

HARUKI MURAKAMI
i SEIJI OZAWA

QUAN LA MÚSICA HO ÉS TOT

Traducció d'Albert Nolla



Empúries

Haruki Murakami

Quan la música
ho és tot

Converses musicals
amb Seiji Ozawa

Traducció del japonès d'Albert Nolla

Editorial Empúries
Barcelona

Títol original: *Ozawa Seiji-san to ongaku ni tsuite hamashi o suru*
Copyright © 2011 Seiji Ozawa and Haruki Murakami

Per l'extracte del discurs de Leonard Bernstein de la pàg. 22-23:
© Amberson Holdings, LLC.
Used by Permission of The Leonard Bernstein Office, Inc.

Primera edició: octubre del 2020

© de la traducció: Albert Nolla Cabellos, 2020

© d'aquesta edició: Edicions 62, s. a.
Editorial Empúries
Diagonal, 662-664. 08034 Barcelona
info@grup62.com
www.editorialempuries.cat

Fotocomposició: Realització Planeta
DIPÒSIT LEGAL: B. 15.141-2020
ISBN: 978-84-17879-54-9

Amb el suport del Departament de Cultura



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

El paper utilitzat per a la impressió d'aquest llibre té la qualificació de paper ecològic i procedeix de boscos gestionats de manera sostenible

Queda rigorosament prohibida sense autorització escrita de l'editor qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública o transformació d'aquesta obra, que serà sotmesa a les sancions establertes per la llei. Podeu adreçar-vos a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necessiteu fotocopiar o escanejar algun fragment d'aquesta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47). Tots els drets reservats.

ÍNDIX

Pròleg

Les meves tardes amb Seiji Ozawa 9

Primera conversa

Sobre el Concert per a piano número 3 de Beethoven 21

PRIMER INTERLUDI: Sobre la mania de col·leccionar discos 79

Segona conversa

Brahms al Carnegie Hall 83

SEGON INTERLUDI: La relació entre l'escriptura i la música 105

Tercera conversa

El que va passar a la dècada dels seixanta 109

TERCER INTERLUDI: La batuta d'Eugene Ormandy 151

Quarta conversa

Sobre la música de Gustav Mahler 153

QUART INTERLUDI: Del Chicago blues a Shin'ichi Mori 225

Cinquena conversa
L'òpera és divertida 233

En una petita localitat suïssa 263

Sisena conversa
«No hi ha una manera establerta d'ensenyar.
La vas creant sobre la marxa» 277

Epíleg de Seiji Ozawa 311

PRIMERA CONVERSA

SOBRE EL CONCERT PER A PIANO NÚMERO 3 DE BEETHOVEN

Aquesta primera conversa va tenir lloc el 16 de novembre del 2010 a casa meva, a la prefectura de Kanagawa. Vam anar posant discos i CD meus i vam parlar mentre sonava la música. Per evitar que la conversa es dispersés, jo tenia la idea de proposar un tema més o menys definit per a cada trobada. El tema principal d'aquesta primera sessió era el Concert per a piano número 3 en do menor de Beethoven. Hi vam arribar a partir de la conversa sobre Gould i Bernstein, però va resultar que Ozawa també havia de dirigir aquesta mateixa peça al desembre (és a dir, al cap d'un mes de la nostra trobada), amb Mitsuko Uchida a Nova York.

Finalment, a causa dels seus problemes d'esquena crònics, que es van veure agreujats pel viatge amb avió, i d'una pneumònia provocada per l'onada de fred que va afectar Nova York, Ozawa va haver de cedir la batuta a un director substituït. Però aquella tarda vam passar tres hores ben bones parlant bàsicament d'aquest concert.

Vam fer alguna pausa perquè Ozawa no es cansés més del compte i perquè pogués ingerir els líquids i el menjar que necessitava prendre regularment com a part de la seva recuperació.

COMENCEM AMB EL CONCERT PER A PIANO
NÚMERO 1 DE BRAHMS

MURAKAMI: L'altre dia, mentre parlàvem, em va explicar una anècdota sobre el Concert per a piano número 1 de Brahms, que Glenn Gould i Leonard Bernstein van interpretar a l'auditori de la Filharmònica de Nova York l'any 1962. Abans de començar el concert, Bernstein es va girar cap al públic per aclarir que la interpretació que estaven a punt d'escoltar seguiria l'estil de Gould i no pas el seu.

OZAWA: Sí, jo era a la sala, com a director assistent d'en Lenny. Just abans de començar, en Lenny va sortir a l'escenari i de sobte es va dirigir als espectadors. Jo no acabava d'entendre l'anglès, de manera que vaig preguntar a qui tenia a prop què deia i més o menys me'n vaig fer una idea.

MURAKAMI: El discurs està inclòs en aquest disc en directe que tinc aquí. És això.

No pateixin, el senyor Gould és aquí. [El públicriu.] Sortirà de seguida.

No tinc, com saben, el costum de parlar en cap concert llevat dels assajos generals dels dijous al vespre, però s'ha produït una situació curiosa que mereix, em sembla, una o dues paraules. Estan a punt d'escoltar, podríem dir-ne, una interpretació poc ortodoxa del «Concert en re menor» de Brahms, una interpretació clarament diferent de qualsevol altra que hagi sentit, o que m'hagi imaginat, de fet, perquè segueix uns tempi molt més amplis i sovint s'allunya de les indicacions dinàmiques de Brahms. No puc dir que estigui del tot d'acord amb la concepció del senyor Gould, i això planteja una pregunta interessant: «¿Què faig dirigint-lo?». [El públic

murmura.] *El dirigeixo perquè el senyor Gould és un artista tan vàlid i tan seriós que m'he de prendre seriosament qualsevol cosa que concebi de bona fe, i la seva concepció és prou interessant perquè pensi que val la pena que vostès també l'escoltin.*

Però la vella pregunta continua sense resoldre: «En un concert, qui mana? El solista [el públic comença a riure] o el director?». [Més rialles.] La resposta és, evidentment, a vegades l'un i a vegades l'altre, segons les persones implicades. Però, gairebé sempre, tots dos arriben a un acord mitjançant la persuasió, l'encant o fins i tot les amenaces [rialles] per aconseguir una interpretació unificada. Només una vegada a la vida m'he hagut de sotmetre al concepte totalment innovador i incompatible d'un solista, i va ser l'última vegada que vaig acompanyar el senyor Gould. [El públic esclata a riure.] Però aquesta vegada les discrepàncies entre els nostres punts de vista són tan grans que em sembla que he de fer aquest petit avís.

Així, per repetir la pregunta, per què el dirigeixo? Per què no faig un petit escàndol i busco un altre solista o faig que un director assistent em substitueixi? Perquè estic fascinat, content de tenir l'oportunitat de donar una nova mirada a aquesta obra tan coneguda. I perquè, a més a més, hi ha moments en la interpretació del senyor Gould que emergeixen amb una frescor i una convicció sorprenents. En tercer lloc, perquè tots podem aprendre alguna cosa d'aquest artista extraordinari, que és un intèrpret intel·ligent. I, finalment, perquè en la música hi ha el que Dimitri Mitrópulos solia anomenar «l'element esportiu», el factor de la curiositat, l'aventura i l'experimentació, i els asseguro que ha estat una aventura aquesta setmana col·laborar amb el senyor Gould en aquest concert de Brahms, i és amb aquest esperit d'aventura que ara els el presentem. [Un llarg aplaudiment.]

OZAWA: Sí, sí, és això. En aquell moment em va semblar que dir una cosa així abans d'un concert no era gaire encertat. I encara m'ho sembla ara.

MURAKAMI: Però ho diu amb un cert humor, no? El públic es queda sorprès, però també riu força.

OZAWA: Sí, és que en Lenny parlava molt bé.

MURAKAMI: El discurs no té un to gens hostil. Només vol deixar clar que el tempo de la peça no seguirà el seu criteri sinó el que ha fixat Gould, oi?

S'acaba el discurs i per fi comença la música.

MURAKAMI: Mmm, és veritat que el tempo és molt lent. Entenc per què Bernstein es va voler explicar davant del públic abans de començar.

OZAWA: Aquest fragment és clarament en ritme binari ampli, amb dos temps que es compten: *un*, dos, tres / *quatre*, cinc, sis. Però en Lenny el dirigeix com si tingués sis temps, perquè un ritme binari seria massa lent per fer un interval com cal entre els compassos. No té altre remei que dirigir a sis temps. Normalment és *un-i-i*, *dos-i-i*, dirigit *un... dos...* Hi ha moltes maneres de fer-ho, és clar, però quasi tothom ho fa així. En aquest cas, però, amb un tempo tan lent, és impossible fer un interval entre els compassos i per això en Lenny fa: *un-dos-tres*, *quatre-cinc-sis*. I per això el ritme no flueix i s'encalla de tant en tant.

MURAKAMI: I què passarà amb el piano?

OZAWA: Segurament el mateix.

Comença la part del piano (4:29).

MURAKAMI: Sí, el piano també és més lent.

OZAWA: Però es pot escoltar. Si no en coneixes cap altra versió, pots pensar que la peça és així. Sembla una tranquil·la tonada campestre.

MURAKAMI: Però per a l'interpret deu ser complicat, estirar-la d'aquesta manera.

OZAWA: Sí. Escolta. Quan arribes a aquest passatge, t'ho comences a preguntar.

MURAKAMI: En aquest passatge (*el so augmenta i entren les timbales*) el so de l'orquestra es comença a descompondre.

OZAWA: És veritat. Però el concert no era al Manhattan Center, oi? Devia ser al Carnegie Hall.

MURAKAMI: Exacte. És un enregistrament fet al Carnegie Hall.

OZAWA: Vet aquí. Per això el so és tan apagat. De fet, l'endemà mateix en van fer una gravació d'estudi al Manhattan Center.

MURAKAMI: D'aquest mateix concert de Brahms?

OZAWA: Sí. Però no va sortir en disc.

MURAKAMI: Ja. Em sembla que no es pot trobar.

OZAWA: Jo també hi vaig ser, en aquesta gravació. Com a director assistent. De fet, quan en Lenny al discurs ha dit que hauria pogut deixar la batuta al seu director assistent, es referia a mi. (*Riu.*)

MURAKAMI: Això vol dir que, si les negociacions entre ells dos no haguessin arribat a bon port, vostè hauria pogut dirigir en lloc de Bernstein... De fet, és una interpretació amb una bona dosi de tensió.

OZAWA: I tant. I no és gaire refinada.

MURAKAMI: Amb aquest ritme tan lent, és com si s'hagués de desmuntar d'un moment a l'altre.

OZAWA: Sí, és veritat. Està sempre al límit.

MURAKAMI: Ara que ho penso, una vegada que Gould va tocar amb l'Orquestra de Cleveland, ell i George Szell no es van posar d'acord i Szell va deixar la batuta al seu assistent, oi? Ho vaig llegir en algun llibre.

Comença el solo de piano del primer moviment (5:56).

OZAWA: És més lent del compte, però tocant així Gould també convenç. No hi ha res que sembli estrany.

MURAKAMI: Devia tenir un sentit del ritme molt agut, oi? Vull dir, per ser capaç d'allargassar-ho d'aquesta manera i inserir el so a l'estructura de l'orquestra...

OZAWA: Tenia un domini absolut del tempo. Però en Lenny també ho fa molt bé. S'hi posa en cos i ànima.

MURAKAMI: Però normalment aquesta peça es toca com un esclat més passional, no?

OZAWA: Sí, s'hi posa més passió. I, certament, aquesta interpretació no és gaire apassionada.

El piano toca el preciós segon tema del primer moviment (7:35).

OZAWA: Aquí hi escau, aquest tempo tan lent. Amb el segon tema. Està bé, no trobes?

MURAKAMI: Sí, és veritat.

OZAWA: Abans, quan sonava més fort, era una mica feixuc o poc sofisticat, però ara es fa escoltar.

MURAKAMI: Fa un moment ha dit: «En Lenny també ho fa molt bé. S'hi posa en cos i ànima». Però també ha dit que no li semblava correcte que hagués fet aquell discurs abans del concert.

OZAWA: No, no m'ho sembla. Però com que es tractava d'en Lenny tothom s'ho va prendre bé.

MURAKAMI: Suposo que vol dir que val més presentar la música com a tal, sense afegir-hi cap prejudici innecessari. Però a mi em sembla que Bernstein només volia deixar clar qui havia definit el concepte del concert.

OZAWA: Sí, segurament.

MURAKAMI: En un concert, qui decideix normalment cap on ha d'anar la música: el director o el solista?

OZAWA: En el cas d'un concert, el solista quasi sempre fa uns assajos més minuciosos. El director potser comença a treballar-hi només quinze dies abans. El solista, en canvi, es pot passar mig any barallant-se amb la peça. S'hi fica a dins per complet.

MURAKAMI: D'acord. Però ¿no passa que a vegades el director té més fama que el solista i ho decideix tot sense consultar-li res?

OZAWA: Potser sí. Si agafem la violinista Anne-Sophie Mutter, per exemple, el mestre Karajan la va descobrir i de seguida li va demanar que gravés amb ell, primer els concerts de Mozart i després els de Beethoven. Aquests enregistraments són clarament el món del mestre Karajan. Llavors va pensar que estaria bé que Mutter toqués amb un altre director i em va triar a mi. «Ara toca amb en Seiji», li va dir el mestre Karajan. I vam gravar el no sé què espanyol, de Lalo... Ella només tenia catorze o quinze anys.

MURAKAMI: La *Simfonia espanyola* d'Edouard Lalo. Em sembla que tinc el disc.

Se sent una remor mentre busco el disc a les prestatgeries, fins que finalment el trobo.

OZAWA: Sí, sí! És aquest! Quant de temps... Era amb l'Orquestra Nacional de França. No em puc creure que el tinguis. No el tinc ni jo. N'havia tingut uns quants exemplars, però els vaig anar donant o deixant i ja no han tornat...

GOULD I KARAJAN, CONCERT PER A PIANO NÚMERO 3
EN DO MENOR DE BEETHOVEN

MURAKAMI: Avui havia pensat d'escoltar el Concert per a piano número 3 en do menor de Beethoven interpretat per Gould i Karajan. No és un disc d'estudi, sinó un enregis-

trament en directe d'un concert fet a Berlín l'any 1957.
Amb la Filharmònica de Berlín.

Quan s'acaba la introducció de l'orquestra, llarga i feixuga, entra el piano de Gould i comença la conversa entre orquestra i solista (3:19).

MURAKAMI: Aquí, l'orquestra i el piano no van junts, oi?

OZAWA: No, tens raó. Van descompassats. Ah, i aquí també: entren diferent.

MURAKAMI: ¿Això vol dir que no han treballat prou la sincronització durant els assajos?

OZAWA: No, segur que ho han treballat. Però en passatges com aquest normalment l'orquestra s'ha d'adaptar al que fa el solista...

MURAKAMI: En aquell moment, Karajan i Gould devien tenir un estatus molt diferent.

OZAWA: Sí, és clar. El 1957 Gould no feia gaire que havia debutat a Europa...

MURAKAMI: És la meva opinió, però diria que aquesta introducció que fa l'orquestra és molt típica de Beethoven, molt alemanya. En canvi, quan entra Gould és com si se'n volgués distanciar, com si ho volgués relaxar tot una mica i proposar la seva pròpia música. Per això les dues maneres de fer no casen i es van allunyant de mica en mica. Ara, això no vol pas dir que soni malament...

OZAWA: La música de Gould és una música molt lliure. A més, s'hi afegeix el fet que sigui canadenc, és a dir, un nord-

americà que no viu a Europa. Això es nota molt. Que és algú que no viu en un país germànic. En canvi, el mestre Karajan té la música de Beethoven ben arrelada a dins. Per això fa aquesta introducció tan alemanya, com si fos una simfonia. I, a més, no té cap intenció d'adaptar el seu estil a la música de Gould.

MURAKAMI: És com si Karajan pensés que ell farà la música tal com s'ha de fer i deixés que Gould fes la resta a la seva manera, com millor li semblés. Per això, en els solos de piano i en les cadències, Gould crea el seu propi món. Però en els altres passatges és com si anessin desfasats.

OZAWA: Però no sembla que a Karajan li importi gens, oi?

MURAKAMI: No, té raó. Està completament immers en el seu món. I Gould deixa córrer la idea de col·laborar des del principi i es dedica a fer la seva. És com si Karajan construís la música de l'orquestra cap amunt i Gould no traqués la vista de l'horitzó.

OZAWA: Tot i així, és interessant escoltar l'obra d'aquesta manera, oi? No crec que hi hagi cap altre director capaç de dirigir un concert amb tanta confiança, com si fos una simfonia, sense preocupar-se gens del solista.

GOULD I BERNSTEIN, CONCERT PER A PIANO NÚMERO 3
EN DO MENOR DE BEETHOVEN

MURAKAMI: Ara posaré el mateix concert, però aquest cop en una gravació d'estudi feta el 1959, dos anys després de la gravació de Karajan. Aquí són Gould i Bernstein amb l'Orquestra Simfònica de Columbia, formada bàsi-

cament per membres de l'Orquestra Filharmònica de Nova York.

La introducció que fa l'orquestra és més directa, com un grapat de fang llançat amb força contra una paret de pedra.

OZAWA: No té res a veure amb la versió del mestre Karajan, oi? No és com una simfonia. Però aquest so de l'orquestra és molt antiquat!

MURAKAMI: No havia trobat mai que aquesta interpretació sonés antiquada, però escoltant-la just després de la de Karajan sí que té com una pàtina antiga. I això que és una gravació feta dos anys més tard.

OZAWA: Sona molt antic.

MURAKAMI: Pot ser que sigui l'enregistrament?

OZAWA: Pot ser. Però no és només això. Per començar, els micròfons són massa a prop dels instruments. Abans, als Estats Units, les gravacions es feien així. En la versió del mestre Karajan la gravació recull el so de tota l'orquestra.

MURAKAMI: Potser als oients nord-americans els agradava més aquest so, més potent i somort.

Entra el piano de Gould (3:31).

OZAWA: Això és dos anys després de l'altra?

MURAKAMI: Tres anys abans de la polèmica amb el concert de Brahms i dos anys després de la interpretació amb Karajan. Quina diferència, oi?

OZAWA: Sí, això és molt més l'estil d'en Glenn. Molt més relaxat. Però, saps què? Mmm... No sé si ho hauria de dir... No sé si està bé que compari el mestre Karajan amb Bernstein, però penso en el concepte de «direcció». Vull dir la direcció de la música. És a dir, cap on va. En el mestre Karajan era una cosa innata. Tenia una gran capacitat de fer frases llargues. Sabia com s'havia de fer. I és una cosa que ens va ensenyar a tots els que vam estudiar amb ell. En canvi, en Lenny era més com un geni. Sabia fer frases llargues instintivament, però era incapaç de fer-ne de manera conscient i intencionada. El mestre Karajan obtenia el que volia amb la simple força de la voluntat, tant amb Beethoven com amb Brahms. Quan dirigia Brahms, per exemple, la seva voluntat tenia una força imparable. I a vegades hi donava la prioritat absoluta, encara que hagués de sacrificar alguns detalls del conjunt. I demanava el mateix als seus alumnes.

MURAKAMI: Sacrificar alguns detalls del conjunt...

OZAWA: Vull dir que, encara que alguns detalls no acabessin de lligar, no s'hi amoïnava. Per a ell, el més important era mantenir una línia llarga i ben marcada. Això és la «direcció». En música, implica la intervenció d'elements d'«unió». Hi ha una direcció més detallada i una direcció més llarga.

L'orquestra toca tres notes ascendents acompanyant el piano.

OZAWA: Aquestes tres notes també són un exemple de direcció. Això que fa: «laa, laa, laa». Hi ha qui les pot fer sobre la marxa i qui no les pot fer. Són parts que donen cos a la música.

MURAKAMI: Pel que diu, doncs, Bernstein marca la «direcció» no pas calculant mentalment sinó més aviat per instint, com una cosa gairebé física.

OZAWA: Sí, podríem dir-ho així.

MURAKAMI: I, quan va bé, tot surt com ha de sortir; però, quan no hi va, pot ser que tot es desmunti.

OZAWA: Exacte. En canvi, el mestre Karajan fixa una direcció ben clara per endavant i la demana clarament a l'orquestra.

MURAKAMI: Ja té la música formada a dins abans de la interpretació.

OZAWA: Sí, més o menys.

MURAKAMI: Però Bernstein no és així.

OZAWA: Va més sobre la marxa, per instint.

Gould fa un solo relaxat (4:33-5:23).

OZAWA: Aquí, en Glenn va realment per lliure.

MURAKAMI: ¿Vol dir que, comparat amb la versió de Karajan que hem sentit abans, Bernstein dona més llibertat al solista i adapta la seva música al ritme del piano? És això?

OZAWA: En part, sí. Si més no en aquesta peça. Però amb Brahms no és tan fàcil de fer. Per això van tenir el problema que hem comentat abans. I és especialment difícil amb el Concert per a piano número 1.

Durant el solo, Gould alenteix i allargassa les frases (5:01-5:05).

OZAWA: Ara encara va més lent, oi? Aquest és en Glenn.

MURAKAMI: Canvia el ritme lliurement. Aquest és el seu estil.
Si fos escriptor, seria la seva manera d'escriure. Però deu ser molt difícil d'acompanyar.

OZAWA: Sí, i tant que ho és.

MURAKAMI: Així, ¿durant els assajos es tracta d'entendre com respira el solista i intentar adaptar-s'hi?

OZAWA: Això mateix. Però amb músics d'aquesta talla també es pot fer durant la interpretació. Es pot anar calculant el que fa l'altre... Però no, no és una qüestió de càlcul, sinó de confiança. Normalment jo soc qui rebo aquesta confiança. Perquè em prenen seriosament. (*Riu.*) Per això sovint els solistes fan el que volen amb mi. (*Riu.*) Però, quan funciona, el resultat és molt interessant. I la música sona més lliure.

El piano toca un passatge descendent al final del qual entra l'orquestra (7:12-7:16).

OZAWA: Te n'has adonat? Just abans que entrés l'orquestra, en Glenn ha afegit una mena de *pom!* a la nota [7:15].

MURAKAMI: Què vol dir que «ha afegit»?

OZAWA: Ha enviat un senyal al director dient-li: «Entra aquí». Un accent que no està escrit a la partitura. No hi és.

El piano comença la famosa cadència del final del primer moviment (13:06).

OZAWA: Toca així, amb aquella cadira tan baixa on seia sempre. (*S'enfonsa al sofà.*) No sé pas com s'ho feia.

MURAKAMI: Aquí Gould ja era famós?

OZAWA: Sí que ho era. Jo em vaig alegrar molt de conèixer-lo. Però no donava mai la mà. Sempre anava amb guants.

MURAKAMI: Era força excèntric, oi?

OZAWA: Quan era director musical de l'Orquestra Simfònica de Toronto [del 1965 al 1969] el vaig conèixer una mica. Hi ha un munt d'anècdotes curioses sobre ell. Fins i tot vaig anar a casa seva...

(Nota de Murakami: En aquest punt s'ometen algunes de les anècdotes, que malauradament no es poden posar per escrit.)

Última part de la cadència. El ritme de les notes fa un canvi sorprenent.

MURAKAMI: Aquí ja toca amb total llibertat, oi?

OZAWA: És ben bé un geni. I, a més, és convincent. En realitat, fa coses força diferents de les que marca la partitura. Però no sona gens estrany.

MURAKAMI: Quan diu que fa coses que no són a la partitura no es refereix només a la cadència o als solos, oi?

OZAWA: No, no només aquí. I això és el que el fa extraordinari.

S'acaba el primer moviment (17:11). Aixeco l'agulla.

MURAKAMI: El primer cop que vaig sentir aquest disc de Gould i Bernstein encara anava a l'institut, i des de llavors aquesta versió del Concert en do menor ha estat una de les meves favorites. M'agrada el primer moviment, és clar, però al segon hi ha un passatge en què Gould acompanya l'orquestra amb uns arpegis meravellosos.

OZAWA: Vols dir quan toca el vent fusta?

MURAKAMI: Exacte. Un pianista qualsevol ho faria com un simple acompanyament, però amb Gould sembla que sigui un contrapunt respecte a l'orquestra. Aquest passatge sempre m'ha agradat. No té res a veure amb la interpretació d'altres pianistes.

OZAWA: Per fer una cosa així havia d'estar molt segur d'ell mateix. Escoltem-ho. De fet, ara mateix estic estudiant aquesta peça. L'hem d'interpretar aviat amb Mitsuko Uchida. A Nova York, amb l'Orquestra Saito Kinen.

MURAKAMI: Ostres, que bé! Estic intrigat per saber com sonarà.

Giro el disc i poso el segon moviment. Abans de començar, fem una pausa per beure te verd torrat i menjar mochi.

MURAKAMI: Aquest segon moviment no és difícil de dirigir?

OZAWA: Sí que ho és, sí.

MURAKAMI: És que és tan lent... Però també és preciós.

El piano toca el solo. Al cap de poc l'orquestra entra suaument (1:19).

MURAKAMI: El so de l'orquestra no és tan dur com al primer moviment, oi?

OZAWA: Sí, és molt millor.

MURAKAMI: Potser abans estaven tensos?

OZAWA: Podria ser.

MURAKAMI: El primer moviment té una certa tensió. Al principi era com si hi hagués un duel entre el solista i el director. Escoltant diferents interpretacions, sembla que hi ha dues maneres ben distintes d'abordar el primer moviment: confrontant-se o col·laborant. En l'enregistrament en directe de Rubinstein i Toscanini, de l'any 1944, és com si s'estiguessin barallant. L'ha escoltat mai?

OZAWA: No.

Sonen els instruments de vent fusta i Gould hi afegeix els arpegis (4:19-5:27).

OZAWA: Aquí. És això que deies.

MURAKAMI: Sí, aquí. En principi el piano només ha d'acompanyar l'orquestra, però Gould toca d'una manera tan clara i deliberada...

OZAWA: Això no és un acompanyament. Si més no, dins el cap d'en Glenn.

Gould acaba una frase, fa una pausa breu i passa a la frase següent (5:40).

OZAWA: Això. Aquí on ha fet la pausa. Això és una cosa que fa ell lliurement. És la seva característica principal. La manera de fer les pauses.

A continuació, l'orquestra i el piano s'entrellacen amb delicadesa.

OZAWA: En aquest fragment ja som de ple al món d'en Glenn Gould. Ja porta tota la iniciativa. Al Japó sempre es parla del *ma*, és a dir, de la importància d'aquestes pauses o espais en blanc en la música oriental. Però en la música occidental també existeixen, i algú com Gould els fa perfectament. No tothom sap fer-los. Els músics normals no en fan, però algú com ell sí.

MURAKAMI: Els músics normals no en fan?

OZAWA: No, mai. I, encara que en facin, els espais no encaixen amb tanta naturalitat. No t'estiren amb tanta força com aquí. Si fas aquests *ma* o aquestes pauses és per estirar algú ben fort, no? Si ho fa un virtuós és així, tant se val a Orient com a Occident.

MURAKAMI: Només conec una gravació seva d'aquest concert, amb Rudolf Serkin.

OZAWA: És veritat. Només l'he gravat aquella vegada amb Serkin. Amb Serkin vam gravar tots els concerts per a piano de Beethoven. També havíem de fer tots els de Brahms, però es va posar malalt i es va morir abans que poguéssim fer-los.

MURAKAMI: És una llàstima.

L'orquestra toca una frase llarga amb suavitat.

MURAKAMI: Per a una orquestra deu ser difícil allargar una nota tan lenta.

OZAWA: Sí que ho és.

El piano i l'orquestra s'entrellacen a un tempo lent.

OZAWA: Ah! Ara no van alhora.

MURAKAMI: És veritat, s'han desmarxat.

OZAWA: Aquest passatge potser és una mica massa lliure. Ara portava el compàs i potser és una mica massa lliure.

MURAKAMI: En la versió de Karajan i Gould que hem sentit abans també hi havia força moments que no anaven alhora, oi?

Un solo de piano excepcionalment lent.

MURAKAMI: Ara, no deu haver-hi gaires pianistes que puguin tocar aquest segon moviment sense que soni massa lent i avorrit, oi?

OZAWA: No, és veritat.

S'acaba el segon moviment (10:47).

OZAWA: La primera vegada que vaig dirigir aquest concert va ser amb el pianista Byron Janis. Al Festival de Ravinia.

(Nota de Murakami: El Festival de Ravinia se celebra cada any a Chicago, amb la participació dels músics de l'Orquestra Simfònica de Chicago.)

MURAKAMI: Ah, sí, Byron Janis. Em sona.

OZAWA: Després el vaig fer amb Alfred Brendel a Salzburg. La tercera vegada devia ser amb Mitsuko Uchida. I després ja devia ser amb Serkin.

SERKIN I BERNSTEIN, CONCERT PER A PIANO NÚMERO 3
EN DO MENOR DE BEETHOVEN

MURAKAMI: Proposo que escoltem una altra versió del Concert per a piano número 3 de Beethoven.

OZAWA: Som-hi.

Comença el primer moviment. Obertura. L'orquestra toca amb un tempo accelerat.

OZAWA: Aquesta versió torna a ser diferent. Uaaau, és molt ràpida. Sembla que corrin.

MURAKAMI: És una mica tosca?

OZAWA: Sí, tosca i massa ràpida.

MURAKAMI: I els *tutti* tenen un nervi estrany, no?

OZAWA: Exacte.

La introducció orquestral s'acaba i irromp el piano, també a un ritme accelerat (3:08).

OZAWA: Tots dos s'hi han posat amb ganes.

MURAKAMI: Sí, tant l'un com l'altre van a tot drap. Tot i així, llisca prou bé.

OZAWA: El director fa servir clarament un ritme binari. Dirigeix en 2/2, no pas en 4/4.

MURAKAMI: El ritme és tan ràpid que ho ha de fer en 2/2?

OZAWA: Hi ha algunes partitures antigues que indiquen que ha de ser en 2/2, tot i que avui dia es considera que el correcte és 4/4. Però l'obertura d'aquesta versió és clarament en 2/2. Per això és com si llisqués.

MURAKAMI: ¿Vol dir que el director i el solista decideixen si la fan en 2/2 o en 4/4 segons la velocitat que vulguin donar al moviment?

OZAWA: Exacte. Si la vols alentir una mica, l'has de fer en 4/4. Les recerques més recents indiquen que aquest és el tempo correcte. Però quan jo la vaig estudiar, es podia escollir.

MURAKAMI: No ho sabia. Aquesta versió és de Rudolf Serkin i Leonard Bernstein amb la Filharmònica de Nova York. Es va gravar el 1964, cinc anys després de la gravació amb Gould.

OZAWA: És una versió bastant inconcebible.

MURAKAMI: Com és que van ràpid?

OZAWA: No en tinc ni idea.

MURAKAMI: No crec que Rudolf Serkin toqués sempre amb

tant neguit. ¿Pot ser que en aquesta època estiguessin de moda les interpretacions d'aquesta mena?

OZAWA: Podria ser. El 1964... Mmm... En aquest moment es parava molta atenció a l'estil interpretatiu influït per la música antiga, amb un ritme molt ràpid i poques notes sostingudes. I els arquets dels instruments de corda eren més curts. Potser això hi té alguna cosa a veure. Sembla que vagin a preu fet. És molt poc germànic.

MURAKAMI: ¿Pot ser una tendència de la Filharmònica de Nova York?

OZAWA: Sí, és clar. Comparada amb la Filharmònica de Berlín o amb la de Viena, és evident que li falta aquest regust germànic.

MURAKAMI: I suposo que la Simfònica de Boston també és diferent.

OZAWA: Sí. Boston té un so més suau. No fan interpretacions com aquestes. Als músics no els agradaria.

MURAKAMI: ¿La Simfònica de Chicago és més propera a la Filharmònica de Nova York?

OZAWA: Sí. Però l'Orquestra de Cleveland no faria una interpretació així mai de la vida. Cleveland és com Boston, però encara més suau. No fan mai res tan accelerat. Però, deixant l'orquestra de banda, em costa creure que el pianista sigui Serkin. Llisca massa.

MURAKAMI: ¿Creu que això és perquè Bernstein volia resistir-se a la visió que tenia Karajan del món de Beethoven?

OZAWA: Podria ser. Però en Lenny feia l'últim moviment de la Novena simfonia de Beethoven increïblement lent. Potser no està en disc: jo ho vaig veure per televisió, en un concert que va fer a Salzburg amb la Filharmònica de Berlín o la de Viena. Era tan lent que no me'n sabia avenir. Saps el quartet vocal del final? Doncs aquesta part.

JO VOLIA FER MÚSICA ALEMANYA DE TOTES TOTES

MURAKAMI: Abans deia que havia treballat amb l'Orquestra Filharmònica de Nova York. Després va anar a Berlín?

OZAWA: Sí. Bé, primer vaig fer una estada breu a Berlín, després vaig fer d'assistent d'en Lenny a la Filharmònica de Nova York, i després el mestre Karajan em va cridar perquè tornés a Berlín. I aquí és on vaig debutar. Va ser el primer lloc on em van pagar per dirigir. Vaig dirigir peces orquestrals de Maki Ishii i de Boris Blacher, i una simfonia de Beethoven, no recordo si la Primera o la Segona.

MURAKAMI: Quant temps hi va ser, a Nova York?

OZAWA: Dos anys i mig. El 1961, el 1962 i fins a mitjans del 1963. El 1964 ja vaig dirigir la Filharmònica de Berlín.

MURAKAMI: El so de Nova York i el de Berlín en aquella època era completament diferent, no?

OZAWA: Sí, no tenien res a veure. I ara tampoc. Malgrat l'avenç de les comunicacions, les anades i vingudes dels músics i la globalització cultural, continuen sent molt diferents.