



# BENET CASABLANCAS

## El compositor vitalista

Text i fotografia: Josep M. Muñoz

Benet Casablanças i Domingo (Sabadell, 1956) és a hores d'ara el compositor català amb una més gran projecció internacional. Fill d'un mestre d'obres, reivindica el caràcter artesanal de la composició musical, que compara a una construcció. Es va formar al Conservatori de Música de Barcelona (1973-80), però la seva preocupació humanista el va portar a llicenciar-se també en filosofia a la Universitat Autònoma de Barcelona, on es va doctorar posteriorment amb una tesi sobre l'ànalisi musical. L'any 1982, amb una beca, va marxar a Viena, on va completar la seva formació musical sota el mestratge de Friedrich Cerha, hereu de la Segona Escola de Viena. La seva obra revela un exhaustiu coneixement de la tradició musical, especialment del segle xx, que integra críticament com a base del seu llenguatge personal, del qual els crítics n'han destacat el vitalisme i el poder comunicatiu. La seva àmplia producció abasta pràcticament tots els gèneres, i ell mateix en diferencia tres etapes: la inicial, que culmina amb una de les obres seves més representades, *Set escenes de Hamlet* (1988); una d'intermèdia caracteritzada per la concisió i el contrast, amb el conreu de l'aforisme, l'haiku i l'epigrama musicals, i que té com a fita els *New Epigrams* (1997); i l'actual, centrada en l'exploració del color i l'harmonia, i les grans possibilitats que li ofereix la música orquestral. La seva passió per la pintura, que l'ha acompanyat sempre, és a la base de la trilogia que va dedicar a Klee, Rothko i Picasso (*After Klang, Four Darks in Red i Dove of Peace*). La seva obra, àmpliament guardonada, ha estat interpretada per formacions tan importants com l'Orquestra de Cambra del Teatre Lliure, la London Sinfonietta, l'Arditti Quartet, l'Ensemble Contemporain de Montréal, la Simfònica de la BBC o la Filharmònica de Londres, a més de les principals orquestres simfòniques espanyoles. És autor de l'assaig *El humor en la música. Broma, parodia e ironía* (Berlín, 2000). Actualment està treballant en la composició d'una òpera, amb text de Rafael Argullol, que s'estrenarà al Liceu d'aquí a tres temporades. Preocupat per la docència i la divulgació, des de fa deu anys és el director acadèmic del Conservatori de Música del Liceu, a Barcelona, on ha tingut lloc l'entrevista.

**Hi ha una coincidència a dir que vostè passa un moment dolç, que ha assolit una maduresa artística i un gran reconeixement internacional.** És veritat que és un període molt intens, amb projectes engrescadors i celebracions importants, però també penso que això arriba després de molts anys de treballar. He intentat donar sempre el millor de mi mateix, anar sempre més lluny, i mai no sento que hagi assolit els objectius que t'havies fixat –sempre et sento, almenys jo personalment, com un aprenent, i penses que és molt més important el que queda per fer que no el puguis haver fet. El més important és el que està per venir. Però, sí, són molts anys de feina, i vull creure que l'esforç d'intentar mantenir l'exigència en tot allò que fas –tant hi fa que siguin obres petites o projectes més ambiciosos– permet que puguis recollir-ne el fruit.

Hi ha un factor que, particularment, em fa molta il·lusió, i és que aquest reconeixement vingui dels mateixos intèrprets, molts d'ells de nivell altíssim, de casa nostra i de fora. El fet que músics excel·lents creguin en la teva música i assumeixin la responsabilitat de donar-la a conèixer, és el millor regal i és el que m'engresca més.

**La música s'insereix en una cadena de comunicació que implica un receptor. La idea d'entotsolament, de recerca que no va més enllà d'un sector d'escollits, no ha respost mai a la meva sensibilitat** ☞

A més, t'obliga a pujar encara més el llistó de l'autoexigència, perquè quan treballes amb músics d'aquest nivell penses que has de donar més, i busques encara més dintre teu. Aquesta és la meua manera de veure-ho: penses en el que estàs fent, en el que vols fer, i sempre et sembla que et quedes curt. La música és una recerca permanent. D'aquí se'n desprèn també un cert grau de constant insatisfacció. Stravinsky deia –no és pas per comparar-m'hi, però ho dic justament perquè ell és un dels grans mestres– que mai no s'escriu l'obra que un s'ha proposat escriure. Pot semblar una impostura, però tinc realment la sensació que cada vegada és més difícil fer una música de qualitat, i una música, a més, que vagi més enllà d'un mateix, que puguis oferir als teus conciutadans, capaç de transmetre algun tipus d'emoció o d'inquietud. O també de gaudi, per què no? Ho veig cada cop com una responsabilitat més gran.

**Ha esmentat la necessitat d'arribar al públic: aquesta no sembla haver estat sempre una de les preocupacions de les avantguardes musicals i, en general, artístiques al segle xx.** Sí que és veritat que en algunes èpoques, posem als anys 60-70, hi havia alguns

corrents que havien derivat en un cert hermetisme... Per a mi ha estat sempre important donar veu a la necessitat interior, però alhora crec que la voluntat expressiva –per dir-ho en els termes del poeta Antoni Marí– té un destinatari. Però això no es pot confondre, com passa sovint, amb el fet de fer música pensant en l'èxit immediat, o que hagi de rebaixar els teus plantejaments... Després d'un segle xx que avui tenim ja prou perspectiva per afirmar –tot i que alguns encara no se n'han adonat– que ha estat un dels més rics, plurals, creatius i imaginatius de tota la història de la música, és important recordar que la música s'insereix en una cadena de comunicació que implica un receptor. I, per tant, la idea d'entotsolament, de recerca que no va més enllà d'un sector d'escollits, o d'una certa concepció, a vegades molt superficial i endogàmica, del que s'entendria per pensament o per recerca radical, no ha respost mai a la meua sensibilitat. Ara bé, sense confondre-ho amb un rebaijament dels plantejaments, perquè el llenguatge musical és tan ric, tan potent, que demana que se segueixi buscant i desenvolupant. Per tant, aquesta ambició, aquesta inquietud de recerca permanent, no ha d'afluïxar en cap moment. I això, com hem dit, no està renyit amb la voluntat expressiva.

**Vostè creix en una ciutat industrial, Sabadell, que almenys abans de la guerra havia tingut una gran pujança cultural. En quina mena de família neix?**

La meua família es dedicava a la construcció: tenien una bòbila. El meu pare era mestre d'obres, i a casa, de petit, jo sempre veia plànols. Ell, per raó de la guerra, es va haver de posar a treballar de seguida, i no va poder estudiar per arquitecte, però en tot cas feia cases: la casa mateix on vivíem, per exemple. Quan era petit, el paisatge de Sabadell encara era ple de xemeneies, dels vapors tèxtils però també de les bòbiles, on es feien els maons, els totxos, les briques, les toves. I això, vulguis o no, m'ha marcat, en el sentit que la música, per a mi, és una construcció en el temps. Fins i tot hi comparteix la terminologia, amb l'arquitectura: es parla de la càrrega, de la composició... Això són coses que veus més tard, amb la perspectiva dels anys, però m'agrada pensar que aquest aspecte artesanal de construir, de fer edificis que s'aguantin i que tinguin un equilibri, pot tenir alguna cosa a veure amb les arrels familiars.

Sabadell sempre ha tingut un teixit cultural molt viu, com avui mateix podem palesar, especialment en el camp musical. Les dues branques de la família compartien la sensibilitat per la música, i ells em van animar a estudiar piano. No hi havia pròpiament una tradició musical, però sí uns interessos culturals i artístics, que expliquen probablement la meua trajectòria posterior.

**Quina formació va tenir, al respecte?** Vaig començar a estudiar piano. Em sentia una mica estrany, perquè jo era l'únic noi de la classe que anava a música –els temps han canviat molt, sortosament. A l'època de l'adolescència ho vaig deixar, fins que ho vaig reprendre

per voluntat pròpia. I estic molt agraït a la professora Montserrat Busqué –una persona molt preocupada per la pedagogia–, que va ser la primera de les persones que em van ajudar. Més endavant vaig estudiar al Conservatori de Sabadell i al de Barcelona, sense deixar de buscar orientació per altres vies.

A l'època del batxillerat, a mi tant m'agradaven les lletres com les ciències, però recordo que una de les primeres influències artístiques va ser la pintura, potser fins i tot en més gran mesura que la música. Pintava amb força dedicació, i encara guardo alguns olis... I recordo com a gran xoc la primera visita amb els amics al Museu Picasso, i com em van impactar els dibuixos que Picasso feia en els blocs escolars, amb aquella inventiva desbordant. En vaig quedar absolutament fascinat. Per tant, dins el vessant artístic, vaig explorar primer la pintura, que segueix sent una de les meves grans passions. Però també m'han interessat l'arquitectura, el cinema o la poesia. I, alhora, tenia també un interès per l'egiptologia i per l'astronomia: a Sabadell tenim una associació astronòmica molt important, de la qual sóc un dels socis antics, i amb la qual, ja posteriorment, quan van celebrar l'aniversari de l'observatori, vam fer l'estrena en els temps moderns de les sonates per a trio de William Herschel: la gent desconeixia que, a més de ser el descobridor del planeta Urà, ell era músic de professió. Sempre que he pogut he intentat desenvolupar aquests projectes transversals.

**Tant és així que, en paral·lel a la seva formació musical, va estudiar la carrera de filosofia.** Sí, ben bé perquè sentia com una necessitat tenir una base cultural més àmplia, un pòsit humanista, sabent, potser intuïtivament, que mai no em dedicaria a la filosofia, però com una necessitat de tenir més perspectiva de la que em podia donar l'estudi únicament musical. Això em va donar l'oportunitat de treballar amb mestres com Josep Calsamiglia, per esmentar-ne només un. Vaig tenir contacte amb un filòsof en el sentit ple de la paraula, i això va marcar la manera meva de fer; però llavors ja em vaig anar centrant en la música, amb una creixent intensitat.

**Vostè estudia a la universitat en uns anys de molta agitació, en plena transició política després de la mort de Franco. Com viu aquell moment?** La política, la vida pública sempre m'han interessat, i tenia amics molt propers activament implicats en la política, però a l'estil antic: és a dir, entesa com un servei sense esperar res a canvi, per ideals i amb molt de risc. Després va anar canviant, per sort de tots, però en aquella època la política era molt heroica.

Per tant, com a ciutadà vivia amb intensitat els esdeveniments socials i polítics, però la meua vocació era aprofundir en el coneixement de la música: el meu viatge era més interior que altra cosa. I en aquell context, la veritat és que l'entrada a la universitat la vaig viure traumàticament, en tinc un record trist. Jo hi buscava coneixements, i no assemblees, vagues, "aprovats generals polítics", ni corregudes perquè venia la policia... El record

que en tinc és caòtic i, em sap greu dir-ho, decebedor. Jo volia entendre Hegel, i la universitat no m'ho donava, això. Per això he esmentat en Calsamiglia, perquè no només ell, però sobretot ell, et permetia connectar amb aquest esperit universitari de debò. Que no està aïllat de la societat, però que representa la reflexió, la recerca de la saviesa, el pensament il·lustrat, la cultura... Sovint ens trobàvem a casa seva, a la plaça Molina; li feia gràcia tenir un estudiant músic, potser perquè ell era cunyat del compositor Blancafort. I haver-lo tractat, per a mi, ja justifica el pas per la universitat.

**És potser per això també que, en acabat, se'n va a Viena a estudiar música.** Jo notava que em calia anar a buscar els coneixements de música allà on hi havia una tradició de veritat i que no havia quedat truncada, d'una solidesa total, autèntica. A mesura que vaig anar estudiant música seriosament, vaig anar tenint clar que, sense desmerèixer el que teníem aquí, em calia anar a fora: necessitava, com l'aire que respirem, anar a fora.

I me'n vaig anar a Viena, amb una sort enorme, perquè vaig rebre una ajuda de la Fundació Congrés de Cultura Catalana: va ser al 1982, l'any que en Quim Monzó

**Vaig anar a Viena, amb una ajuda de la Fundació Congrés de Cultura Catalana: va ser al 1982, l'any que en Monzó va anar a Nova York. Viena tenia una vida musical única i unes biblioteques meravelloses** »

va anar a Nova York i jo vaig marxar cap a Viena, on ja tenia alguns contactes i després de superar les proves corresponents. Hagués pogut anar a Londres o Nova York, però Viena tenia una vida musical única i unes biblioteques meravelloses amb tota la música, en partitures i en enregistraments: això està molt aviat dit! En el cas de Stravinsky, per exemple, hi havia l'enregistrament de totes les seves obres, gravades per ell, que podies escoltar en magnetòfons de bobina oberta. Jo necessitava això: estava assedegat de coneixements.

**Diu que podia haver anat a Londres o a Nova York, però que va anar a Viena: era una tria deliberada?**

Per a un músic, escollir Viena era una de les opcions naturals. És cert que m'agrada molt Londres, és una ciutat on m'hi sento molt a gust, més que a Viena potser... Però sens dubte Viena ha estat una de les manifestacions màximes de cultura musical en molts moments de la història. També en el segle xx, perquè la segona Escola de Viena n'és un dels seus referents més influents. Cal dir que en aquell moment, a Viena encara s'hi palpava la guerra freda, i hi podies reconstruir tot allò que havies llegit en Joseph Roth, un escriptor que estimo molt. Àustria tenia

un punt de provincianisme –molt accentuat després de la guerra– que fa que t'adonis, quan has viscut allà, que Thomas Bernhard, als seus llibres, no exagera gaire... (lluïen els valsos però amagaven la *Sezession*). Precisament el meu mestre, Friedrich Cerha, que era amic de Bernhard, i amb qui va col·laborar, va haver de fer una feina enorme per donar a conèixer de nou el que abans havia estat un punt d'eclosió de l'avantguarda. Nosaltres pensem que és només aquí, que vam desconnectar, però allà la guerra es va acabar després i el trencament va ser tremend; el que passa és que la potència de la tradició era incomparable i per tant la van poder reconstruir amb un nivell d'excel·lència grandíssim, però amb un esforç del qual Cerha va ser un dels protagonistes.

Aquest va ser l'altre motiu per anar-hi: Cerha era una figura que va saltar al coneixement públic perquè va acabar l'òpera *Lulú* d'Alban Berg, però és també el fundador del conjunt orquestral Die Reihe, i és ell qui va acollir Ligeti quan aquest va escapar-se de Budapest, i qui va fer primeres audicions dels principals compositors del moment: Boulez, Messiaen i Ligeti, molt en particular. Això a banda de la seva feina com a compositor. Per tant, era un personatge que reunia aquestes tres vessants: un gran coneixement de la música com a fet viu, pràctic (que l'ha dut a dirigir la Filharmònica de Berlín); un gran coneixement de la tradició, amb la seva formació amplíssima; i era a més un compositor molt interessant. Amb ell vam estudiar la música d'un gran nombre d'autors.

**En el món del teatre, hom espera anar a veure un muntatge diferent, una obra nova, i en canvi el públic musical sembla que vulgui escoltar sempre la mateixa simfonia. Jo crec que és millor mantenir les orelles obertes** 9

**Cerha es va fer una reputació com a intèrpret de les obres d'Arnold Schönberg, Alban Berg i Anton Webern i és, doncs, prou coneguda la seva afinitat amb la segona Escola de Viena. Podem dir que aquesta és la tradició en què es va formar vostè?** Per descomptat, l'Escola de Viena és molt important, i les últimes obres de Stravinsky són en bona part un homenatge a Webern i a una relectura de l'Escola de Viena. Però allà, a la biblioteca, tenien totes les òperes de Benjamin Britten, que per a mi va ser un descobriment extraordinari! Hi havia també el llegat de Brahms, on hi havia música anterior a Bach... Culturalment, Viena tenia una potència extraordinària, no només musical, també en el camp del pensament, la ciència, les arts.... La feina de l'artista es fa a partir d'un coneixement de l'ofici, que has de fer teu, i que has de passar pel teu sedàs i desplegar cap

endavant, però aquest pas –no suficient però sí necessari– cal fer-ho partint d'un coneixement profundíssim del que els mestres anteriors han deixat com a llegat. En això l'experiència vienesa va ser determinant: poder escoltar avui la Filharmònica de Viena, poder-la comparar l'endemà amb la Filharmònica de Berlín... Podies anar cada dia a l'òpera amb entrades que costaven l'equivalent a mig euro, tot això et permetia conèixer una societat on la música ocupa amb naturalitat un lloc important al costat de les altres arts. Cosa que és molt allunyada de la realitat nostra, per cert.

**Quan temps s'hi va estar, a Viena?** Sense interrupcions, només aquell curs 1982-83, però hi havia anat molt abans, i hi he seguit anant després. Va ser un any intensíssim, que vaig esbremar al màxim. Vaig fer molta feina d'arxiu, vaig recollir moltes partitures, algunes de les quals va estrenar després a Barcelona la gent del Teatre Lliure, d'autors com Franz Schreker i Nikolai Roslavets. Schreker era un compositor que, malauradament, molta gent va començar a conèixer quan va sortir aquella col·lecció de la Decca de la "Música degenerada", però que a l'època tenia tant o més èxit que Richard Strauss en els països de parla alemanya. És d'una generació molt malmesa per la història. Però la seva música és excel·lent, i ha estat rehabilitada arreu. Pel que fa a Roslavets, és un compositor extraordinari, que va ser primer president de l'Associació de Compositors Soviètics després de la Revolució, i que de cop i volta va desaparèixer, com tants; el devien enviar a recollir cants populars en alguna república asiàtica. Era un músic excel·lent, que dibuixa un camí independent, entre l'últim Skriabin i l'Escola de Viena, interioritzant l'alè dels temps. Roslavets tenia la teoria, que jo podia subscriure, que si la música estava ben feta, i el poble tenia educació, el poble podia arribar a assolir el gaudi i el coneixement d'aquesta música: potser per això va caure en desgràcia.

Així doncs, vaig tornar de Viena carregat de música d'una sèrie d'autors extraordinaris. Duia tant material (eren obres que no s'havien reeditat, o estaven fora de catàleg, o simplement eren manuscrits) i tenien tant volum, que vaig haver de llogar una part d'un camió TIR per transportar-lo. Això per a mi era Viena: un centre on hi havia la història a la teva disposició. Va ser un any intensíssim, que em va permetre també anar a Praga i a Budapest, per diversos projectes, conèixer Ligeti, i fer algunes presentacions de la meua música a Viena mateix. Potser m'hi hauria hagut de quedar més temps –de fet vaig rebre propostes en aquest sentit– però em sentia molt de casa, i pensava que el que necessitava era assimilar tot allò, sedimentar-ho, i treballar al meu país. Però sempre hi he pogut retornar: fa uns anys em van dedicar un monogràfic al Musikverein, que va ser molt emocionant, i que comptà amb la presència de Cerha, que ja és molt gran, i la propera primavera hi tinc un nou concert.

**Com es configura, a partir d'aquí, la seva música?** Hi ha una diferència en el terreny artístic respecte del



científic: a vegades sembla que el paradigma és fer alguna cosa diferent de l'anterior. A mi no m'ha interessat mai la novetat per ella mateixa; m'ha preocupat abans que res conèixer la música, profundament: des de la música medieval als mestres de la modernitat, passant per Bach i el clasicisme vienès, sense oblidar altres gèneres i tradicions. Aquesta, per a mi, era la primera necessitat. ¿Com es pot escriure música sense conèixer-la? ¿Com es pot pensar a ser compositor sense conèixer a fons Ravel, Stravinsky, i tants i tants mestres? Per tant, aquest era el primer objectiu. El segon objectiu era, evidentment, desenvolupar un llenguatge personal. I això es produeix en una època difícil, perquè hi havia un dirigisme i un sectarisme molt opressius. Quan ets jove ets molt vulnerable, i sents aquesta pressió d'haver d'escriure d'una determinada manera per ser més modern. En aquest període, la meva preocupació era aprofundir el coneixement del *métier*, que és una dimensió essencial, i molt difícil perquè la tradició musical és riquíssima, i de grandíssim nivell.

El segon punt rau, doncs, en desenvolupar unes eines que permetin que la teva sensibilitat es manifesti, i que es manifesti d'una forma que pugui ser extensiva a una audiència que tingui aquesta curiositat d'obrir-se a sensacions noves. Ho comparo amb el món de teatre: hom espera anar a veure un muntatge diferent, una obra nova, i en canvi el públic musical sembla que vulgui escoltar sempre la mateixa simfonia. Per contra, crec que és millor mantenir, com deien els meus amics finlandesos, les orelles obertes. Amb ganes de deixar-se subjugar per estímuls diferents. Bé, aquesta era la meva preocupació: desplegar unes eines pròpies per poder desenvolupar el meu llenguatge i la meua sensibilitat. I aquesta és la gran dificultat: mirar cap endavant però alhora cap a dintre d'un mateix, com m'encorrajà a fer Cerha en un text molt bonic que em va dedicar.

**Però bé devia tenir un determinat punt de partida...** Quan ets encara un aprenent, cal tenir una base de partida; i l'Escola de Viena era un referent clar que va marcar molt la meua generació, com ho havia fet amb les precedents. I aquesta és una empremta que és palesa en les meves primeres obres, que considero de formació. Però crec que amb els anys he desenvolupat unes preocupacions i unes característiques tècniques i expressives que ja són molt diferents. Sobretot perquè he pogut aprofundir en un aspecte que m'interessa molt, que és el color harmònic i la seva funció en relació a la forma i als processos tensionals, sense negligir la lògica motívica i els jocs rítmics.

Possiblement això derivi de les meves arrels mediterrànies, però en tot cas, després d'uns anys en que semblava haver-hi una actitud de *tabula rasa* que mai no he entès i en la qual mai no m'he sentit reconegut, m'ha semblat que és millor absorbir la tradició per poder projectar-la endavant. I sí que és veritat que en la tradició més recent de la música del segle xx, havia quedat sovint bandejada la qüestió harmònica. Sense renunciar al desenvolupament orgànic i coherència del discurs, la plasticitat dels motius i la sensualitat de so m'han interessat cada vegada més; i pensar que la música es pugui fer ressò i transmetre determinats tipus d'estats d'ànim, i que aquests puguin ser també jovials, humorístics, si vols.

**Vostè ha publicat, precisament, un llibre sobre el sentit de l'humor a la música.** Sí, paral·lelament a l'elaboració del meu llibre sobre l'humor a la música, veia que en la música se'm manifestava un registre més lúdic. Això va ser un tombant en la meua evolució, que es va produir cap a mitjan dels anys 1990. Penso que el primer període possiblement quedi ben representat per les *Set escenes*

de *Hamlet*, que és una de les peces meves que s'ha interpretat més, i que per a mi un referent molt estimat. A partir dels anys noranta, neix la sèrie dels *Epigrames*: el nom ja indica la concisió, l'agilitat, aquest punt ben humorat, depurant el discurs de tota retòrica, a vegades amb contrastos sobtats. Això em va ajudar a obrir un altre capítol: els *Epigrames* van rebre una empena molt forta amb una obra que em va demanar la London Sinfonietta, que la va enregistrar; va ser un privilegi poder fer una obra per a ells, i va donar com a resultat els *New Epigrams*, són també un punt important en aquest segon període. I des d'uns anys ençà, des de mitjan de la dècada del 2000, he tingut una dedicació molt intensa a la música d'orquestra, fet que va acompanyat del desplegament d'un nou llenguatge i d'un nou vocabulari harmònic, més ampli, acolorit, sensual si vols, però sense renunciar a la lògica discursiva.

És una evolució que es nota també en altres col·legues –alguns d'ells molt destacats–, sobretot del món anglosaxó i dels països nòrdics, en part com a reacció a una certa música centreeuropea que ara ja em miro amb una mica de distància. Però aquesta és probablement la pregunta més difícil, perquè segurament no tinc la perspectiva suficient. M'han dit moltes vegades que la meua música té un punt de constructivista, i no conec cap músic tan constructivista com Johan Sebastian Bach, que m'emociona fins a les llàgrimes; és aquesta equació, la construcció d'un edifici sòlid, capaç però de transmetre emoció. Aquesta és possiblement l'aspiració màxima per a un músic, tal com ho veig.

**Per què sempre acabem en Bach? No puc dir que em sorprengui, però m'agradaria que m'ho expliqués.** Jo sóc molt golafre en els meus gustos musicals, i tinc moltes passions: algunes amb els anys augmenten, altres minven, però totes finalment es poden sumar. Bach és un referent, perquè toca aquesta clau de què parlàvem: la força de la construcció en equilibri amb l'emoció. Però podria contestar-te fent un joc de mans, amb un secret que els amics ja coneixen: jo a casa sempre tinc una cantata de Bach preparada per quan torno d'un concert: si, per la música mateixa o per la interpretació, aquell concert no ha acabat d'anar bé, llavors escolto la cantata de Bach, la que sigui, i sembla que tot s'endreci i torni al seu lloc. Parlant més seriosament, penso que Bach evoca la gran qüestió kantiana, perquè hom diria que la seva música estableix les coordenades, les condicions de possibilitat de la música mateixa. O, si es vol dir amb les paraules de Webern, "en Bach hi és tot".

Però tenim molts altres músics! Parlem de Bach, però també podríem fer-ho de Händel. Sovint es parla de la importància del contrapunt de Bach per entendre el Mozart madur o el Beethoven de les últimes obres, però sense el contrapunt diatònic, èpic, dels grans oratoris (*Salomó, Hèrcules, Israel a Egipte*) de Händel, tots dos serien també impensables. Tanmateix, Bach ha adquirit aquest valor de símbol. Cioran deia, fent una facècia, que Déu hauria d'estar molt agraït a Bach: i és que escoltant-lo, tots ens tornem creients.



Cal pensar que, al segle XIX i més tard, molta gent considerava encara que algunes de les obres de Bach eren més ciència de la música que no pròpiament música per gaudir-ne. De fet, Bach pertanyia a una Societat de Ciències Musicals que presidia Mitzler, on per entrar-hi havies de compondre un cànon elaboradíssim. Però això vol dir que l'equació entre estructura i emoció no és òbvia per a molta gent, que el troben molt intel·lectual: i quin gran creador no és un intel·lectual? Ara, també és veritat que si aquesta equació està mal cosida, pots sospitar que hi ha molta estructura i un punt de fredor, molt saber i poca inspiració, que em sembla que no és el cas de cap dels grans creadors. I Bach per a mi n'és un gran exemple, malgrat que encara hi ha gent que pensi que *L'art de la fuga* és una obra teòrica. Però cap músic fa una obra musical pensant que no sigui escoltada: és un oxímoron.

**Els qui han escrit sobre vostè coincideixen absolutament en un punt: que la seva música té una personalitat, que hi ha un ADN Casablancas perfectament identificable. També, indefectiblement, parlen del vitalisme com una característica de la seva música. Aquest vitalisme, és una manifestació de la seva manera de ser?** Segurament. Però això jo no m'atrevei-



xo a dir-ho, perquè també m'interessa molt l'aspecte contemplatiu que ens dona la música, però també la pintura de Mark Rothko o la literatura de Nabokov. A mi m'agraden molt les memòries de Nabokov: hi ha un moment que parla dels boscos de bedolls, que recorda des de la distància de l'exili, amb una profunda nostàlgia i alhora amb una expressió contemplativa gairebé mística... I en música també es poden establir aquests paisatges musicals amplis, on sembla que el temps es detingui.

Aquesta és una de les preocupacions que intento desenvolupar amb les obres per a orquestra, de dimensions importants, de l'any 2000 ençà. N'hi ha una que s'inspira en un vers enigmàtic de Shakespeare, "the dark backward and abysm of time" (que Sagarra va traduir com "el fons negrenc de l'abisme del temps"). Per què, què vol dir "la part de darrere" del temps? Se n'han fet interpretacions molt diverses, fins i tot des del punt de vista de la física quàntica, però a mi m'interessava contrastar el sentit d'activitat amb uns paisatges gairebé extàtics, quiets, de temps fixat. Però de la música, se'm fa difícil parlar-ne amb paraules: aquesta és potser la seva gran virtut, i alhora un dels seus handicaps. De fet, Mendelssohn deia que la música és tan exacta, que no pot ser atrapada per la paraula.

**Potser per això mateix vostè recorre sovint al símil visual.** Quan un fa música, pensa en imatges que són més aviat musicals, però que poden tenir també una dimensió visual. En canvi, i a diferència d'altres terrenys artístics, i això per a mi és el més essencial, el mateix transcurs del temps forma part de la matèria de la música. La música és temps viscut, i no té la corporeïtat de la pintura: la cinquena simfonia de Beethoven només existeix quan es toca, però fins i tot llavors existeix només esmicolada per fraccions de segon, perquè cada segon se'n va, i queda reduït a no res: i llavors només existeix en la nostra memòria. Per tant, la música exigeix un concurs actiu de l'oïent perquè pugui tenir entitat. Això és el que explica la dificultat de la música, però alhora la seva potència enorme. Em sedueix aquesta capacitat que té la música de generar un món de sensacions absolutament apartat de la realitat ordinària. Però bé, suposo que el que acabes fent és natural que, d'alguna manera, respongui a la teva pròpia manera de fer.

**En tot cas, quan s'ha interessat, des d'un punt de vista més teòric, per la música, com va fer en la tesi, ha recorregut a l'anàlisi iconogràfica.** Jo vaig fer una tesi sobre l'anàlisi musical, amb una metodologia podríem dir-ne pluridisciplinària, transversal, amb la qual es pogués establir algun tipus de paral·lelisme amb el llenguatge plàstic, relacionant, posem per cas, la tradició iconogràfica de la pietat gòtica i determinades figures cromàtiques que en la música de la passió són omnipresents, responen a la significació del text amb un determinat motiu musical. Així, quan el text parla del patiment i la mort, apareixen invariablement unes figures que poden ser tractades de forma diferent però que són idèntiques essencialment, de la mateixa manera que en la tradició iconogràfica la pietat respon a uns arquetips que reapareixen de mil maneres. Jo sóc un apassionat de Panofsky, i a la tesi intentava incorporar aquesta tradició iconogràfica, i posar de manifest que en música podem reconèixer un procés similar. Així, quan es parla de la tradició pastoral, apareixen determinats instruments, determinades tonalitats, i això ens permet eixamplar les capes semàntiques del discurs. En el benentès que parlem a nivell de vocabulari musical, i acceptant que la música és un llenguatge sense significat, en el sentit que la música és abstracta i no és traduïble. Però sí que hi ha un funcionament lingüístic. Steiner ens parla d'aquesta paradoxa: és un llenguatge estrictament codificat que no significa res, pròpiament. Però en canvi hi ha un nus que es va reconeixent, de figures, de *topoi* musicals, que em sembla que tenen una capacitat d'enriquir la nostra percepció de l'obra que estem escoltant, similar a quan veus una pintura i pots identificar un instrument amb una corda trencada com un *memento mori*.

Dins de la meua tesi, hi ha un capítol dedicat a l'humor, que vol esbrinar si l'experiència antropològica de la comicitat té presència o no en la música, i com: per què fa riure, això? Per què ens sembla que aquest conjunt de Rossini és còmic? Era un tema del qual se'n parla molt, però el meu astorament va ser veure que no s'havia tractat mai





globalment: hi havia alguns estudis específics sobre l'humor en l'últim Mozart o en Xostakovitx, però no una cartografia general i analítica dels seus mecanismes.

**Vostè, que s'hi ha dedicat tant, no creu que encara ens falta molta pedagogia del fet musical?** La gent a qui els agrada el cinema o la pintura haurien de poder incorporar, de manera natural, el gaudi de la música. Però de la mateixa forma que no pots llegir *La muntanya màgica* de qualsevol manera, la música demana també una preparació. No parlem d'una aproximació intel·lectual, però l'empatia cal també esperar-la; estem en una època en què no s'ha primat l'esforç, ni l'autoexigència. Per apreciar les grans manifestacions musicals de qualsevol època, a la gent se li han de donar unes eines, però el més important és tenir una actitud oberta; llavors la música formaria part de la seva vida amb tota naturalitat.

Jo n'he fet molta, de divulgació, als indrets més diversos, i la resposta és entusiasta: poder escoltar per primer cop una simfonia de Brahms, però amb una mica de guia, és un goig. I això també m'ha marcat, quan he escrit llibres i articles, alguns d'ells a *L'Avenç*; i segueixo col·laborant amb la premsa, quan el temps m'ho permet. És un

exercici bonic, parlar de música per a persones sense cap preparació específica. Perquè nosaltres no escrivim per a compositors, ni per a músics, nosaltres escrivim per a la gent, pels melòmans, i no per als entesos.

**Aquesta és l'actitud general, però?** A vegades, sembla que els circuits de l'avantguarda musical i els circuits de la vida musical convencional siguin cercles diferents; i no em sembla que sigui aquesta la millor dinàmica. Jo crec que és bo que hi hagin festivals de música antiga, o festivals de música contemporània –que vol dir música d'avui, i punt, i que n'hi ha de molts tipus, per cert–, però en tot cas el públic que m'interessa és aquell que és capaç, com em va passar un cop a Suècia, d'anar a un concert, i trobar-se que la primera obra del programa és d'un compositor que no han sentit anomenar mai: aquell és el moment de la veritat! Després vindrà Beethoven i Stravinsky, però per començar hi ha una obra que és la teva, i tu penses “aquesta gent, com reaccionaran?” Em sembla que aquesta és la via de plena normalització musical, pensar en la gent que els agrada la música i amb els quals intentes compartir el que fas. Pensar en els melòmans, que cal no subestimar, i no en uns especialistes.

Ara, això no vol dir que hagi d'afluïxar, de fet la meua música en cap cas es podria considerar una música senzilla, o simple, però tampoc no ho és l'art que més ens commou. El que passa és que la música del passat té un avantatge, i és que fa molt de temps que l'estem assimilant. Hi ha, a més, allò que deia Italo Calvino: una obra clàssica és aquella que no acaba mai de dir tot el que ha de dir; Bach encara s'està fent, i l'*Heroica* de Beethoven, que és una convulsió en tots els ordres de la vida, encara no ha revelat tot el que conté. Doncs la música d'avui tampoc, i amb més motiu! La música s'ha de poder escoltar més d'una vegada, l'oient l'ha de poder tornar a escoltar, ha d'haver-hi un reconeixement, perquè si no el gaudi de l'aspecte sensorial és difícil. I a mi m'agrada aquest ideal de vida musical, on els melòmans tenen ganes que, a més dels Beethoven i Stravinsky (bé, ja m'agradaria poder dir Stravinsky) de sempre, se'ls ofereixi la possibilitat de sentir el que fan els seus coetanis, que viuen al costat d'ells i que s'expressen de diferents maneres.

**Recordo que els responsables del Festival de Músiques Contemporànies que feien el Macba i el CCCB explicaven que havien programat, de forma excepcional a Barcelona, autors coetanis com Steve Reich que eren habituals a les programacions de les grans ciutats europees o americanes.** Amb Reich hi vaig coincidir en una estrena, saps en quin context? El festival de música antiga d'Utrecht! També diré que vaig tenir l'honor de ser durant molt temps assessor del Festival de música antiga de la Fundació La Caixa, i que una vegada vam acollir l'única interpretació, aquell any, d'una obra de Stravinsky a Barcelona. La raó és senzilla: l'Orquestra del Segle XVIII de Frans Brüggen va incloure al seu programa *Apol·lo i les muses*. Era tota una paradoxa que l'única obra de Stravinsky tocada aquell any per una

orquestra a Barcelona fos en aquell festival! Això no diu gaire de la nostra vida musical, certament.

Jo crec en la música com una forma elevada de cultura, i ja sé que aquests són probablement termes políticament incorrectes. La cultura amb majúscules, que és una cosa apassionant, demana un esforç. Hi ha un aforisme de Goethe que, parlant de l'obra artística, diu –cito de memòria– que voler mediatitzar amb la paraula el que ja és, en sí mateix, una mediació de l'experiència és una il·lusió vana. És a dir, que si l'obra d'art ja és una “mitjancera de l'inefable”, voler-hi aplicar un segon nivell de lectura és una tasca inútil. Però Goethe afegeix que, si de l'energia que posem en aquest intent en resulta un major aprofundiment de la nostra experiència estètica, benvingut sigui aquest esforç. Em penso que no es pot dir millor.

I aquest esforç és bàsic: no es pots escoltar la Missa en si menor de Bach caminant pel carrer amb auriculars i en un format que a més retalla les freqüències; no, t'has d'asseure, durant una hora i mitja, i has de fer un acte personal de reflexió i de retrobament amb tu mateix, per tal d'interioritzar acuradament la seva “presència real”, perquè si no, no hauràs percebut plenament aquesta obra. És un esforç, sí, i una inversió, perquè el gaudi que n'obtindràs és indescriptible. Potser no el primer dia, però sí el segon o el tercer. I gràcies a això podràs créixer. Però has de fer un acte molt conscient, i això vol dir temps: i aquest no sembla que sigui el ritme que se'ns vol imposar al segle XXI.

**En tot cas, ara ja ens podem mirar la música del segle xx amb perspectiva històrica. Què en quedarà, sobretot?** Quedarà un segle d'una riquesa aclaparadora, com poques vegades, perquè s'accentua, i això és un fenomen històric, la diversitat, a més a més de la qualitat. A la postguerra del segle passat, podies identificar clarament unes escoles. Però això ha canviat. Jo diria que si alguna cosa de bo s'ha produït –i em sembla meravellós, tot i que encara hi ha qui no ho ha entès– és el que anomeno la caiguda del mur de Berlín, en aquest cas en el terreny estètic. Però aquest retrobament de la llibertat té també perills: ara que tot és possible, s'ha de fer el que cal fer. Canetti té un aforisme que diu: “El difícil és elegir amb encert el que no farem”. Però d'entrada, si no hi ha mur, és millor. I el que és molt positiu és que ha anat minvant aquell dirigisme, molt sectari –pensa que Boulez no considerava que Britten, un estricte coetani seu, fos un compositor contemporani, i que a Henze el van xiular ostentosament, i que de Janacek se'n parlava molt poc, pràcticament havia quedat oblidat fora de seu país. Una vegada, quan encara tenia aquest esperit més militant, vaig qüestionar en un fòrum l'etiqueta de “música contemporània”, en fer l'observació que els últims quartets de Xostakovitx són quinze anys més “contemporanis” que les *Atmosphères* de Ligeti. I que, per tant, calia anar en compte a l'hora d'emprar aquestes categories. Doncs això va fer molt mal: hem patit molt aquesta mena de sectarisme estrany, l'aplicació mimètica del paradigma historicista de progrés i desenvolupament

tècnic lineal quan jo crec que l'art es mou per altres paràmetres: és molt més actual el *Rèquiem* d'Ockeghem [del segle xv] que el 80% de la música que s'estrena avui, m'atreveixo a dir. Per què si realment ens interpel·la, de manera corprenedora, això vol dir que és actual. I molta música que s'estrena avui, per les raons que sigui, no ho aconsegueix. No voldria semblar provocador...

En tot cas, el benefici de la situació d'ara és precisament aquesta diversitat immensa. Jo crec que finalment hem après el que tots els grans compositors han sabut sempre, i és que finalment tot es redueix a una cosa ben senzilla, intentar fer la millor música de què siguem capaços. És una obvietat, però és així: el que fem ho hem de fer bé, perquè tenim darrere un llegat realment riquíssim. És també aquest el millor servei que podem fer a la nostra societat. I aquesta diversitat és, en si mateixa, un

**Musicalment, el segle XX és d'una riquesa aclaparadora perquè s'accentua la pluralitat i la qualitat. Si alguna cosa de bo s'ha produït és la caiguda del mur de Berlín, també en el terreny estètic** ♪

valor positiu. El punt negatiu és que això no derivi en una mena de postmodernisme on sembli que tot és vàlid, que no hi hagi una articulació d'aquests elements, que sigui una cosa absolutament eclèctica, que això a mi, per això que et deia del sentit orgànic que té tota obra artística veritablement gran, és una aspiració difícil però molt important, a la qual jo no podria renunciar.

**Actualment està treballant en la composició d'una òpera, amb text de Rafael Argullol, titulada *Io. El fin del mundo como una obra de arte*, que s'estrenarà al Liceu la temporada 2014-15. Com l'està plantejant?** Jo observo la meua trajectòria com un desplegament calm, perquè crec que tot s'ha d'anar desenvolupant de la manera el més natural possible, tot i que això no és una cosa que un pugui predeterminar. Ho veig quan miro enre i l'interpreto com una evolució progressiva, tranquil·la. L'exploració dels aspectes més sensorials de la música, de l'harmonia i del timbre, m'han portat una i altra vegada al terreny simfònic. L'orquestra és, per la seva amplitud i possibilitats immenses, el mitjà on em sento més bé. Quan algú em pregunta si no m'atreu la música amb mitjans electroacústics, responc que sens dubte, però el que passa és que l'orquestra és tan rica, que de moment en tinc prou! Potser més endavant necessitaré una altra cosa. L'orquestra em fascina; amb ella pots treballar, i torno al símil pictòric, uns frescos enormes, uns murals immensos, i fer-ho amb la precisió i detallisme de l'orfebre, sense que això sigui una contradicció.

De fet, el tema dramàtic ja era molt present en les *Set escenes de Hamlet*. A Nova York se'n va fer una versió espectacular, a la Broadway, amb un actor de musicals, Chuck Cooper, com a narrador. D'altra banda, ja havia tractat en diferents moments textos poètics, de J.V. Foix, Martí i Pol, Joan Oliver i Josep-Ramon Bach, o d'autors com E.A. Poe, Paul Klee o Cees Noteboom. L'òpera és un repte extraordinari, que em fa molta il·lusió compartir amb Rafael Argullol, i em sento molt afortunat que se'ns hagi fet la confiança de posar en peu aquesta obra, perquè suma el vessant musical amb l'aspecte escènic, visual, dramàtic, i també amb l'elaboració poètica de les paraules. És un repte que també arriba d'una manera natural i en el seu moment. De fet, hi ha un altre projecte d'òpera, de temes japonesos, en un format més petit, que tinc aparcat des de fa molts anys. Però això no depèn només d'un. En els últims quatre o cinc anys he tingut la fortuna d'atendre successius encàrrecs que m'han pres tot el temps, la major part de l'estranger, dels Estats Units, d'Anglaterra, d'Holanda, de Croàcia... És clar, això condiciona la teva pròpia agenda, i jo vaig lent, treballant. Però finalment el

**L'art contemporani, i la música contemporània, són el patrimoni del futur. La música d'avui serà el patrimoni de demà, si té la qualitat suficient i si ha estat prou incentivada com perquè arribi a manifestar-se d'acord amb el seu potencial** ♪

nostre projecte d'òpera ha trobat la llum, i ja hi estem treballant molt intensament, el llibret –que no és un llibret convencional– ja està tancat, l'equip artístic ja està definit i ja hi ha molta música escrita, i a partir d'ara em centraré de forma pràcticament absoluta en el treball de composició, que és una feina de dos anys com a mínim. Perquè una òpera és una gran arquitectura musical.

#### **S'ajuda de les noves tecnologies per treballar-hi?**

No sóc un fan incondicional de les noves tecnologies, penso que, com les antigues, estan en funció de les necessitats que tinguis i del resultat que puguis obtenir-ne. Jo utilitzo l'ordinador per poder fer les còpies en net que van a l'editor i als intèrprets, i en aquest sentit en faig un ús intens, però estrictament a nivell d'edició. Però abans hi ha l'etapa important, que és la del paper, llapis i goma.

**Una de les obres que ha estrenat aquest estiu és un *Sí a Montsalvatge*, que és una picada d'ullet al *Sí a Mompou* del mateix Montsalvatge. No sé si en un camp com la música es pot parlar d'una tradició nacional catalana, però sí que m'agradaria saber com se situa vostè dins la tradició pròpia.** En la música, que té un caràcter molt abstracte, potser és més difi-

cil que en altres disciplines poder establir criteris de territorialitat, de tradició, d'una manera inequívoca. S'ha dit moltes vegades que la música és un llenguatge universal, i això ho crec fermament. Ara, has esmentat dos mestres, Mompou i Montsalvatge, i enguany s'estan commemorant també altres noms: un d'ells en particular, Toldrà, em sembla que és també un compositor de primera magnitud. Tots ells formen part del millor de la nostra tradició, que potser no és pletòrica però que és molt valuosa, i els admiro enormement. I no només aquests: podríem parlar de Gerhard i seguir amb d'altres compositors sortosament vius que respecto i admiro molt també.

En el cas dels dos primers, vaig tenir la fortuna de poder-los tractar personalment. De Mompou en tinc un record meravellós, amb ell vaig poder treballar-hi quan preparava l'orquestració de cinc *Cançons i danses* que són a punt de publicar-se. Com és sabut ell té poca música d'orquestra i vaig tenir aquest atreviment. A Montsalvatge també l'havia tractat, i és una personalitat per la qual tinc també molta estima. Quan em demanen de fer-li un petit homenatge –que és una tradició molt musical, escriure peces per celebrar altres compositors– vaig acceptar encantat. I la picada d'ull d'aquest títol té una traducció musical, perquè la peça de Montsalvatge sobre Mompou juga tota l'estona amb la nota si, i és una manera molt enginyosa que el si afirmatiu faci present la figura de Mompou. Vaig intentar desenvolupar aquest aspecte –en un llenguatge molt diferent– en aquest «retrat de Montsalvatge amb Mompou al fons», que va estrenar Daniel Ligorio a la Biblioteca de Catalunya.

Ara bé, des del punt de vista del llenguatge musical, em moc en una línia molt diferent. Montsalvatge, com el mateix Mompou, estava fascinat per la música francesa, mentre que Gerhard, i Manén abans, miraven més a la música alemanya. De Toldrà no es pot oblidar que va ser el qui va interpretar a la Península la primera integral dels quartets de corda de Beethoven amb el Quartet Renaixement, i per tant hi ha en ell uns elements centreeuropeus molt clars, encara que amb un perfume noucentista deliciós. La meua música, històricament, enllaçaria més amb la línia de Robert Gerhard, si bé entremig hi ha molta més música, generacions i noms que respecto molt.

**Què ha de passar perquè un dia parlem de la música que es fa avui com ara parlem de Toldrà, de Gerhard, de Mompou o de Montsalvatge?** Aquest noms tan valuosos que formen el nostre patrimoni és important que els valorem, però també és important que els que tenen els mitjans per impulsar-ho tinguin en compte que l'art contemporani, i la música contemporània, són el patrimoni del futur. La música d'avui és el que d'aquí a dos dies serà el patrimoni de demà: ho serà si té la qualitat suficient i si ha estat prou incentivada com perquè arribi a manifestar-se d'acord amb el seu potencial. El patrimoni, per a mi, és quelcom viu: quan s'estrena una obra, creix el patrimoni; n'hi ha que quedaran, n'hi ha que no, però l'important és que hi hagi els mecanismes que permetin que aflori la major riquesa possible. ■