasó d'Or (1991), i el Premi d'Honor Jaume I

## Article publicat al número 14 de la Revista IDEES, abril/juny de 2002

(2000); també ha estat nomenat Oficial de l'Orde de les Arts i les Lletres del Ministeri de Cultura francès i membre d'honor de la Konzerthaus de Viena.

La seva faceta de major impacte popular, però, ha estat la producció de bandes sonores de pel·lícules de cinema; la seva participació al film d'Alain Corneau *Tous les matins du monde* (pel qual va rebre un Cèsar a la millor banda sonora el 1990) el va fer conegut entre els aficionats a la música de tot el món. Però Savall també ha participat en les bandes sonores dels films *Jeanne la Pucelle* (1993) de Jacques Rivette, *El pájaro de la felicidad* (1993) de Pilar Miró i *Marquise* (1997) de Vera Belmont.

### **Històricament la música ha jugat diversos rols socials que van des de l'entreteniment de les elits fins al de segell identificatiu de diverses tribus urbanes. ¿Quina és la funció social de la música –o de les diverses classes de música– a principis del segle XXI?**

Podriem començar per discutir què ha passat, musicalment parlant, al segle XX, que sigui radicalment diferent al que havia passat abans: hi ha un primer canvi que es produeix el 1829, quan un jove director d'orquestra i compositor interpreta per primera vegada i després de molts anys la *Passió segons sant Mateu* de J.S. Bach. En aquell moment es trenca la forma de percebre la música que s'havia tingut fins aquell moment.

### **És a dir, no hi havia recuperacions...**

No, excepte en casos molt excepcionals, com el *Miserere* de Verdi per qüestions litúrgiques, per qüestions tradicionals, en l'església... però el públic anava a un concert a sentir l'última simfonia d'un compositor, l'última òpera; no els interessava l'òpera que s'havia fet cinquanta anys abans, això ja s'oblidava. I Mendelssohn, amb aquesta reposició de la *Passió* de Bach, engega un procés que serà un dels més revolucionaris del segle XX: la recuperació del patrimoni musical.

### **¿I això, ho relacionaria amb algun fet social o històric d'una manera més o menys directa?**

Està lligat a una època de recuperació del nacionalisme, de recerca de les fonts, una època en què certes nacions i certes cultures busquen els seus grans mites, els seus grans models, i Bach n'és un, per als alemanys.

### **Vinculat a alguns grans paràmetres del romanticisme...**

Exactament, i en aquest sentit això engega uns processos que encara estem vivint avui en dia. El segon element de difusió és Pau Casals que, cap a finals de segle XIX, fa un paper similar al de Mendelssohn. De jove, Casals descobreix unes suites de Bach que ningú no tocava, les estudia durant deu anys i després les fa descobrir als mateixos alemanys i al món. Això és també un canvi d'actitud: els músics tocaven les coses que estaven de moda, el que s'havia acceptat com a música. Casals trenca aquest esquema, diu «no, aquí hi ha una

cosa que no s'ha tocat mai, que es pensava que no valia res, però que és una música estupenda».

**¿Hi veu alguna relació directa entre la recuperació que fa Mendelssohn i la que fa Pau Casals?**

Segueixen el mateix procés, però un està abocat a una gran obra i l'altre a una obra dedicada al seu instrument. A partir d'aquell moment Bach esdevé un dels símbols d'aquesta recuperació. ¿Com era possible que un geni com aquest hagués quedat oblidat? ¿Com és possible que un gran compositor com Mozart no hagués conegut més que una petitíssima part de l'obra de Bach? És quasi incompreensible avui en dia imaginar que hi havia aquestes llacunes en el coneixement de Bach.

Quan entrem en l'època en què es descobreix la forma de conservar el so, la forma de reproduir el so mecànicament, això significa una de les grans revolucions del segle XX, perquè la música, fins aquell moment, havia estat sempre una cosa extremament *elitaire*; la vida musical estava portada des de sempre per una minoria molt petita, encara avui, de tal manera que a la música, podríem dir... clàssica, la música feta pels intèrprets de prestigi, hi tenia accés una part de població extremament limitada. Les altres capes socials estaven obligades a fer-se elles mateixes la música, i això mantenia una tradició musical i una vida musical molt integrades en la societat. El preu que es paga per aquesta democratització de la música que permet el disc gravat, és el d'una pèrdua d'aquestes particularitats de cada regió i de cada país.

**És a dir, hi ha un procés d'homogeneïtzació.**

Efectivament. La ràdio és un dels elements que arriba a tot arreu i que fa que la gent, encara que estigui al fons d'una vall de l'Àfrica, puguin sentir una música que no havien sentit mai. I això té unes repercussions en la seva forma de fer música, de viure-la, de cantar. De tal manera que s'han perdut milers de tradicions musicals per causa d'aquesta invasió sonora, aquest ha estat un dels preus que s'ha pagat. Però al mateix temps també, sobretot el disc, ha permès que unes capes de la societat que mai a la vida podrien haver escoltat un *Orfeo* de Monteverdi o una missa de Bach, puguin sentir-les a casa i puguin disfrutar d'aquesta música, quan, al segle XIX, això hauria estat impensable.

**I, ja que estem parlant del disc, de la reproducció mecànica... ha parlat de certes conseqüències socials, però ¿com afecta a l'intèrpret?**

Inicialment, la primera repercussió que va tenir això va ser una brutal pèrdua de llocs de treball. D'aquí ve "músic i mort de gana", que és una frase que encara és vigent. Perquè és clar, cap al 1940, a cada ciutat hi havia el seu quartet de corda, els pianistes, que tocaven al cinema o al teatre. La música, si no la feien unes persones, no existia. Un altre aspecte, totalment diferent, és que la possibilitat de sentir reproduït el que has fet et dóna una potencialitat d'escoltar amb més rigor el que realment està passant. I és clar, la diferència

fonamental és que en un concert l' instant és sempre efímer, en ve un altre, i cada moment desapareix i finalment queda el record. Per tant, les petites imperfeccions que hi pugui haver de sincronització, les petites coses, si la música té una bellesa... això s'oblida immediatament. En canvi, en un disc, en una música gravada, aquell moment d'imperfecció et podrà arribar a posar nerviós perquè cada vegada que el posaràs la sentiràs en aquell mateix lloc. El disc ha obligat a una forma d'exigència, de perfeccionament en la concentració, en l'afinació, en la manera de posar les coses juntes, que ha estat positiva, però fins a cert punt també negativa, perquè ha creat una forma d'interpretació en què s'ha donat prioritat a aquests elements de perfecció en detriment dels altres.

**Durant molts anys havíem tingut la percepció que la gravació perfecta intentava reproduir una sala de concerts, la música real tal com la sentim en viu. En els últims temps, però, s'ha anat reduint la distància entre micròfon i instrument fins al punt que, en moltes gravacions, ja arribem a sentir una proximitat irreal, gairebé tàctil, que inclou els frecs de la roba, les respiracions i totes aquestes coses... En altres paraules ¿no ha anat canviant una mica la nostra percepció del que és una bona interpretació, una bona gravació? ¿No estem sentint un violí com la major part de mortals no el sentiran mai a la vida real?**

Hi ha dues coses que hi intervenen. Les primeres gravacions que es fan ja amb micròfon estèreo, o en mono, són gravacions d'una extremada bellesa dintre de la seva simplicitat perquè hi ha un sol micròfon, aquest micròfon és molt a prop dels instruments, i al mateix temps pren tota l'amplitud...

**Troba que no hi ha mesclades...**

No, i això dóna la possibilitat de sentir la panoràmica de la música, sense tota la disposició. Més tard, l'augment de possibilitats tècniques fa que es comenci a descobrir que perquè se senti tot més net convé posar un micròfon a cada instrument que, posteriorment, es mesclaran amb unes màquines de mesclar complicades: a aquest se li dóna un retard perquè se senti que està una mica més endarrere, però de fet és fals, a l'altre se'l posa una mica més fort perquè si no, no se'l sentiria. És a dir, es fa tot un muntatge, fins al punt que un gran director com Karajan, després de la gravació, es passava dies i dies a les taules de muntatge per corregir les dinàmiques que l'orquestra no havia fet, per fer un crescendo allí on hauria de fer-lo més clar, o fer un diminuendo... i això es feia mecànicament.

**O el que feia Glenn Gould, que sembla que fins i tot reemplaçava una sola nota quan no li acabava d'agradar.**

Això són coses que s'han fet sempre... No obstant això, la tendència actual –per exemple la nostra tendència des que hem començat a gravar– ha estat una altra. Jo ja havia provat tots els sistemes aquests: quan vaig començar a gravar per Deutsche Gramophone i les cases més importants, totes tenien aquests sistemes de multimicròfons. Però jo m'he adonat que el sistema més bonic és l'estèreo.

### **¿Un estèreo simple amb dos micròfons?**

Sí. Llavors això que diu de la presència és un tema interessant perquè penso que depèn de la música. Hi ha músiques que les has de sentir amb intimitat, a prop. Si vols sentir totes les qualitats de l'art, fins i tot el rascar l'arc, la respiració... has de sentir-ho a prop. Si no, sents més el retorn del so que no pas el so directe. I avui en dia la qualitat dels micròfons permet anar a un metre o dos i captar una qualitat de tots aquests diferents matisos o *nuances*, d'aquests detalls sense que el so ens molesti per la seva duresa o per la seva presència excessiva.

**Sí, però malgrat aquesta indubtable qualitat tècnica, quan sents unes gravacions, i després sents el mateix en directe, sembla que és totalment diferent, que no té res a veure.**

¡Ah, sempre! És que el directe sempre serà diferent. La gravació és una percepció molt més limitada que el directe. En el directe sentim la música d'aquí, d'allà, del davant, de tots els costats. Per poder sentir en una gravació el que sentim en directe hi hauria d'haver uns micròfons posats de tal manera que es gravés tot el so venint del davant, dels costats, de darrere, i després que tinguéssim la reproducció amb altaveus, com passa en certs cinemes, oi?

### **Un dolby surround...**

Exacte. I això forma part de les limitacions. Per tant, el que es busca normalment és obtenir un so que et permeti l'accés més directe a l'acústica i el so de l'instrument per percebre'n tota la riquesa. Nosaltres sempre estem treballant en els llocs en què acústicament es pot fer un treball en aquest sentit, no solament del so en si, sinó també en la mateixa acústica... Per exemple, avui gravem a Cardona, i allà hi ha una acústica molt rica perquè és un lloc d'una arquitectura plena de racons, de corbes i d'angles, i d'una pedra porosa que no és excessivament reflectant com d'altres, com ara el marbre; llavors pots modular el so i pots fer-lo créixer, el pots disminuir... és un so riquíssim i et permet fer una interpretació que va al més enllà possible dintre de l'expressió de la música.

### **O sigui, té un retorn que funciona com una realimentació emotiva.**

És i no és un retorn: un so aïllat és el so de l'instrument, però el so és també el so de l'acústica que et permet que una freqüència d'harmònics aguts es pugui sentir o no, una freqüència de baixos es pugui sentir o no; quan tens una acústica així en què totes aquestes freqüències tornen la seva ressonància, l'instrument s'expressa amb tota la seva amplitud. En canvi toques el mateix instrument en un teatre sec i de vegades penses que se t'ha espatllat l'instrument i no, és l'acústica que no deixa sortir aquests sons. La teva veu és sempre igual, però tu cantes amb una determinada acústica i et sembla que tens una veu meravellosa. Perquè això és el secret del cant gregorià: el cant gregorià neix gràcies a una arquitectura; una arquitectura que permet que quatre persones en el fons del cor d'una

església sonin dintre de tota l'església com si fossin un cor de quaranta, i el so es propaga a tota l'església amb aquesta amplitud. És el mateix que en una mesquita, el lloc on parla el celebrant està pensat com una petxina de forma que el so, sense amplificació, pugui arribar a tots els racons amb igual claredat. El so sempre està lligat a un espai.

**Podem considerar que existeixen dues posicions extremes en la interpretació: la primera consideraria el compositor com a autor real de l'obra i les diferents interpretacions com a aproximacions a aquesta obra; l'altra seria que l'obra no és sinó l'espectre de totes les interpretacions de manera que cada nova interpretació crea o contribueix a una redefinició de l'obra; és a dir, que l'obra no està mai acabada... ¿On se situaria personalment?**

Jo em situo més en aquesta última formulació. L'obra escrita és sempre un projecte. L'obra musical no està mai acabada, i el dia que s'acabés una obra musical ja la podries oblidar. Perquè el que és fascinant d'una obra és que sempre hi ha un començar de nou, i aquest començar de nou serà vigent mentre hi hagi persones que puguin pensar i expressar-se per ells mateixos. Una obra musical no existeix gràcies solament al compositor, sinó a la mescla del compositor i de l'interpret; el compositor crea la música i la seva forma amb l'escriptura dels sons, la definició de la instrumentació i de les veus... Però qui hi posa l'ànima, i fa que allò ens toqui, és l'interpret.

**¿D'alguna manera podríem considerar que la composició és el guió i cada interpretació una plasmació d'aquest guió, una pel·lícula diferent?**

Exactament, o com una obra de teatre, amb la diferència fonamental que pots llegir una obra de teatre de Shakespeare, i llegint-la ja pots imaginar-te tota la trama i tot el que està passant, en canvi una obra musical... són molt poques persones les que poden imaginar a partir de la lectura com pot sonar allò. I és contra natura perquè una partitura musical no està pensada per ser llegida solament, està pensada per sonar. I és per aquest motiu que penso que la música és una art perpètuament contemporània: la música és potser de les poques arts que serà sempre contemporània.

**Vol dir que no té sentit tocar com es tocava exactament en tal període perquè no es pot...**

No es pot perquè la música no pot ser mai una art arqueològica. En aquest sentit –com deia Raimon Panikkar– és com la religió: no podem ser com els cristians de l'època de Sant Pau; la creença, per a qui la té, és una recreació quotidiana. En aquest sentit la música és el mateix.

**Avui en dia la música en el cinema està vivint un protagonisme mediàtic extraordinari: vendes massives de bandes sonores, programes de ràdio especialitzats, etcètera. Tot i així, personalment penso que aquesta simbiosi entre música i imatge està molt lluny d'haver explotat les seves possibilitats reals. ¿Creu que la utilització**

**conjunta de música i imatge pot crear lectures genuïnament inèdites, o al contrari, sempre estem parlant d'una imatge supeditada a una música i/o una música supeditada a una imatge?**

Jo penso que primer potser s'ha de ressaltar el fet que avui en dia el cinema és un dels mitjans creatius amb una massa de públic més important. Per tant, qualsevol creació que pugui ajuntar respectuosament la imatge, el text i la música i fer-ne alguna cosa de convincent serà un ajut extraordinari perquè aquesta música o aquest text pugui ser conegut. I aquest va ser el cas de *Tots els matins del món*. La música ja l'havia gravada feia tretze o catorze anys, però fins a aquell moment era una cosa coneguda només per un públic selecte, un públic amant de la música barroca. El fet que aparegués en un film va fer que arribés a moltes més persones. Però va ser molt curiós perquè abans mateix que sortís el film, la gent ja buscava el disc i se'l comprava...

**No era resultat directe d'haver vist la pel·lícula, sinó d'un ressò mediàtic...**

Del fet que hi hagués una música barroca que no coneixien que estava en un film, i això va fer que la gent tingués una curiositat. Cal tenir en compte que això va passar a França, on hi ha un nivell cultural consolidat, una certa curiositat, una obertura al món del barroc: és un món molt vinculat a la seva història, van ser els temps de Lluís XIV. En aquest cas, doncs, hi va haver tota una sèrie de factors que van fer que de seguida, no solament a França, sinó a Taipei o a Sidney, hi hagués un interès per aquest tipus de context. Jo penso que això s'explica en el moment que la música no està al servei de la imatge, ni la imatge al servei de la música, sinó que es troba un equilibri on cada un dels dos elements té el seu espai. I això és molt rar que passi. Quan trobes una pel·lícula en què cada un dels elements que formen part de la pel·lícula –la imatge, l'argument i el so– porten una vida per ells mateixos, acaben configurant una nova entitat que t'impacta.

**Però des d'un altre punt de vista ¿diria que la utilització de Mahler a *Mort a Venècia* per part de Visconti afecta la nostra relectura de Mahler? O, en altres paraules, en les successives redefinicions que cada interpretació pot aportar, ¿hi podríem incloure certes utilitzacions cinematogràfiques?**

Jo crec que sí. Perquè la música que fem als concerts, la música que sentim, és sempre una situació fora de context o en un context neutral. En el moment en què sents la música relacionada amb el moment de la vida d'una persona, aquesta música pren una dimensió molt més dramàtica, molt més forta i per això la música pot guanyar al costat de la imatge. Això ho vaig descobrir personalment: jo havia tocat en concert moltes vegades una peça molt bonica de Marais que es diu *La Reveuse*. Llavors, a *Tots els matins del món* la vaig haver de gravar altre cop, però en un context molt precís. En l'argument Marais tocava aquella peça per a la seva estimada, que ja no s'estimava, però s'estava morint d'amor. I és clar, tocar aquesta mateixa música en un context així, t'ho planteja de tota una altra manera, surt una altra música. El moment en què està lligada al món de la ficció o de la vida d'uns sers, o en el teatre, la música adquireix una dimensió molt més impactant. Per

això l'òpera pot ser tan forta: la simbiosi de ficció i música permet assolir un grau d'emoció i d'intensitat molt gran.

**Indubtablement l'òpera és un precedent claríssim d'aquesta simbiosi entre imatge i música. El que passa és que potser el cinema té unes possibilitats d'utilització que l'òpera no té...**

Sí, però una posada en escena amb una música ben feta pot ser tan o més impactant i eficaç que en una pel·lícula. *Tots els matins del món* podria ser perfectament una obra de teatre i podria funcionar de la mateixa manera...

*Podríem considerar que el teatre, el cinema o la literatura són manifestacions vinculades a la paraula que generen el seu propi discurs, i aquest discurs queda automàticament vinculat al pensament cultural. ¿La música està vinculada a aquest discurs general del pensament cultural o bé és una activitat cultural relativament desvinculada? ¿Quin és el lloc de la música, entre les arts, en relació amb el pensament cultural?*

Una qüestió fonamental és aclarir de quina música estem parlant. Hi ha moltes músiques, i algunes molt diferents entre sí, i totes tenen unes conseqüències en la vida quotidiana i en la social. Per tant, penso que vist des d'aquest punt de vista la música no necessita la paraula. Aquesta és complementària de la música en el sentit que pots saber quin és l'argument d'una peça o en quina atmosfera transcorre, però la música és suficient per ella mateixa. Ara en el discurs cultural la música segueix un procés, al meu entendre, completament diferent del que han seguit les altres arts, on tu pots tocar una estàtua, mirar una pintura, llegir un llibre, les arts podríem dir tangibles. La música, pel seu mateix caràcter intemporal, espiritual, ha seguit una evolució completament diferent, de tal manera que a la música no se li poden aplicar, fins i tot històricament, els conceptes que li apliquem d'una manera incorrecta, com el de Renaixement.

**Aquesta és també la meva impressió; és a dir, quan parlem de música barroca, ¿hi ha una relació directa amb el barroc pictòric o el barroc arquitectònic, o no hi ha tal vincle?**

Hi ha una relació en el sentit dels gustos de l'època, però que no coincideix necessàriament amb l'estil del qual s'està parlant. Per exemple, el fenomen del Renaixement és una visió recreativa del món a partir del reconeixement d'un món cultural que va existir milers d'anys abans i això no es produeix en música. Aquest model de la Grècia antiga que inspira el Renaixement arquitectònic, poètic i cultural de l'època té lloc perquè hi ha unes proves concretes, escrites, arquitectòniques. Per tant, en música, en el Renaixement no hi ha aquesta influència del món grec...

**Però fins i tot allà on es podria produir, com en el barroc, sembla que un barroc pictòric o un barroc musical, en sentiments i percepcions, tenen molt poc a veure. Una**

**cosa diferent podria ser la justificació social i històrica de com es generen, però en canvi no es corresponen en el seu resultat...**

Sí, per exemple el que correspon a la recuperació d'un món de la mitologia, això en la música es produeix d'una manera clara amb un *Orfeo* de Monteverdi. En canvi en la literatura això es produeix molt abans. L'*Orfeo* és a començament del segle XVII i el Renaixement literari, Petrarca i tot això, és molt anterior. És a dir, que hi ha un desfasament i aquest continua en el temps. El que passa és que això depèn dels períodes, certs compositors els pots pensar més barrocs, d'altres menys... el manierisme, el barroc, el classicisme, hi ha tota una sèrie de conceptes literaris o pictòrics que no es poden aplicar a la música de la mateixa manera, perquè la música és diferent.

**Deixem doncs aquests períodes històrics i parlem, si li sembla, de la música culta d'avui en dia. A veure, hi ha la música popular, que més o menys sabem com es vincula amb la societat, les repercussions que té, el model social que representa... Però ¿què passa amb la música culta contemporània? ¿Sembla com una mica arraconada, oi?**

Jo crec que això s'explica per diversos factors. Un factor, el més determinant, és que, a partir d'un cert moment de la història musical es crea un nou llenguatge musical. I aquest, a més, coincideix històricament amb el mateix moment en què es crea a nivell literari, també una nova llengua. Fixi's que en els mateixos anys en què s'inventa el dodecafonisme, s'inventa l'esperanto. És a dir, una època on es busca un llenguatge universal, una música que ja no sigui la música nacional com es fa a Alemanya, o com es fa al Japó, sinó un llenguatge dels dotze tons que serà un llenguatge universal. Això correspon a aquesta idea de fer una llengua que sigui un esperanto, que tothom parli. L'única diferència és que no tenim cap gran escriptor que escrigui novel·les en esperanto i en canvi, en la música, tenim grans compositors que van fer algunes obres realment remarcables en aquest nou sistema. És clar, això la conseqüència que té és allunyar la persona que no tingui una formació musical, que no ha après aquesta nova llengua, que li serà de molt més difícil accés. En canvi, fins i tot amb una obra més complicada, per exemple de Béla Bartók, hi ha uns elements folklòrics, nacionals...

**Hi ha un ancoratge...**

Hi ha un ancoratge que està per sobre de la dificultat i que fa que aquella obra sigui immediatament percebuda en una dimensió que ens toca. Una altra obra de les mateixes característiques sense aquests ancoratges en una tradició, ens costarà molt més.

**Però, per altra banda, d'això ja fa bastants anys...**

Però aquest allunyament ha augmentat per un altre aspecte: la tendència a buscar sempre allò que és nou i sorprenent, buscar sempre trencar els motlles establerts. Mozart no va crear res de nou, tenia el sistema de la simfonia, el va agafar i el va fer servir d'una determinada manera, però no va destruir res per fer un nou sistema de simfonia. Va utilitzar

el material que tenia. Tots els grans pintors també, fins a un cert moment. En canvi, a partir d'una certa època, sembla que si no pots posar en dubte el patró dominant, ja no ets un compositor. I que un bon creador ha de ser algú que al concert, sorprengui. ¿I com pot sorprendre? Doncs en lloc de tocar el *cello* agafes una serra i el serres per la meitat, o en lloc de tocar el piano agafes una galleda d'aigua i tires una galleda d'aigua dins del piano...

**Aquest desig de trencament –que també es dóna en altres àmbits, com en moviments del tipus *nouvelle vague*– acostuma a tenir unes repercussions més o menys importants, però les noves formes també caduquen i aleshores apareixen formes alternatives. En canvi, en l'àmbit de la música culta no sembla que hagin sorgit alternatives gaire consolidades...**

No, la diferència fonamental és que també estem parlant d'una vida social que ha canviat moltíssim. ¿Per què existeix a Itàlia un Raffaello, un Leonardo da Vinci? ¿Per què existeixen a Itàlia i no a Suïssa? Perquè a Itàlia hi ha uns mecenes, hi ha uns papes que tenen tots els diners que volen, i que volen demostrar la magnificència de la seva creença amb un art que perpetuï aquesta idea. L'acte creador està lligat sempre a un mecenes i avui en dia ja no n'hi ha: no tenim un papa que financiï un compositor, un pintor o un escriptor per a que faci tal cosa. Aquest model s'ha acabat i aquest és el gran problema. A més, el redescobriments del patrimoni musical que havia quedat oblidat ocupa un espai que no deixa espai per a la resta. Per tant, estem en una fase de transició que ha de portar a una altra cosa. El que no hem d'oblidar és que totes les grans meravelles de la humanitat no s'han fet perquè sí, no s'han fet per elles mateixes, sinó que hi ha sempre al darrere algú que les ha volgudes i les ha finançades. Beethoven no hauria compost el que va compondre si no hagués tingut un grup de mecenes que van dir «aquest senyor no s'ha de preocupar de res, nosaltres li resollem la vida, i que compongui».

**Sí, però en alguns països –com és el cas d'Austràlia– hi ha, des de fa anys, unes importants subvencions per a nous compositors que d'alguna manera podrien fer una mica el paper de mecenes, perquè almenys els permetia viure d'això...**

És clar, però això no és suficient. El que fa que un mecenes s'arrela en aquell moment a la societat, és que el mecenatge i la vida social del moment vagin junts. En aquest sentit, si l'església encarregués cada diumenge una cantata a un compositor i quan anessin a l'església cada diumenge sentissis una nova cantata, alguna cosa quedaria d'això. Les cantates de Bach són això, però si les hagués encarregat un ajuntament i no les haguessin tocat, les cantates de Bach no tindrien cap sentit. ¿De què serveix encarregar una obra a un compositor si no li tocan mai?

Avui en dia no hi ha una música religiosa que tingui una funció dintre de la litúrgia; no hi ha una música creativa. S'ha fet una mena d'esperanto musical que és una sopa amorfa, insípida i antiestètica. I això és greu quan tenim en la litúrgia la música més meravellosa, el fonament de tota la cultura i de tota la civilització occidental, que és el cant gregorià. Això

s'ha destruït en el moment en què se li ha negat l'existència i la funció. Quan ens adonem de les seves repercussions ja serà massa tard. Perquè si això que s'ha fet amb la música litúrgica, amb el cant gregorià, s'hagués fet en arquitectura, al cap de dos dies tothom hauria dit «¿que esteu bojós, o què?» Perquè això és com si en lloc de conservar les esglésies romàniques haguéssim dit «tot a fora i construïm aquí uns edificis actuals amb quatre pedres i els altres oblidem-los». En canvi, en música això és possible perquè hi ha una incultura, un desconeixement del valor que té. Per això la música sempre està en una via totalment a part.

**Seguint amb el tema de la música contemporània, una enquesta que va sortir a *El País* demanava a gent del món de la música quines creia que eren les millors obres del segle XX en el camp de la música culta, i les respostes estaven totes concentrades cap a principi de segle, pràcticament no hi havia res que passés de 1950, amb Bartók com a gran estrella. ¿En altres èpoques ha estat així? Les cantates de Bach podien sonar una mica innovadores als fidels però no crec que haguessin de passar cinquanta anys abans de ser apreciades.**

Sí, però també passa perquè no tenim una percepció del que és més recent. En temps de Bach, probablement, s'apreciava de la mateixa manera. Per exemple, tenia més èxit una òpera de Martini Soler a Viena que no pas una òpera de Mozart. I en canvi, després amb el temps, ha estat al revés. Vull dir que tampoc el judici del moment és el més cert. Hi ha moltes músiques que van ser un èxit extraordinari a la seva època i que avui en dia s'han oblidat, i d'altres que no i que ara s'estan recuperant, ¿oi? Com també hi ha novel·les que han estat un èxit i que després han quedat oblidades i en canvi d'altres que no, però que són meravelloses...

**El temps com a jutge implacable...**

Sí, i amb el pas del temps pot ser que la valoració d'una obra torni a canviar: potser una novel·la que ara trobem meravellosa, d'aquí a cent anys...

**Acabarem si li sembla amb unes preguntes d'un qüestionari comú a tots els entrevistats d'aquest número de la revista. La primera és que proposi algunes imatges que resumeixin el segle XX.**

Jo el definiria en dues imatges extremes: la primera és la de la capacitat que té el ser humà de ser generós, de compartir, de donar la seva vida als altres... com podria ser la mare Teresa de Calcuta, i l'altra, representativa de l'horror absolut, de la nostra capacitat de destrucció, com pot ser la dels camps de concentració alemanys.

**I aquestes dues imatges, ¿les veu més com a pols extrems d'un ventall o com a elements contradictoris d'aquest segle?**

Aquests dos extrems han existit sempre; el que passa és que en aquest segle s'han accentuat per molts aspectes i, entre altres raons, perquè és el segle que ha permès que la informació

es desenvolupi a una velocitat extrema. I aquesta és una de les característiques que resumeixen el segle XX: la capacitat de viure l'esdeveniment que està passant en aquell moment, a través de la televisió, a través de la imatge i a través del so. Vius instantàniament el que està passant a qualsevol lloc del món. Al mateix temps això genera una insensibilització. Aquesta és una de les coses que potser podríem considerar més clares d'aquesta època: l'augment de la insensibilització i, al mateix temps, la capacitat que ha tingut l'home, aprofitant aquests mitjans, de poder ser generós i de poder contribuir al benestar dels altres.

**El segle XX ha estat l'era de les guerres més mortíferes que ha vist mai la humanitat i també l'era en què s'han salvat més vides gràcies als avenços científics i al desenvolupament econòmic i social. ¿Quin dels dos extrems creu que subratllaran les generacions futures?**

Jo penso que si una cosa ha de sorprendre les generacions futures probablement sigui la incapacitat que hem tingut de fer participar d'aquests grans avenços a tota una majoria de sers humans. Penso que potser aquesta és la imatge més impactant: el segle XX ha estat una època d'un gran avenç tecnològic, científic i en tots els aspectes i, alhora, hem deixat de banda milions de persones que no s'han pogut beneficiar d'aquest avenç. És indubtablement un dels trets més contradictoris de la nostra època.

**I dins de la seva especialitat, ¿quins han estat els fets més significatius del segle XX?**

Jo penso que dins de la nostra especialitat ha estat la invenció de la reproducció del so i la comercialització i distribució d'aquesta reproducció. La capacitat de fer-la assequible a través de la ràdio, a través del disc, en suma, la democratització de l'escolta de la música. Això ha fet que la música hagi esdevingut un dels béns de més fàcil accés a tot el món. Un altre aspecte, que va lligat a això, és l'inici de la recuperació del patrimoni musical. És l'afirmació de la inexistència del progrés dintre de l'art i, més específicament, dins de la música.

**¿Quines idees, valors i actituds del segle XX creu que sobreviuran i quines estan condemnades a l'extinció?**

Les idees que sobreviuran, o que espero que sobrevisquin, són les idees que mantenen l'home i la societat en el centre de les seves prioritats. Sobretot les idees que ens obliguen a mantenir l'home i la seva dimensió espiritual i humana, totes les idees que contribueixen a reflexionar sobre això, són les que sobreviuran perquè són indispensables per a aquesta supervivència de l'home mateix. Una de les grans tragèdies del segle XX ha estat la mescla que hi ha hagut entre les grans filosofies i els errors dels totalitarismes. Estic pensant en Heidegger i el nazisme, estic pensant en Jean-Paul Sartre, amb els pensadors importants que van estar lligats al comunisme i altres ideologies i que després van perdre la seva credibilitat perquè van ser incapaços de comprendre els abusos que s'estaven produint a l'emparedament d'aquestes idees.

**Però aquest desencany, ¿és estrictament negatiu o també té els seus aspectes positius?**

És positiu perquè, en certa forma, la joventut diu: no creiem més en líders, que no ens enredin. És una forma també de respondre als rentats de cervell en nom d'una determinada idea: la idea, en si mateixa, pot ser fantàstica, però implica també un rentat de cervell. Crec que aquesta percepció individual fa que un hagi de pensar per un mateix, sense ser addicte a un cert moviment, però al mateix temps això genera una manca d'objectius, d'orientació, que desemboca en un món on cadascú mira per ell mateix i prou. I això ha creat mundialment aquests desnivells immensos on hi ha una societat que viu en una opulència extrema i una societat que no té ni els mínims per sobreviure. I és que també estem vivint en un món on cada vegada es busca més el plaer, la potència, l'arrogància, i totes aquestes coses que van lligades a un poder absolut. El poder corromp i el poder absolut corromp d'una manera absoluta.

**¿Creu que el segle XX ha confirmat o bé desmentit la idea de progrés?**

El que considerem progrés és totalment relatiu. Si no s'aplica amb un respecte per la qualitat humana, el progrés no té sentit. El progrés només té sentit si té un contingut ètic, social i de justícia. Per ell mateix pot ser totalment aberrant.

**Com sap, hi ha una línia de pensament que creu que el gran desencany va venir a partir de l'holocaust jueu, fet que va fer replantejar-nos la idea mateixa de progrés.**

**¿Creu que hi ha hagut, posteriorment, altres factors que ens hagin reafirmat aquest relativisme, aquest desencany sobre l'objectivitat del progrés?**

Bé, la primera reflexió és que si el progrés vol dir Hiroshima, jo renego del progrés. Si el progrés és desenvolupar mitjans que permeten destruir milions de persones, això no és cap progrés. Hem centrat el progrés molt més en tot el que és destructiu que no pas en allò que és constructiu. I aquesta és la gran contradicció del ser humà, que per interessos i per qüestions de poder inverteix en coses que no són essencials i deixa de banda les coses essencials: l'ocupació, la salut, l'accés a una vida digna i suficientment equilibrada, estan negats a més de dues tercers parts de la humanitat. I al mateix temps el progrés permet fer i desenvolupar coses meravelloses, però no les sabem aplicar en benefici d'un món més just.

**No obstant això, ¿no implicava també una certa ingenuïtat el pensar, en un cert moment, que el progrés tecnològic significaria un progrés moral, en termes humanístics?**

Evidentment, perquè aquest progrés, si està deslligat de l'home, esdevé una màquina incontrolable. I llavors, la manipulació es converteix en la primera causa de la destrucció d'aquest sentit que el progrés hauria de tenir. La gran contradicció que té la humanitat és que s'ha perdut aquesta noció simple de la necessitat interior que fa que les coses tinguin un sentit.

**Des de la perspectiva històrica del segle XX, ¿quin missatge o quines propostes caldria transmetre a les generacions futures?**

Això és molt difícil de dir, ens obligaria a pensar-hi una bona estona... Em vénen idees, flaixos, del que podrien ser uns elements o uns punts clau. Primer concepte, memòria; segon, solidaritat; tolerància; justícia... Si no som capaços de mantenir la memòria dels errors que s'han comès, no podrem construir el futur. Aquesta memòria condiciona un dels elements clau de l'evolució del ser humà.

**¿Creu que hi hagut una voluntat en la falta de memòria?**

La mateixa evolució de les coses fa que l'home tingui una memòria molt curta. Veient retrospectivament el que va passar el 1945, el 1918, sembla impossible que en menys de 30 anys de diferència, l'home hagi perdut la memòria, ¿oi? I sobretot que l'home accepti això. La societat està tan manipulada que s'avé que un camp de futbol esdevingui un camp de concentració i que es mati la gent impunement, com va passar a Xile o com està passant a Algèria. Memòria i sensibilitat són dos elements fonamentals per al desenvolupament de la persona i, per tant, també de l'educació.

**O sigui que la seva proposta aniria en el sentit de donar prioritat a aquests factors en el sistema educatiu.**

Absolutament. Si al saber no se li dóna un sentit, si no se li dóna una profunda vivència interior marcada per aquesta capacitat de memòria i de sensibilitat, llavors tota la resta queda destruïda. Independentment de les creences religioses, de totes les coses que puguin venir de més a més per la tradició mateixa d'una cultura, si un ser humà ha perdut la seva memòria i ha perdut la sensibilitat, no és un ser humà. Només amb aquesta memòria i aquesta sensibilitat tens l'oportunitat de desenvolupar el teu sentit de solidaritat, de justícia, de tolerància, de respecte al món que vivim i a les persones que hi viuen.

**I més concretament, ¿creu que això implica donar més prioritat dins l'educació a determinats aspectes humanístics, com poden ser les arts?**

Per mi l'estudi i la pràctica de l'art són fonamentals. Jo penso que la música, i l'art en general, són la clau del desenvolupament d'una sensibilitat impregnada d'una base humanística.

**Romà Guardiet és professor a la Facultat de Comunicació Blanquerna, Universitat Ramon Llull, Barcelona.**