

món acadèmic, perquè em va permetre sortir a fora. Avui en dia hi ha aquella cosa moderna de dir “fora el conservatori”, que el seu propi nom ja parla per si sol. I en part és cert, però hi ha una part del dia a dia que s’ha de fer, més ben feta o més mal feta, però que s’ha de fer. Jo sempre he pensat que s’ha d’estudiar, ja que és quan t’adones que hi ha coses que no saps. Naturalment, de vegades els conservatoris tenen un problema de tipus cultural, és a dir, s’estudia molt bé un instrument però ningú no explica massa el perquè de les coses i quines possibilitats hi ha. De vegades l’error és que tothom vol ser Yehudi Menuhin i no tothom pot ser-ho. En aquest país, tothom vol que el seu fill sigui un gran violinista o un gran pianista o una gran cantant, cosa que provoca frustracions familiars tremendes, que poden arribar a destrossar un noi que podria ser molt bo en una altra cosa. Quan veus un pare o una mare que diu “ui, el meu nen...”, és molt perillós, i ho dic perquè jo també hi he passat. En un moment determinat s’ha de produir un trencament i llavors la cosa ja supera el que és el món musical, en aquest cas. I això és el que manca als conservatoris, que no hi ha una orientació cultural, que no expliquen què és la música, sinó qui n’ha de fer i qui no n’ha de fer. En aquest sentit sí que són arcaics, perquè qui no fa el que ells esperen ja és un frustrat, i llavors creen més gent frustrada que gent que pugui tenir una sortida. La música no és una cosa especial, dedicar-s’hi és un ofici com qualsevol altre i s’ha d’assumir així, cosa que facilita molt les coses. Nosaltres tenim l’obligació de fer música i de fer-ho el millor possible, que agradi i que tingui un públic, i poca cosa més. Tot allò de què es parlava abans, que havíem de redimir o salvar la societat, ja no existeix. Avui el caràcter revolucionari potser s’hauria de donar a la ciència, que són els únics que poden parlar amb un sentit revolucionari, ja que realment tenen les nostres vides a les seves mans i si no fan res més és perquè hi ha institucions com l’església o determinats partits als quals no els interessa. Per l’edat que tinc, he passat per l’època en la qual l’art havia de redimir la humanitat, però, al cap i a la fi, l’art és un ofici com qualsevol altre, i molt millor, molt més còmode i molt més equilibrat.

AGUSTÍ FERNÁNDEZ.- La meva experiència personal comença al Conservatori de Palma. Penso que és una cosa que l’has de fer, i si no la fas, sempre tindràs un dèficit, com deia en Carles, sempre es nota. En el fons, el que passa quan fas uns estudis formals d’aquesta mena és que t’obligues a passar molt temps amb una cosa que tu dius que t’agrada, i aquest passar molt temps és el que fa que vagis prenent decisions tant artísticament com emocionalment, físicament o intel·lectualment. Mentre creixes, la teva mà es va fent al piano i s’adapta a la teva escolta, i això és un camí, un aprenentatge, que crec que és imprescindible per a tothom. Pots fer-lo al conservatori o pots fer-lo fora, però cal aquest aprenentatge fort, no pot ser *light*: si no fas les hores que toquen, no arribaràs a desenvolupar tot el teu potencial. Jo vaig fer els estudis a Palma, on només feien el grau elemental i venien els professors de València a examinar-nos de superior. Vaig fer la carrera allà i no me’n penedeixo, al contrari, n’estic molt content. I encara que la música que estudiava no és a la que em dedico, estic molt content d’haver-la fet i que les



meves mans es recordin d’haver fet aquella música. És un bagatge que ningú no em podrà treure. Després, evidentment, he ampliat estudis. Però jo, més que del conservatori o dels estudis que he fet fora, de qui he après molt és de la gent amb qui he tocat. Per a mi, aquesta ha sigut la gran escola de la vida, i en aquest sentit he après molt del Carles, del seu piano, de la seva música, del seu concepte artístic, i li estic molt agraït: és un mestre. He tingut la sort d’estar molt de temps al seu costat i viure el dia a dia, és a dir, l’ofici, que un dia la pianola no s’engegui i coses d’aquestes, que són minúscules però que, al cap i a la fi, són els mateixos problemes que tenien Bach, Stravinsky i qualsevol músic.

CARLES SANTOS.- La faena, tu.

AGUSTÍ FERNÁNDEZ.- Exacte, la faena. Jo reconec que he tingut la gran sort de treballar amb músics molt bons i que m’han ensenyat molt sense ensenyar-me, és a dir, que simplement amb la seva actitud, el seu plantejament i la seva manera de prendre’s les coses tan seriosament m’han ajudat a situar-me. Aquesta ha sigut la gran escola. Però aquesta escola no seria res si abans no haguéssim tingut el conservatori. Hi ha un balanç entre les dues coses.

performance versus concert

CARLES SANTOS.- Nosaltres dos hem sortit una mica de la tradició concertística, i si bé això ens ha costat car, perquè hi ha una part d'aquest món en què ens movem que és bel·ligerant, jo crec que, en general, ha sigut positiu, perquè hem obert el camp i perquè crec que la música la servim millor des dels teatres que des de les sales de concert. Per il·lustrar-ho, jo sempre poso l'exemple del carrer Padilla, que a un costat té l'Auditori i a l'altre el Teatre Nacional de Catalunya. A l'Auditori veus que una persona es comporta d'una forma molt tancada i rigorosa; en canvi, aquesta mateixa persona creua el carrer i se'n va al Nacional, i allà està disposat a acceptar qualsevol cosa que li donin, és més, vol que el sorprenguin i que li donin alguna cosa nova i innovadora. I és el mateix individu, però en travessar un carrer que no és molt gran es transforma completament. Això il·lustra la situació. A més a més, el fet de treballar per a l'escena et dona la possibilitat de treballar amb gent de disciplines molt diverses que tenen un públic molt diferent. Per treballar amb altres llenguatges escènics, primer es tracta de desitjar-ho, entendre-ho i voler-ho fer; només després has de buscar la manera de fer-ho. De fet, es tracta de sortir de l'experiment aïllat que podries fer en l'àmbit musical i professionalitzar-lo, posar-lo en un nivell i donar-li una bona factura, de tal manera que pugui arribar a competir amb el teatre literari. Nosaltres tenim dos fronts: el pròpiament musical, que d'alguna manera hem abandonat, i el teatre de text, al qual li interessa relativament tot l'aspecte musical i visual. I això entra dins d'allò natural, i és lícit que sigui així.

AGUSTÍ FERNÁNDEZ.- Tens tota la raó. Sempre que treballes amb gent d'altres disciplines el que fan és enriquir-te i fer-te veure el món d'una altra manera. Jo sempre dic als meus estudiants que vagin a estudiar fora, que aprendran una altra llengua, coneixeran una altra gent, veuran altres coses, tindran altres sensacions i s'enriquiran com a artistes. Si vius només aquí, estàs limitat a tu, als teus amics i al teu entorn. Jo he fet molt teatre amb en Carles, he treballat molt amb ballarins, i també he fet coses amb gent de vídeo-dansa. Estic obert. Quan treballes amb gent d'altres disciplines, l'objectiu no és fer un concert, sinó un espectacle conjunt en el qual tu ets un element més que sumes. És com si fas la música d'una pel·lícula: allò és una banda sonora, no una simfonia, i estàs limitat i al servei d'una idea més gran que et sobrepassa. I aquesta idea pot haver estat establerta de comú acord amb algú altre o aquest algú pot portar les regnes del projecte, però en tot cas sempre és enriquidor. L'altre dia, per exemple, en Ferran Conangla, un professor de l'ESMUC, m'explicava que una de les classes que imparteix consisteix a estudiar una pel·lícula de Walt Disney per veure, al costat de la imatge, quina importància hi té el text, quina importància hi té la música i quina importància hi tenen els efectes sonors, i com tot allò està calculat al mil·límetre. I la barreja de tots aquests elements dona lloc al producte. És un exemple molt senzill però claríssim de com et pots enriquir col·laborant amb altres llenguatges. Potser per si mateixa la música no té una importància cabdal, però posada en el context de la pel·lícula *El ter-*

ngafar dist. amb el fets an el mit

Més íntim, més lent

a/nuntze z/ bhina 3/100 4/100
van eliminant-se i fets passa a sobre (rodillo)

18

S1 Ah Xo xo xi xe xo xo xo

(patada al ventre de l'altra)

S2 Ah Xo xo xi xo xo xo

(patada al ventre de l'altra)

S3 Ah Xo xo xi xe xi xo xi xo

(patada al ventre de l'altra)

M.2 Ah Xo xo xi xe xi xe

(patada al ventre de l'altra)

21

S1 xi xi xo xi xo xi xo xi xi xi xe xo xo nia ni xi

S2 xi xi xo xi xo xi xo xi xi xi xe xo xo nia nia xi

S3 xi xi xo xi xo xi xo xi xi xi xe xi xo ni ni xi

M.2 xi xi xo xi xo xi xo xi xi xi xe xe xi nia nia xi

LA MEUA FILLA SÓC JO / Feto • 3 •

cer home, per exemple, aquella música no se t'oblida mai. Passa el mateix amb un espectacle. Aquella música, posada en un context concret, pren una dimensió especial que fa que t'arribi d'una determinada manera. Has d'entendre aquest joc i aquestes lectures que et permet un espectacle pluridisciplinar.

composició i interpretació

CARLES SANTOS.- En el fons, nosaltres vivim de cara al públic, per dir-ho d'alguna manera, i aquesta és una idea antiquíssima. És a dir, els músics sempre estan implicats en el que fan, i d'alguna manera defensen la seva obra (dic 'defensen' tot i que potser no és la paraula més adequada) davant del públic. Ells són allà, ja sigui dirigint o tocant un instrument. Hi ha una mena de músic que ho fa sempre (per exemple, els músics de jazz), després hi ha uns altres músics que ho fan menys, i finalment hi ha el compositor que compon una partitura molt pulcra, molt ben feta, millor o pitjor, i que l'envia a algun intèrpret que es converteix, al mateix temps que intèrpret, en una mena de ser inferior. Jo això ho vaig viure quan tenia un grup de música contemporània a la Fundació Miró, fa molts anys, i el problema era aquest, que et venia un compositor i et deia que hi havia un error en allò que tocaves, que allò no era el que ell havia escrit. En canvi, Chopin, Schumann i Bach anaven per tot Europa tocant el piano. I això s'ha perdut, hi ha una gran quantitat de compositors de casa.

AGUSTÍ FERNÁNDEZ.- Jo crec que el segle xx ha sigut una mena d'impàs i que la tradició de l'intèrpret-compositor torna avui de diferents maneres: instrumentistes, formacions de jazz o "manipuladors" d'ordinadors en temps real. Durant el segle xx, l'especialització que s'ha donat en tots els àmbits de la societat s'ha reflectit en la música en la divisió entre compositor, intèrpret generalista i intèrpret especialitzat. En canvi, avui en dia hi ha molts músics que diuen, 'jo faig això, i potser no és el que va fer Bach però és que tampoc no ho vull fer'.

CARLES SANTOS.- Exacte, 'jo faig això i jo en responc', i dirigeixen o toquen però els veus allà. Hi ha hagut tota una època...

AGUSTÍ FERNÁNDEZ.- Stalinista...

CARLES SANTOS.- Sí, d'estar-se a casa, escriure una partitura i després enviar-la. A mi el que em molestava era que ho enviaven amb la idea de 'jo sóc el compositor i aquest senyor no ho tocarà tan bé com jo voldria, però ho tocarà', amb la idea d'empleat a darrere. I jo vaig haver de dir alguna vegada: 'no ho fa bé aquesta persona, no t'agrada com toca, doncs fes-ho tu' – 'Oh, és que jo no...' – 'Ah, doncs llavors, calla' – 'És que el clarinet...' – 'Tu no toques el clarinet, en canvi este senyor sí que toca el clarinet, i per cert molt bé.'

AGUSTÍ FERNÁNDEZ.- I això enllaça amb el que deia abans en Carles del dia a dia. Quan et trobes coses d'aquestes, si és el compositor qui toca, de seguida hi troba una solució: 'doncs no faré això, faré això altre que m'anirà millor'.

mestres

CARLES SANTOS.- Jo no mitifico massa: simplement trobes algú que et va millor que els altres i amb qui t'identifiques més. D'altra banda, però, hi ha personatges que no tenen res a veure amb la música i que d'alguna manera et canvien la vida. En el meu cas, per exemple, hi ha el Joan Brossa, un home al qual li agradava la música però que no s'hi dedicava. Vaig aparèixer davant seu, vaig tocar el piano, i llavors em va dir, 'Bueno, i ara què?'. És a dir, em va fer adonar que amb el piano s'havia de fer alguna cosa, i que aquest era el problema. D'alguna manera, gràcies a ell vaig començar a desenvolupar totes les coses que he anat fent al llarg de la meua carrera, que es poden resumir en treure el piano d'on estava i posar-lo en un altre lloc. Ho dic perquè en moltes de les coses que faig potser el piano no es veu, però evidentment hi és, perquè en tinc l'estructura al cap. Per tant, jo he sigut una mica el primer que, a partir d'un instrument, ha construït tota una altra història que no estava prevista. D'altra banda, però, també he tingut professors que eren interessants. A Suïssa vaig conèixer Harry Datiner, un jueu polonès amb qui anava a treballar un parell de vegades l'any. M'agradava perquè, quan arribaves a casa seva, et mirava a la cara i decidia si hi havia lliçó o si no feia falta ni que entressis, perquè aquell dia no faries res de bo. I tenia raó. El dia que em veia bé, tocava. I a mi m'agradava perquè era un professor que feia les coses. Potser seré molt pragmàtic, però a mi aquelles persones que parlen molt i diuen que si la mà aquí o allà o que si la pressió així o aixà però no fan res, malament. Ell em deia, 'aparta!', i es posava a tocar el piano. I ho veies, ho senties i després et deia que ho provessis tu. Tenia dos pianos, l'un al costat de l'altre, i tocava, i tocant ell, ho veies i ho entenies ràpidament. I a la que no et veia clar, t'enviava al carrer. Harry Datiner és qui més em va agradar.

AGUSTÍ FERNÁNDEZ.- Per a mi, els meus mestres són la gent amb qui he tocat i amb qui de vegades encara toco. Per exemple, Evan Parker, el saxofonista anglès, i Peter Kowald, un contrabaixista alemany amb qui també vaig tocar bastant i que va morir fa tres anys. Però més que mestres de piano són mestres de la vida, vull dir que te'n vas, i sopes amb ells, i parles, i rius, i vas al cine, i et transmeten tota una filosofia de com enfrontar-se a l'instrument, a la música, als altres músics, al públic i a tu mateix. I tot això ho aprens d'ells. I quant als pianistes que m'han influenciat, hi ha Cecil Taylor, amb qui vaig tenir una relació als anys 80 i amb qui em va passar una cosa semblant al que li va passar a en Carles. Un dia érem a casa d'uns amics i em va dir que em volia sentir, i jo vaig pensar 'què coi li haig de tocar, ara, a aquesta mena de gurú?', però vaig fer el cor fort, em vaig acostar al piano, em vaig asseure i, abans que pogués aixecar les mans, em diu 'thank you'. O sigui que, per com m'havia assegut i m'havia posat davant del piano, ja sabia com tocaria. I això per a mi és un mestre, una persona que només mirant-te ja sap el que faràs. A banda d'ell, jo em reivindico una mica de l'escola del Carles. De fet, hi ha tres pianistes d'aquí que estaria bé reivindicar, cada un amb el seu estil. D'una banda, el Carles, de qui ja he parlat. Un altre és Frederic Mompou, un dels mestres de tothom –

CARLES SANTOS.- També com a compositor.

AGUSTÍ FERNÁNDEZ.- Exacte, com a pianista i com a compositor. És un exemple del que parlàvem abans: un senyor que defensava la seva obra escrivint i tocant. I finalment, a mi també m'ha influenciat, encara que d'una manera llunyana, Tete Montoliu, per aquesta vessant del jazz, de la improvisació, dels estàndards, del repertori nordamericà. No és que jo hagi volgut tocar mai com el Tete o hagi tingut cap relació amb ell, però sí que és una referència, ja que va ser el pianista espanyol de jazz per excel·lència durant molt de temps.

la improvisació

CARLES SANTOS.- Jo no faig servir mai la improvisació, no m'hi sento segur, suposo que no ho vaig fer quan ho havia d'haver fet i ara ja és impossible. L'Agustí, en canvi, n'és el rei.

AGUSTÍ FERNÁNDEZ.- Per a mi la improvisació és una tècnica més que puc fer servir: pots escriure, pots improvisar o pots fer alguna cosa entremig. I hi arribes com amb tot, començant a poc a poc, fent coses petites, i anant cada vegada a coses més grans. I sobretot tenint mestres que t'ensenyen quin és l'autèntic camí de la improvisació. Peter Kowald, a qui he esmentat abans, deia que quan improvises has de posar tot el que tens sobre la taula i anar-ho agafant. Però has de tenir coses per poder posar sobre la taula. És el mateix que compondre, però en comptes de fer-ho amb temps i després donar-li una forma, la forma li dones al moment. La principal diferència amb la composició és que en una improvisació l'impuls, la forma i el valor estètic vénen donats en directe i no pots tirar enrere. Compondre, t'assegures que hi hagi uns certs moviments coreogràfics amb la música. Però en el fons no hi ha cap diferència entre la composició i la improvisació, i qualsevol d'elles és una manera de fer música tan bona com l'altra. Això sí, la improvisació ha estat marginada durant molt de temps.

CARLES SANTOS.- Tot i que és molt antiga.

AGUSTÍ FERNÁNDEZ.- Exacte, és la tècnica que es fa servir més arreu del món a l'hora de fer música. A Europa, al segle xx, s'han fet moltes partitures, però això és una excepció dins la història universal.

CARLES SANTOS.- Els músics de *La meua filla sóc jo*, que venien de l'ESMUC, no improvisaven, però sí que tenien petits espais de llibertat, podríem dir. I es notava molt que havien treballat amb l'Agustí.

AGUSTÍ FERNÁNDEZ.- Aquests alumnes són una gent molt bona sense les restriccions mentals que els músics tenien fa vint anys. Jo l'únic que faig és activar-los, donar-los espais de llibertat. Vols provar una cosa? Doncs fes-ho, a veure com mantens després aquest discurs. És a dir, fes el que vulguis però després has de mantenir la tensió del discurs com si fos una composició de Webern. Jo el que faig primer és tirar-los a la piscina, i després ja aprendran a nedar. Si comencem a fer la tècnica abans, malament. Tira't a la piscina i, si vals, ja sabràs com sortir-te'n.



el públic

CARLES SANTOS.- El públic d'ara no és mateix que hi havia fa uns 15 anys. Ha canviat i ha canviat positivament, ja que cada dia el públic és més inquiet, es preocupa més per les coses i llegeix. Per tot plegat, ja fila una mica més prim, tot i que encara hi ha llasts. D'altra banda, el públic també ha anat augmentant: fa uns anys era impensable que jo estigués tres setmanes a la Sala Fabià Puigserver, no m'ho hagués cregut mai de la vida, i ara, en canvi, sí, i amb una mitjana d'ocupació molt alta. Aquest canvi que s'ha produït en la gent no crec que es degui al conservatori o a les universitats, sinó que la gent aprèn a viure, a distingir el que és important del que no ho

és, i per tant s'interessa per la cultura. Hi ha la màxima que diu que “el públic, encara que no tingui raó, té raó”. El mal és quan no hi ha públic, quan veus les butaques buides. Ja pots dir que fas una cosa tan experimental que no ho entén ningú, perquè en qualsevol cas, malament. Potser ni és experimental ni té cap interès que sigui experimental. Però encara hi ha qui, d'alguna manera, s'automargina. I és que enfrontar-se al públic és fotut: tindràs o no tindràs *track*, però sense *track* és fotut. Cada un diu el que diu i notes mil sensacions quan estàs actuant. I quan no estàs actuant també, perquè després fan una crítica i construeixen una imatge de tu que potser no és la que voldries, però que és la que et fan i no la pots canviar. Jo tinc la imatge que tinc i l'Agustí té la que té, i per molt que ens hi trenquem el cap, no la canviarem. Jo no em queixo massa, però hi ha moments en què m'agradaria matisar una mica, tot i que és impossible. Pel que fa al públic, aquests canvis no només s'han produït a Catalunya, sinó que han tingut lloc a tot l'Estat: ara hi ha teatres a llocs que abans ni et podies imaginar, i arreu hi ha programadors que en saben molt, que viatgen per tot el món i que van veient espectacles. Tot plegat vol dir que això funciona, que a fora hi ha gent que treballa molt bé, i això t'obliga a pujar el llistó. Ara la factura te l'exigeixen sempre, cosa que de vegades és difícil, ja que implica producció, diners i gent amb ganes de fer-ho. Avui en dia, per estrenar una obra t'ho has de pensar molt. O com a mínim jo estic en un moment que m'ho penso molt: potser tardaré a fer una altra obra, ja que s'ha d'assegurar el tret.

AGUSTÍ FERNÁNDEZ. Pel que fa a la relació amb el públic, jo el que sempre intento és comunicar-m'hi a través de la música. Només això ja marca una gran diferència amb tota una munió de músics. Jo quan faig una cosa la vull fer ja, en directe, a veure què diu la gent, encara que m'equivoqui. En aquest sentit, no tinc grans problemes: faig les coses que crec que he de fer i el públic les rep, unes millor i altres pitjor. Hi ha una relació, però és una relació certa, i el públic t'obliga de vegades a canviar coses que et pensaves que eren d'una manera i són d'una altra (perquè les percep d'una altra manera, no perquè estiguin equivocades). Jo crec que això de la comunicació és una cosa que també s'hauria d'ensenyar als conservatoris: si no fas alguna cosa per comunicar, malament rai. Jo no estic en contra dels experiments mentre els facis a casa, però en el moment que fas una cosa pública, has d'arribar al públic. Si fas una cosa pública i és privada, es queda simplement en voyeurisme, en “mira què fan”, i mires un moment i ja està. Cosa que d'altra banda també pot ser vàlida, ja que hi ha alguns músics, com Schönberg, a començaments del segle xx, que el que volen fer són concerts privats per a vint persones. Jo he participat en aquests concerts i estan molt bé, però en el moment que acceptes un encàrrec o un concert en algun festival que és gran, has d'oferir el que et demanen, no pots tancar-te i dir que no hi entenen. Perquè el públic sí que hi entén, encara que s'equivoqui: en sap molt i té tota la raó. S'ha de saber rectificar, adonar-se que tens raó en un 80% però que el 20% restant, potser si el dirigeixes cap allà, millorarà. Però és clar, això és un diàleg que tens tu i el teu públic. L'important és trobar els canals per arribar-hi, ja que tothom té un públic si el busca.

5 *Lent* al límit de l'airemani (tocant el forç). Para al forç (precipiti) pas sempre i jo abans tt
 El di a que pe ne tren el meu se ve o - bri - re un comp - te al banc.
 mi - ant a sig mi - ant a des -

6 *Allegro* genoll dest a casa (assessa) s'alça veu una agavallat i cul una mica canina
 in swell E - lla. Se - bas - tia - na cre - pull sem - pre por - ta
 x4 x4 x4 x4

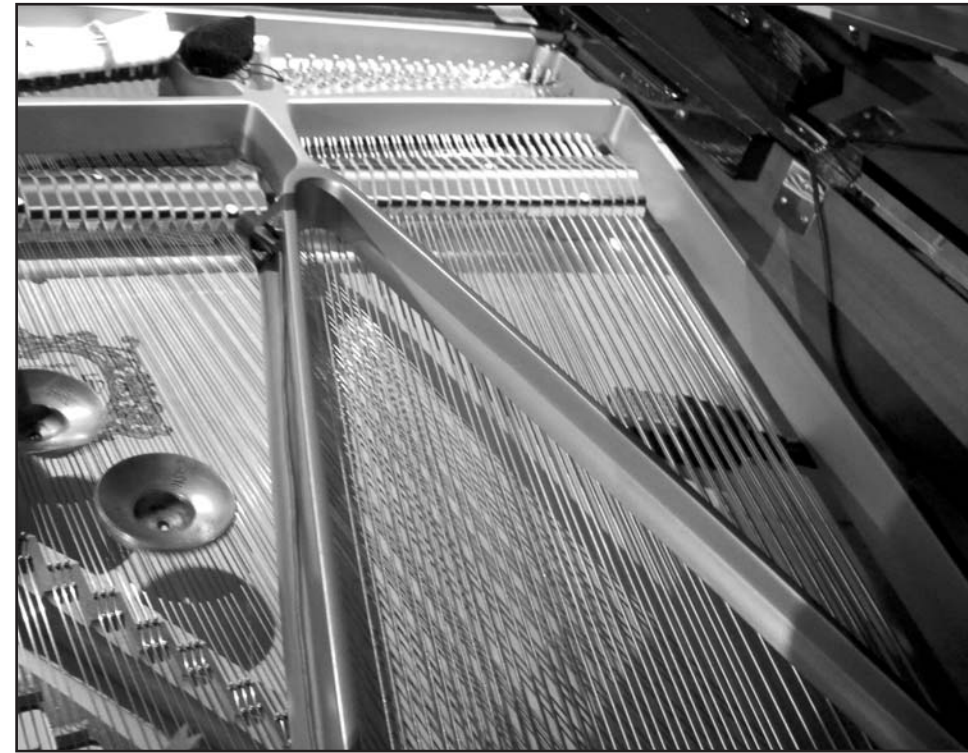
7 *Allegro* u - na clau d'or (punt) pen - ja - da del coll. Per al - go se - rrà.
 x4 x4 x4 x4

8 *Tranquil* s'asseca i des del centre (començant a obrir) in swell out swell
 Ella la té o - bli - ga - tò - ri - a - ment a - fal - ta - da.
 x4 x4 x4 x4

LA MEUA FILLA SÓC JO / L'adolescència *3*

trencar el piano

CARLES SANTOS.- Amb *La meua filla sóc jo*, vam xocar amb el públic amb la paraula “silenci”, tot i que es va tractar més d’un problema cultural. Una noia va preguntar pel *Silence* del John Cage i vaig decidir fer-lo. És com l’orinal del Marcel Duchamp: és una obra de fa gairebé un segle, del Dadaisme, i ja hauria d’estar assumida i no parlar-ne més, però de cara al públic va quedar com una provocació i cada dia vam rebre crits i xiulets. Si avui en dia un compositor sortís, fes deu minuts de silenci i se n’anés cap a casa, aleshores sí que tindríem dret a escridassar-lo per haver-se equivocat culturalment i d’època. Però que seixanta anys després, una obra clàssica, ja reconeguda, l’única que existeix d’un tipus d’avantguarda molt determinada, que ha esdevingut un símbol i una referència, no es pugui fer amb tranquil·litat i saber-la apreciar en la seva justa mesura, això indica que aquí falla alguna cosa. És la ignorància: alguns estudiants de l’ESMUC no sabien qui era John Cage, i això no pot ser. És com si a Belles Arts silenciessis el nom de Duchamp. Curiosament, això ens va passar a Barcelona, però no a Madrid. I és que allà encara tenen un gran respecte per allò que no coneixen. La ignorància i la impressió devien ser les mateixes, però és allò d’“a veure si fem el ridícul...”. A mi em va donar aquesta sensació. En canvi, a Barcelona la gent passa una mica de tot, a més del fet que també hi ha una part d’ignorància important. En tot cas, són coses que els alumnes haurien de saber. De fet, els alumnes haurien de saber-ho tot. Jo sempre ho dic: si fos professor de piano, el primer dia els faria trencar un piano; els donaria una destrat i un parell d’hores perquè trenquessin un piano, i l’endemà ja començaríem amb Bach o el que fos. Es tractaria, però, que almenys tinguessin consciència que això s’ha fet, que això s’ha produït, que és part d’una contracultura i que va tenir un sentit als anys 60 o 70. No vol dir que ho hagi de fer ara, però és bo saber que es va fer. I sabent que tot això ha passat i quin és el lloc que ocupa dins de la nostra cultura, estàs més tranquil. Al centre d’Europa, pels fluxos i el minimalisme, ha sigut més ben rebut, però aquí, per qüestions bàsicament polítiques, aquests corrents s’han marginat. En el fons, Barcelona és escola de Viena. I és una cosa que s’hauria de normalitzar, sense que hagi de sortir a escena. En aquella època jo feia una obra d’en Brossa la partitura de la qual demanava que sortissis, mengessis un entrepà i te n’anessis. I tu sorties, et menjaves un entrepà i te n’anaves. Doncs això, en el moment en què va fer-se, responia a una realitat. Als Estats Units estaven fent coses d’aquesta mena i en Brossa, no se sap ben bé per què, potser per una rara intuïció, escrivia unes accions musicals que s’integraven perfectament a Nova York. Tot això s’ha de saber. Ho noto també especialment en el món de la dansa, que sembla com si hagués rebut l’encàrrec de modernitzar i ser l’avantguarda de moltes coses. I fan coses que als anys 60 i 70 ja es feien. L’Agustí va fer una cosa que jo no em vaig atrevir a fer. Quan en Jordi Benito es va clavar la mà al piano, ell tocava. Jo també havia de tocar, però no m’hi vaig veure en cor, en canvi ell sí.



Però en qualsevol cas, tant ell com jo sabem què és això. En canvi, segur que hi ha gent de teatre que no saben qui és en Benito, i fan una acció pensant-se qui sap què quan en Benito ja s’ha jugat la vida, ha matat un toro d’un tret al cap al mig de la Fundació Miró. Tant l’Agustí com jo ho sabem, i ja està, s’acaba aquí, però és important conèixe-ho perquè toques més tranquil. ■

Aquesta conversa va tenir lloc al Teatre Lliure el 13 de setembre de 2005.