



UNIVERSITAT DE BARCELONA

SOLEMNE INVESTIDURA DE
DOCTOR *HONORIS CAUSA*
al mestre

Jordi Savall



Discurs de presentació del professor
Adolfo Sotelo

Novembre de 2006

UNIVERSITAT DE BARCELONA

SOLEMNE INVESTIDURA DE
DOCTOR *HONORIS CAUSA*
al mestre

Jordi Savall

Discurs de presentació del professor
Adolfo Sotelo

Novembre de 2006

Entitat editora
UNIVERSITAT DE BARCELONA

Rector
Màrius Rubiralta i Alcañiz

President del Consell Social
Juan José López Burniol

© Universitat de Barcelona
Producció: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona
Disseny de la col·lecció: Cesca Simón

Paper: Coberta: Rives Design
Interior: Estucat ecològic
Tipografia: Times
Motiu de la coberta: Llibres antics (detall), Biblioteca de la Universitat de Barcelona

Direcció i administració de la publicació
Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona
Adolf Florensa, s/n
08028 Barcelona

Aquest document està subjecte a la llicència de Reconeixement-NoComercial-Sense-ObraDerivada de Creative Commons, el text de la qual està disponible a: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.



ÍNDIX

Protocol de l'acte	5
Discurs de presentació del professor Adolfo Sotelo	11
Discurs del mestre Jordi Savall	23

PROTOCOL DE L'ACTE

*Investidura del mestre Jordi Savall
com a doctor honoris causa*

1. S'entra en processó mentre el Cor de la UB i l'Orquestra de la Universitat de Barcelona interpreten el cant d'entrada.
2. El rector, Dr. Màrius Rubiralta, explica l'objectiu de la sessió acadèmica.
3. El rector dóna la paraula al secretari general Dr. Xavier Pons, el qual llegeix l'Acta del nomenament de doctor honoris causa a favor del mestre Jordi Savall.
4. El rector invita la degana de la Facultat de Filologia, Dra. Montserrat Camps, i el catedràtic padrí, Dr. Adolfo Sotelo, a anar a cercar el doctorand i acompanyar-lo fins al Paranimf.
5. Intervenció del Cor de la UB i de l'Orquestra de la Universitat de Barcelona.
6. El rector dóna la benvinguda al mestre Jordi Savall, el qual s'asseu al lloc que li ha estat reservat.

7. El catedràtic padrí llegeix el discurs en el qual presenta els mèrits del seu patrocinat.
8. El rector demana a la degana i al padrí que acompanyin el doctorand a la presidència.
9. El rector pronuncia les paraules d'investidura:

«Pel Consell de Govern de la Universitat de Barcelona, a proposta de la Facultat de Filologia, heu estat nomenat doctor honoris causa en testimoniatge i reconeixença dels vostres mèrits rellevants.»

«En virtut de l'autoritat que m'ha estat conferida, us faig lliurament d'aquest títol i —com a símbol— de la birreta llorejada, antiquíssim i venerat distintiu del magisteri. Porteu-la com a corona dels vostres mereixements i estudis.»

«Rebeu l'anell que l'antiguitat tenia el costum de lliurar, en aquesta venerada cerimònia, com a emblema del privilegi de signar i segellar els dictàmens, consultes i censure escaients a la vostra ciència i professió.»

«Rebeu també aquests guants blancs, símbol de la puresa, que han de servir les vostres mans, signes, uns i altres, de la distinció de la vostra categoria.»

«Perquè us heu incorporat en aquesta Universitat, rebeu ara, en nom del seu Claustre, l'abraçada de fraternitat dels qui s'honoren i es congratulen d'ésser els vostres germans i companys.»

10. El nou doctor s'asseu entre els seus acompanyants en el lloc reservat al Claustre de Doctors.
11. El rector dóna la paraula al nou doctor Jordi Savall, el qual és acompanyat a l'estrada per la degana i el catedràtic padrí.

12. Intervenció del doctor Jordi Savall.
13. Un cop acabada la intervenció, seu en el lloc que li ha estat reservat.
14. Discurs del rector.
15. Cant de l'himne *Gaudeamus Igitur* per part de tots els assistents a l'acte.

GAUDEAMUS IGITUR

*Gaudeamus igitur
iuvenes dum sumus
Post iucundam iuventutem
Post molestam senectutem
nos habebit humus (bis).*

*Ubi sunt qui ante nos
in mundo fuere?
Adeas ad inferos
Transeas ad superos
Hos si vis uidere (bis).*

*Vivat Academia
Vivant professores
Vivat membrum quodlibet
Vivat membra quaelibet
semper sint in flore (bis).*

16. El rector aixeca la sessió.

DISCURS DE PRESENTACIÓ
DEL PROFESSOR
ADOLFO SOTELO

Rector Magnífic,
Doctors i professors,
Autoritats acadèmiques,
Senyores i senyors,
Mestre Jordi Savall,

I

El gran humanista napolità Giambattista Vico triava, en tractar de l'*exordium* a les seves *Institutiones Oratoriae* (1711), un símil que ara vull recordar: «L'arquitectura s'hi mira molt, amb els vestíbuls, per tal que els palaus siguin dignes, i convidin a entrar-hi.» El vestíbul d'aquesta *laudatio* fou projectat per la proposta que la degana de la Facultat de Filologia, la doctora Montserrat Camps, féu en el seu dia a la Junta de Facultat per tal de proposar el nomenament del mestre Jordi Savall com a doctor honoris causa per la nostra *alma mater*.

Per a mi, com a historiador de la literatura, constitueix un gran honor i la més alta satisfacció personal el fet de poder ara completar la tramitació prevista per l'Estatut de la Universitat de Barcelona, i bastir, aquí, en aquest saló ple d'història, un breu discurs que dibuixi la personalitat d'un català universal: director d'orquestra, director coral, director d'un conjunt de cambra, déu vivent de la interpretació de la viola de gamba, i humanista eximi de la musicologia i la filologia més precises i rigoroses. En efecte, un palau del qual la retòrica potser no sabrà donar una imatge completa i fidel.

Un inventari ràpid dels solistes i els grups més importants que, en el darrer terç del segle xx i en els dies actuals, han descobert i interpretat, amb criteris històrics, la música antiga —la medieval i la del Renaixement—, com també la música barroca, ens ha de dur a reconèixer els noms d'August Wenzinger i la Cappella Coloniensis, Gustav Leonhardt, Nikolaus Harnoncourt i el Concentus Musicus Wien, Frans Brüggen, David Munrow, els germans Kuijken i La Petite Bande, que en són alguns dels pioners. Tanmateix, ningú no dubtaria a afegir-hi Reinhard Goebel i Musica Antiqua Köln, Trevor Pinnock i The English Concert, Christopher Hogwood i l'Academy of

Ancient Music, Ton Koopman i l'Amsterdam Baroque Orchestra, John Eliot Gardiner i el Monteverdi Choir o els English Baroque Soloists, William Christie i Les Arts Florissants, Philippe Herreweghe i La Chapelle Royale, etc. Al marge de l'oblit de directors i conjunts amb una trajectòria més recent, allò que de ben segur ningú no pot ignorar és el lloc de privilegi que hi ocupa Jordi Savall i les seves tres formacions: Hespèrion XX (ara Hespèrion XXI), la Capella Reial de Catalunya i Le Concert des Nations, fundades juntament amb Montserrat Figueras, inseparable companya i esposa.

De fet, més que d'un lloc de privilegi, seria oportú parlar d'una tasca imprescindible i constant per tal de recuperar els repertoris antics, especialment els repertoris ibèrics, amb una voluntat artística contemporània. És per això que la *narratio* de l'itinerari artístic de Jordi Savall haurà de fer-nos saber com ha anat ocupant aquest lloc imprescindible i de privilegi en l'àmbit de la música antiga. Serà — no pot ser d'altra manera — una *narratio* ajustada i breu.

II

Jordi Savall neix a Igualada l'any 1941. Els seus trets d'identitat catalans han esdevingut un lloc comú, fàcil, per a la crítica musical, que s'ha esforçat a assenyalar l'accent diguem-ne llatí dels seus treballs. No cal exagerar. Són nombroses les ocasions en què el mestre Savall ha pogut fer palès el seu convenciment que la sensibilitat d'un artista no té gaire a veure amb la seva acta de naixement, i que la seva sensibilitat s'hi troba bé, amb la música de Marais, nogensmenys que amb la de Victoria, per exemple. Aquesta sensibilitat comença a prendre cos i forma en el cor de nens de la seva ciutat natal, com també en els seus estudis de música i violoncel, que completarà l'any 1965 al Conservatori Superior de Música de Barcelona. Són, precisament, aquells anys a Barcelona el temps en què va descobrir, cap al 1959, Marin Marais i les seves *Pièces de viole*. Els prestatges de la Casa Beethoven, al número 97 de les Rambles, són, de fet, els responsables del seu primer apropament a un compositor que, avui, nosaltres reconeixem tan sols gràcies al mestre Savall. En el discurs musical de Marais, el jove Savall hi descobreix vida, imaginació i poesia: tres qualitats que, així mateix, reconeixerà i llegirà a les notes de François Couperin i Diego Ortiz, o a les tres sonates per a viola de gamba i clavicé de Johann Sebastian Bach.

D'ençà d'aleshores, la música de Marais l'ha acompanyat sempre. O, millor dit, al llarg de més de trenta anys, el mestre Savall no s'ha cansat de redescobrir, per al públic contemporani, el tresor fascinant del compositor francès, i alhora enaltir un instrument oblidat i meravellós: la viola de gamba. El record de tres episodis d'aquest itinerari convé, en aquest punt, a la nostra *narratio*:

Primer episodi. Som a l'any 1975, i Michel Bernstein, creador de la casa discogràfica Astrée, té l'oportunitat d'escoltar el jove violista espanyol en un concert patrocinat per Madame Geneviève Thibault, comtessa de Chambure, que li havia prestat una viola del segle XVII de la seva col·lecció privada. Poc després, pot escoltar-lo novament a Nantes, i li proposa de gravar el primer disc dedicat a l'obra de Marais. L'èxit és sorprenent.

Segon episodi. Any 1991. S'estrena el film *Tous les matins du monde*, d'Alain Corneau, inspirat en la novel·la de Pascal Quignard. Jean-Pierre Marielle interpreta el paper del mestre, Sainte-Colombe, i Gérard Depardieu, el paper del deixeble, Marin Marais. Jordi Savall selecciona i interpreta la música d'aquella pel·lícula: Sainte-Colombe i Marin Marais, però també Lully i Couperin, i un petit lloc, molt sentit, per a la música popular, la veritable obsessió del mestre català, amb *Une jeune fillette*. Le Concert des Nations llueix, allà, les millors gales: Montserrat Figueras, Fabio Biondi, Pierre Hantaï i Christophe Coin —viola baixa i deixeble de Jordi Savall—, entre altres intèrprets de primera fila. Al llarg de l'any 1992, s'arribarà a vendre mig milió d'exemplars d'aquella banda sonora.

Tercer episodi. Avui mateix. El mestre Savall ha decidit de reviure íntegrament i extensa l'experiència antològica de l'any 1977, quan va gravar la *Suite d'un goût étranger* de Marais, juntament amb Hopkinson Smith i Ton Koopman —tiorba i clavecí, respectivament. Ara, seran les trenta-tres peces dels *goûts étrangers*. El mestre Savall ha qualificat la gràcia d'aquestes peces, tot invocant La Fontaine, com «una gràcia més bella que la bellesa mateixa», ja que s'insinua en l'ànima per fer-la vibrar plenament.

Tornem ara a l'any 1965, quan Jordi Savall és a punt de completar els estudis de violoncel. En una estada a Santiago de Compostel·la, el clavecinista Rafael Puyana li aconsella d'aprendre a tocar la viola de gamba. De retorn a Barcelona Enric Gispert, director d'Ars Musicae, li deixa una viola i el convida a col·laborar amb el seu con-

junt de música antiga. Una mà invisible, amb veu de soprano, havia catalitzat la decisió de Gispert: es tractava de Montserrat Figueras, d'una importància sempre essencial en la vida i l'obra de Jordi Savall.

El mestre s'havia iniciat, doncs, en l'estudi de la viola de gamba com a autodidacta. La tasca de maduració i perfeccionament arribarà, a Basilea, a partir del 1968. Abans, haurà treballat la interpretació amb Wieland Kuijken, haurà investigat sobre la música de viola de gamba a la Biblioteca Nacional de París i, sobretot, s'haurà convertit l'any 1967 —permetin-me que ho digui així— en l'espòs de Montserrat Figueras.

La partença cap a Basilea el mes de febrer del 1968 és l'inici d'una experiència d'alliberament, en l'escenari de la primavera de Praga i del maig de París, com també els estudis a l'Schola Cantorum Basiliensis, amb el professor August Wenzinger, són l'àmbit de coneixements i contactes decisius. N'assenyalaré dos: Gustav Leonhardt i Alfred Deller, clavecinista i contratenor, respectivament, que posen el so al servei de la poesia. Fundada l'any 1933 pel mecenes i director d'orquestra Paul Sacher, que, val a dir-ho, encarregava peces musicals a Igor Stravinsky i Béla Bartók —fou a Basilea on el compositor hongarès estrenà la *Música per a corda, percussió i celesta*—, la magnífica institució de Basilea buscava, des de l'escola de música i des del centre de recerca, un retorn als orígens: aquest disseny de l'Schola Cantorum suïssa ha estat un tret indefugible en la trajectòria de Jordi Savall, professor d'aquesta institució des del 1973, quan va succeir el seu mestre Wenzinger.

A la nostra *narratio*, li convé, ara, un *excursus*: com a professor de literatura espanyola, vull recordar una curiositat apassionant i oblidada. El detonant que dugué Paul Sacher a la creació de l'Schola Cantorum foren les interpretacions de Bach que, en començar els anys trenta, oferí a Basilea la clavecinista polonesa Wanda Landowska. Landowska, educada en l'ambient cosmopolita del París del canvi de segle, va sentir sempre una gran passió per la música tradicional del seu país, preludi d'una vocació també ineludible de Jordi Savall —un altre preludi té a veure amb el rescat d'un instrument, el clavicèmbal, i amb la dedicació a la música antiga i barroca. I vet aquí la curiositat: Federico García Lorca escrivia l'any 1922, havent escoltat Wanda Landowska:

Todos sabemos la ejecución sensible, pura y poderosa de Wanda Landowska, verdadera maestra de espíritu llena de eterna

juventud que evoca las viejas épocas con una rara plasticidad y que nos hace oír viejas voces, sueños muertos y pasiones desconocidas.

La genial Wanda Landowska pone perspectivas y caminos en la sombra que nos separa del pasado.

Paraules, les de García Lorca, que semblen endevinar l'art de Jordi Savall: obrir camins cap al passat des d'una ètica estètica del nostre temps.

III

Antes de crear, junto con Montserrat Figueras, Lorenzo Alpert y Hopkinson Smith, Hespèrion XX en 1974, Savall contribuyó a la formación de La Petite Bande (1972) y The English Concert (1973). En alguna ocasión el maestro ha recordado la emoción que sentía sentado en el pupitre de bajos de La Petite Bande junto a Wieland Kuijken y Anner Bylsma.

En griego clásico, *hesperios* quería decir occidente, perteneciente al ocaso, al lugar donde se pone el sol; por extensión significa originario de las dos penínsulas más occidentales de Europa: la itálica y la ibérica. De ahí Hespèrion XX, una herramienta de investigación y un formidable conjunto de interpretación, que tomó como tarea prioritaria recuperar el repertorio ibérico antiguo, e interpretarlo con respeto estilístico, fundamentado en la musicología y en la filología, pero añadiendo la creatividad, el pulso personal, que los músicos que congrega tienen en tanto que artistas contemporáneos.

A partir del año 2000 se transforma en Hespèrion XXI, intensificando la recuperación de la música sefardita, el Siglo de Oro español y los villancicos criollos de América. Los rigurosos criterios filológicos e históricos de Jordi Savall han conseguido revitalizar la estética de la interpretación, manteniendo las posibilidades que ofrece la música sin menoscabar un ápice la voluntad de los compositores. Este difícil equilibrio ha sido valorado de continuo por la crítica como un trabajo preciso y bello, incluso un trabajo de vanguardia, al permitir al público percibir lo que de presente, sin desvirtuar el pasado, tiene una misa de Cererols o de Morales, un madrigal de Monteverdi o un tiento de Cabanilles.

Para algunas de estas interpretaciones, Morales, Victoria o Monteverdi, pero también el canto de las sibilas, por ejemplo, Savall creó en 1987 en Barcelona la Capella Reial de Catalunya, siguiendo el modelo de las famosas capillas reales y con voluntad inflexible de adecuar el canto y los textos poéticos al estilo de su época. Tanto en Hespèrion XX como en la Capella Reial de Catalunya es imprescindible la labor de Montserrat Figueras, de la que el crítico francés Roger Tellart decía (1995), refiriéndose a las emblemáticas grabaciones de las *Cansós de trobairitz* (EMI, 1978), del *Llibre vermell de Montserrat* (EMI, 1979) y de las *Cántigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio (Astrée, 1993): «brille une Montserrat Figueras idéalement rayonnante et fragile».

Le Concert des Nations nace en París en 1989. Se trata de una orquesta, de composición oscilante, que atiende el repertorio del Barroco y del Clasicismo hasta las obras maestras del Romanticismo, apoyándose en el conjunto vocal Capella Reial como también se apoya en dicho conjunto el repertorio medieval y renacentista que alimenta los trabajos de Hespèrion. La orquesta, que interpreta siempre con instrumentos de época, toma el nombre de la obra de François Couperin, *Les nations*, reunión de «gustos» europeos, una especie de Europa del arte, cuyos fundamentos datan del Siglo de las Luces.

IV

El maestro Jordi Savall al frente de un conjunto, de un grupo vocal y de una orquesta vive su plena madurez, consolidada con la creación de su propio sello editorial Alia Vox en 1998, mientras desarrolla una intensísima actividad de conciertos. El catálogo de Alia Vox invita a una reflexión: la necesidad del «otro», lo ineludible de la alteridad, como fuente y recurso principal para una verdadera comprensión del «yo»; comprensión que debe ser comprensión crítica. No se trata de la fetichización de la diversidad, sino de abrirse a otras tradiciones que nos enriquezcan y nos faciliten la autocrítica. Permítanme decir aquí con toda solemnidad que Alia Vox constituye un programa universitario de auténtico humanismo. Alia Vox contesta rotundamente y en este momento a la pregunta que el profesor Edward W. Said se hacía ante los estudiantes de la Universidad de Columbia en el año 2000:

¿Cuándo dejaremos de permitirnos creer que el humanismo es una forma de petulancia y no una inquietante aventura que consiste en

descifrar de nuevo las diferencias, las tradiciones alternativas y los textos en un contexto mucho más amplio de aquel con el que hasta ahora se les ha dotado?

Todos los perfiles del arte de Savall y sus formaciones musicales responden al humanismo y a un retorno a la filología, o, por mejor decir, a la verdadera lectura filológica como lectura activa, como lectura dialógica, porque en realidad —apelo a George Steiner— la filología habla del diálogo, iniciado, no tanto por el lector o el intérprete, como por el poema o la fuga. Para el humanista el acto de leer o de interpretar un tema musical es el acto en el que se adopta por primera premisa la posición del autor, que no es un soberano absoluto al margen de su época y sus circunstancias. «Todo intento de comprensión, de “correcta lectura”, de recepción sensible es, siempre, histórico, social e ideológico.» Dicho por vía de ejemplo: no podemos escuchar la música medieval, renacentista o barroca como la escuchaba su público original. Por ello el trabajo de reconstrucción es necesario, pero la labor filológica, el quehacer hermenéutico, no finaliza ahí — el maestro Savall bien lo sabe — sino que debe pasar por un segundo estadio: la mediación de la obra artística con la vida actual. Contestando a una larga entrevista aparecida en el año 2003 en la revista *Goldberg*, Savall hacía la siguiente reflexión: «Nosotros interpretamos música escrita hace siglos, y lo hacemos hoy. ¿Cuál es nuestra responsabilidad? Asumir con un máximo de fidelidad la voluntad del compositor. Aparte de esto, uno debe hacer lo posible para que esta música sea recibida en toda su belleza y con todo su poder expresivo.»

En efecto, toda lectura e interpretación de una obra del pasado la revive en el presente, permitiéndonos una oportunidad para releerla y facilitándonos situar lo contemporáneo en un marco histórico más amplio, cuya utilidad consiste en patentizar que la historia es un proceso en construcción, no un lugar establecido definitivamente. Dicho con la autoridad de Hans-Georg Gadamer: «la historia no nos pertenece, nosotros pertenecemos a la historia».

Muchos de los perfiles del arte del maestro Savall —dejo a un lado sus maravillosas interpretaciones de Bach o Vivaldi, Couperin o Marais, de las *Siete últimas palabras* de Haydn o del *Réquiem* de Mozart, etc.— tienen que ver con los quehaceres cotidianos de la Facultad de Filología, que le ha propuesto para incorporarse al Claustro de Doctores de esta Universidad por su condición excepcional de músico y filólogo. En una facultad universitaria en la que se

aman todas las lenguas, se hace alquimia con sus palabras, se analizan sus átomos, se diseccionan los textos contruidos con ellas, se elucidan los significados rectos y pertinentes para evitar errar en la transmisión, a lo largo de la historia, de las ideas, las leyes o los descubrimientos, es necesario y forzoso saludar y reconocer los impecables trabajos de Jordi Savall acerca de la poesía y la música tradicional.

Dichos trabajos tienen su inicio en 1975. El maestro lo recordaba en una entrevista para la revista *Scherzo* (2004): «Pudimos empezar a grabar para EMI gracias a un concierto. Estaba allí el productor, le fascinó nuestra forma de interpretar los romances sefarditas y las músicas del Siglo de Oro e inmediatamente nos propuso iniciar una colaboración.» Justamente, comenzaba una larga e intensa experiencia musical que tiene un radical fundamento filológico. Con un ademán que emparenta con el ideario de un maestro egregio de esta Universidad —me refiero a don Manuel Milà i Fontanals— y con autoridades incuestionables de la filología románica e hispánica como don Ramón Menéndez Pidal, los trabajos y los días de Jordi Savall y Montserrat Figueras nos han acercado a las variantes —«la poesía tradicional vive en variantes», Menéndez Pidal *dixit*— más oportunas de un pedazo de la historia viviente de la humanidad mediterránea, por emplear los términos de uno de los escritores más lúcidos del siglo xx, Elias Canetti, descendiente de judíos sefarditas, que vivían con la presencia —así lo ha dejado consignado en *El juego de ojos*— del «recuerdo de una Edad Media gloriosa».

La Edad Media Hispánica se cierra el 31 de marzo de 1492 con la expulsión de los judíos. Hasta entonces la península Ibérica había sido tierra de acogida, de mezcla, de germinal diversidad: *España en su historia. Cristianos, moros y judíos* (1948) es el título del emblemático libro de don Américo Castro. Desde ese momento —momento crepuscular y a la vez de nuevas luces— se inicia un tenaz proceso de aplastamiento de la diferencia, en una Hesperia que había nacido y se había conformado en la diversidad. Para el mundo sefardí el exilio fue el reino. Desde las señas de identidad judías y desde la conciencia de sus orígenes hispánicos, el mundo sefardí fue amalgamando múltiples culturas: la árabe norteafricana, la turca, la griega, la búlgara, la rumana y un largo etcétera. Permítanme invocar en este punto de la *argumentatio* un pasaje de la primera lección de *Tres lecciones de tinieblas* (1980) del poeta gallego José Ángel Valente, quien reconocía el origen musical de estos textos (en Victoria, en Couperin, en Charpentier):

El movimiento: exilio: infinito regreso: vértigo: el solo movimiento es la quietud.

Para la filología, para el humanismo que debe ahondar en el mundo de la memoria y sus silencios, las investigaciones y los trabajos musicales de Savall son de excepcional importancia, señalando una invariante de su aventura personal e intelectual. Por ello me parecen tan sugestivas las recreaciones —cito sólo grabaciones de Alia Vox— de las músicas reales de Carlos V (2000) o de las luces y sombras que acompañaron a Isabel I (2004) como el fascinante registro de la *Diáspora sefardí* (1999) o el mágico y exigente universo musical de *Don Quijote* (2005).

No creo andar errado, si enfatizo que un último e indeclinable perfil de humanismo del maestro Savall tiene que ver con el estimulante diálogo entre culturas y voces de oriente y de occidente, como atestigua la muy reciente recopilación *Orient-Occident* (Alia Vox, 2006). El humanismo no puede ser la confirmación de lo sabido y sentido, sino un ejercicio para reformular e incluso impugnar las certezas de la cultura, a veces impuestas con veleidades de absoluta configuración monárquica. Frente al profesor de Yale, Harold Bloom, quien ha levantado ante el multiculturalismo un defensivo y arbitrario *The Western Canon* (1994), creo que la pasión intacta del humanismo es la aventura del diálogo, del pensamiento paradoxal, descreyendo del eurocentrismo, aun del de mejores intenciones. Afirmino —siguiendo las últimas reflexiones de Edward W. Said— que el humanismo no puede ubicarse en un sistema educativo basado en la política de la identidad y el nacionalismo, sino en el laborar en la fragua de perspectivas cosmopolitas, siempre desde la incesante curiosidad intelectual. Este es el sentido de la amalgama de danzas, plegarias, canciones y lamentos, que nacen del arco de la fídula o de la lira, del latido del laúd marroquí, del salterio de Irán o del rabel de Afganistán; músicas e instrumentos reconocidos en la Hesperia de las tres culturas, como refiere esa joya de la literatura medieval que es el *Libro de buen amor*, invocado por el maestro Savall en el texto programático que acompaña *Orient-Occident*.

V

Rector Magnífic, per a la Facultat de Filologia és un honor proposar l'humanista i el filòleg, mestre Jordi Savall com a doctor honoris causa d'aquesta Universitat, amb la certesa absoluta que els mèrits

dels seus incessants i rigorosos treballs musicals han d'integrar-se en l'òrbita del veritable humanisme. Aquesta *laudatio* arriba a la seva fi. Molts principis d'oratória —Ciceró mateix— assenyalen que l'orador, en la *peroratio*, ha de deixar empremta en l'esperit dels qui l'escolten. L'origen del postulat ciceronià és platònic i prové del *Fedó*: acabar com una abella, «deixant clavat el fibló». Seguiré al peu de la lletra l'autoritat grecolatina i acabo amb un fibló manllevat a un dels romanistes més grans del segle passat, Leo Spitzer. Deixeu-me que en citi el llibre clàssic *Linguistics and Literary History* (1948) i que ho faci en la llengua dels meus pares:

Soamente poderán restituírse as humanidades, cando depoñan os humanistas as súas actitudes agnósticas, cando volvan a humanizarse e compartan a crenza daquel rei humanista e relixioso de Rabelais: «a sabedoría non penetra nunha alma malévola; e a ciencia sen conciencia non é máis que ruína da alma» ou, volvendo ó dito agustiniano, «non se entra na verdade máis que pola porta da caridade».

Mestre Jordi Savall: la seva música és una conscient i meravellosa *joie de vivre*. Benvingut al Claustre de Doctors de la Universitat de Barcelona.

Rector Magnífic,
Doctors i professors,
Autoritats acadèmiques,
Senyores i senyors, moltes gràcies.

DISCURS DEL MESTRE
JORDI SAVALL

*Després del discurs del mestre Jordi Savall, hi haurà un breu concert
del nou doctor honoris causa.*

On són els nous orfeus?

*The man that hath no music in himself,
Nor is not moved with concord of sweet sounds,
Is fit for treasons, stratagems, and spoils;
The motions of his spirit are dull as night,
And his affections dark as Erebus:
Let no such man be trusted. Mark the music.*

William Shakespeare

The Merchant of Venice, act V, scene 1

*L'home que no dugui la música dins seu,
aquell que no el commou l'harmonia suau dels sons,
és prest per a la traïció, el furt i la perfídia;
les emocions del seu esperit són tristes com la nit,
la seva manera d'estimar és fosca com l'Erebus:
Desconfia d'un home així. Escolta la música.*

William Shakespeare

El mercader de Venècia, acte V, escena 1

Entre tantes músiques que ens envolten i ens acompanyen, on és la música meravellosa que en un altre temps era capaç, en mans d'Orfeu, d'amansir les feres i convertir els homes més brutals en éssers sensibles? És que la música d'avui ha perdut el seu poder? No devia ser així a l'antiguitat, on, des de temps antiquíssims, ja trobem referències constants sobre el poder i els efectes extraordinaris de la música i dels instruments en les persones, els animals i fins i tot en els arbres i les plantes. Aquests són els atributs més característics d'Orfeu i és justament gràcies a les seves habilitats i poders com a músic que el seu mite ha esdevingut un dels més obscurs i més plens de simbolisme de tota la mitologia hel·lènica. El mite d'Orfeu es va desenvolupar fins a convertir-se en una veritable teologia entorn de la qual existia una literatura abundant, en gran part de caràcter esotèric. Orfeu és el músic per excel·lència, d'ell es deia que sabia tocar unes melodies tan captivadores que les bèsties salvatges el seguien, els arbres i

les plantes s'inclinaven cap a ell i els homes més ferotges es calmaven totalment. El seu mite té una pervivència llarguíssima que transcendeix més enllà de l'Orient Llunyà.

Justament d'aquest Orient Llunyà ens arriben els primers instruments musicals i especialment els d'arc. Desconeguts a l'antiguitat i encara al començament de l'edat mitjana, sembla evident que una de les hipòtesis més probables és la que suposa que la tècnica de l'arc es devia desenvolupar a poc a poc a Europa a partir de les influències de músics provinents de països araboislàmics. Recordem l'alt nivell de les cultures àrab i bizantina del segle x, i la importància dels intercanvis culturals lligats sovint als mateixos conflictes entre Orient i Occident. No ens ha d'estranyar, doncs, si les primeres representacions en l'àmbit europeu d'instruments polsats i amb arc apareixen ja des del segle x en els manuscrits mossàrabs d'origen hispànic del Beat de Liébana (c. 920-930) i en diferents manuscrits catalans, com ara la Bíblia de Santa Maria de Ripoll. Al segle xiv ja eren presents arreu, tal com els descriu Juan Ruiz, *Arcipreste de Hita*, en el seu famós *Libro de buen amor* (c. 1330):

.....
Con muchos instrumentos salen los *atabores*.
Ally sale gritando la *guitarra morisca*
de las voces aguda, de los puntos arisca,
el corpudo *alaút*, que tyen punto a la trisca,
la *guitarra ladina* con estos se aprisca.
El *rrabé* gritador con su alta nota:
(/ tañiendo la su *rota*),
el *salterio* con ellos más alto que la mota,
la *viyuela de péñola* con estos ay sota.
Medio caño é harpa con el *rrabé morisco*,
entr'ellos alegrança al *galope* francisco,
la *rrota* diz con ellos más alta que un risco,
(/ la flauta)
con ella el *taborete*: syn él non vale un prisco.
La *vihuela de arco* faze dulces vayladas,
vozes dulces, sabrosas, claras é bien puntadas,
a las gentes alegre, todas tiene pagadas.
.....

El món occidental, amb l'excusa d'un progrés incert, no ha sabut ni ha pogut conservar gran cosa del seu patrimoni organològic (instrumental) antic, per bé que, en contrast, sí que ha sabut preservar algunes de les obres més significatives del seu patrimoni musical escrit, gràcies a la invenció de la notació musical. Les cultures orientals, en canvi, s'han mantingut arrelades a una transmissió oral extraordinàriament estable i sempre fidel (fins al segle XVIII) a la utilització d'una gran part d'instruments d'origen antiquíssim, com ara el *llaüt*, la *lira*, el *psalteri* o *santur*, el *saz* o *guitarra moresca*, les *flautes* i el *rebab*. Per contra, no han guardat gairebé cap testimoni escrit de la seva música. Una excepció important és el manuscrit *Kitâbu ilmi'l- musikî alâ vechi'l-hurûfât* (*El llibre de la ciència de la música amb notacions*), compilat pel príncep músic d'origen moldau Demetri Cantemir (1673-1723), que conté 365 composicions instrumentals i vocals —algunes originals, d'altres més antigues i recuperades de la tradició popular turca— escrites en el seu sistema de notació personal.

Cal recordar que fins a la invenció de la polifonia i l'harmonia, a la península Ibèrica compartim especialment un llenguatge musical pròxim —propi de l'escriptura monòdica—, arran de més de set segles de coexistència de les tres cultures fonamentals del món Mediterrani: la jueva, la musulmana i la cristiana. Aquest espai geogràfic que la nostra cultura ha ocupat al llarg d'aquests set segles ha inclòs al seu dedins gent diversa amb gran varietat d'altres formes culturals i religioses. Però també durant l'edat mitjana —que va ser, com l'actual, una època d'odis religiosos i d'incomprensió— el paradís, que hauria pogut ser, el de l'Hespèria de les tres cultures, es va anar degradant, però tot i la intolerància i les crueltats, àrabs i jueus habitaven entre nosaltres, vivien com nosaltres, eren nosaltres. Al final del segle XV, després de la conquesta de Granada, foren expulsats o convertits per decret, i la seva marxa significà la fi d'una època, la pèrdua d'un paradís possible: els textos ho denuncien, les músiques ho ploren, la memòria ho il·lumina i la nostra consciència ho dignifica.

Per això sempre he volgut combinar les fonts històriques i les musicals. D'aquesta combinació neix una visió renovadora en què la bellesa i l'emoció de la música poden establir un diàleg expressiu amb els textos essencials del passat, per molt febrils que hagin pogut ser aquells temps. La música històrica ens permet atansar-nos amb una emoció intensa als textos poètics i a les cròniques que mostren l'ambivalència extrema d'èpoques a la vegada convulses i molt creatives

que, no obstant les seves nombroses ombres, també van destacar per un floriment espectacular de les arts, especialment de la música. «La música és la veritable història vivent de la humanitat», ens diu Elias Canetti. «Confiem en ella sense reserves, perquè el que afirma és relatiu als sentiments. El seu fluir és més lliure que qualsevol cosa que sembli humanament possible, i aquesta llibertat redimeix». (*La província de l'home*, Berlín, 1942). Així ha nascut el projecte fascinant entorn de la idea dels paradisos perduts durant el segle de Cristòfor Colom, en què podem constatar la seva rigorosa actualitat, especialment quan la música meravellosa dels villancets i els romanços de l'època s'alterna i s'uneix amb el sentiment dolgut i sincer de les cròniques contemporànies d'Andrés Bernáldez, els laments sefardites, les descripcions del viatger àrab Ibn Battuta, el diari de navegació de l'almirall, els contundents edictes reials, com també el verb poètic magistral tant de Juan del Encina com del granadí Ibn Zamrak, sense oblidar el meravellós llegat poètic i filosòfic de les llengües ameríndies.

En el precís moment d'escriure aquestes línies —encara amb el record viu dels textos impressionants i les músiques meravelloses d'aquests *Paradisos perduts*, que vam interpretar el passat 6 de novembre a l'evocador Saló del Tinell— es barregen i persisteixen al meu pensament les tràgiques imatges de les tantes víctimes que cada dia són sacrificades —com ara la periodista russa Anna Politkóvskaia, assassinada recentment— en nom de tota mena de raons polítiques, religioses, econòmiques, ètiques o històriques. El control del poder, tant si és legal com si no ho és, obliga sempre a una lluita despietada en la qual les veus més coratjoses i les persones més desvalgudes són les que paguen el tribut més alt.

Més que mai sentim la necessitat de recuperar el meravellós poder de la música, que novament les mans d'Orfeu puguin amansir els homes més ferotges. Però on són els nous orfeus capaços de salvar-nos de l'infern? No serà, doncs, que cada cop més l'ésser humà va perdent aquesta capacitat que esmenta Shakespeare d'escollar la música? O serà, talment ens advertia Stravinsky en les seves *Chroniques de ma vie* (París, 1935), que potser vivim temps perillosos on les persones s'embruteixen i, cada vegada més passives, a poc a poc perden la sensibilitat?: «Sursaturés de sons, blasés sur leurs combinaisons les plus variées, les gens tombent dans une sorte d'abrutissement qui leur enlève toute capacité de discernement et les rend indifférents.» Serà potser que la nostra cultura ha deixat de tenir

la força creativa pròpia d'un art realment viu i per això ja no inspira confiança? Com expliquem, si no, el poc espai que es deixa a la cultura en la resolució dels conflictes actuals? Diu George Steiner en el seu llibre *La cultura contra l'home*: «La nostra cultura és una cultura morta. Empesa sempre vers l'erudició, sempre a l'abast gràcies als ordinadors que ens permeten de saber-ho tot, d'emmagatzemar-ho tot, la nostra cultura s'ha convertit en una cosa morta en la vida veritable dels homes; una cosa morta per a llurs necessitats més immediates; morta, ja que és incapaç d'ajudar-los a resoldre llurs problemes.» Però afegeix: «Jo espero que puguem empènyer la darrera porta del castell per així descobrir que s'obre vers unes realitats fora de la comprensió i de l'autoritat humanes.»

En aquesta mateixa línia pessimista o realista ens podem plantejar, amb Steiner, una pregunta fonamental: i si en realitat les humanitats (la literatura, l'art o la música) també poguessin acabar deshumanitzant-nos? Posem el cas d'un professor de literatura que ha passat tot el dia submergit en l'univers intens i dramàtic de *Hamlet*, torna a casa seva i només entrar sent al carrer els crits d'una dona que demana ajuda, però ell, encara del tot immers, absort i fascinat per la dimensió poètica de Shakespeare, la ignora, car aquesta situació de la vida real, al costat del drama sublim de Hamlet, la percep com a banal i insignificant. Viatgem ara a la sala Hèrcules de Munic, l'any 1944, on l'extraordinari pianista Walter Giesecking interpreta un recital sublim de música de Beethoven, Schubert i Brahms per a un públic selecte. Durant tot el concert s'escolten els terribles crits i els laments de la innombrable columna de deportats que passa davant l'edifici en direcció al camp d'extermini, però ningú a la sala no reacciona a aquell sofriment i a la crueltat, la música sembla com si protegís i encara distanciés més el públic d'aquella realitat inhumana. Però la música, en ella mateixa, no és ni bona ni dolenta. Tanmateix, amputada de la seva dimensió espiritual pot actuar com un inhibidor de la nostra sensibilitat més profunda. En cap època de la història de la humanitat no s'havia escoltat tanta música com ara, i tampoc en cap altra època passada la barbàrie no havia arribat a extrems tan generalitzats i mediatitzats. Certament, i malauradament, les paraules profètiques de Bertolt Brecht (1945), «aquell que té un somriure als llavis és que encara no s'ha assabentat de les últimes notícies», continuen sent vigents.

Després dels tràgics esdeveniments de l'11 de setembre a Nova York, de l'11 de març a Madrid i de la desastrosa situació a l'Iraq i al Pròxim Orient, es constata una evolució cada cop més radical dels

conflictes actuals, amb una multiplicació de reaccions de càstig i venjança extremament violentes. Tot plegat va forjant un ambient general de creixent inestabilitat, de dubte i d'inseguretat, que pot minar profundament les bases més segures de justícia, de convivència i de llibertat que haurien de caracteritzar els ideals bàsics d'un món civilitzat. Esperem que al mateix temps tot això serveixi de revulsiu capaç de posar en relleu d'una manera molt més evident les greus incoherències d'un món que va a la deriva, perquè la gran majoria dels habitants estan condemnats a viure en la misèria extrema, en la ignorància i la por, en l'odi de l'un contra l'altre i en el dogmatisme com a única alternativa a les seves necessitats i esperances. Una civilització que basa l'estabilitat en el lliure comerç i en el poder dels més adinerats, i que no és capaç d'assegurar, de manera solidària i per a tots, els drets individuals fonamentals (alimentació, educació, sanitat, justícia, igualtat, habitatge, etc.), no pot trobar mai la pau indispensable per a qualsevol procés d'evolució de la justícia i el progrés.

Una de les característiques fonamentals de tota civilització és la capacitat de recordar, ja que sense memòria no es pot construir un futur millor. La música és l'art de la memòria per excel·lència, la més espiritual de totes les arts, i, com a tal, és el primer llenguatge de l'ésser humà. El nadó, que no entén ni parla encara cap llengua, abans de comprendre el sentit de les primeres paraules de la seva mare, percep instantàniament tota la dimensió del seu amor i rep la primera lliçó d'humanitat a través de la tendresa i de la manera de cantar que té la mare. Això és possible gràcies al fet que el so musical té accés directe a l'ànima i immediatament hi troba una ressonància, ja que l'home —com diu Goethe— «porta la música en ell mateix».

La música viva només existeix en l'instant mateix en què les ones sonores produïdes per la veu humana o els instruments la concreten, i és aquesta mateixa limitació que la fa ser a la vegada la més humana i la més espiritual de totes les arts. La música és, doncs, un dels mitjans d'expressió i de comunicació més universals, i la mesura de la seva importància i de la seva significació no es determina pas segons els criteris de l'evolució del llenguatge —en el sentit de la història i del progrés— sinó a partir del seu grau d'intensitat expressiva, de riquesa interior i d'humanitat. Aquestes evidències són dues de les conquestes més significatives de la filosofia de l'art del passat segle XX, demostrada en la realitat amb la formidable recuperació i la presència en la vida quotidiana de la música d'altres èpoques i, també cada vegada més, d'altres civilitzacions.

En un assaig sobre Carlo Gesualdo, Aldous Huxley evoca justament «la tràgica pèrdua de memòria de la consciència musical europea, amnèsia que va perdurar fins a la fi de la Segona Guerra Mundial. Fins i tot durant els anys cinquanta, el repertori musical d'abans de Monteverdi, sepultat sota les diferents capes de modernisme, esperava encara de ser descobert». Cal esperar fins a l'any 1829, quan un jove director i compositor de vint anys, anomenat Felix Mendelssohn, torna a interpretar, per primera vegada després de la mort del compositor, la *Passió segons Sant Mateu*, de Johann Sebastian Bach, per trencar aquest prejudici i iniciar aquesta recuperació històrica que encara continua avui amb més força que mai. A partir de la segona meitat del segle xx es comencen a recuperar també les nocions d'estil i de so dels instruments originals, ja que es fa també evident que tota obra d'art és transcendent però mai atemporal, atès que porta en ella mateixa la marca del seu temps.

En aquest canvi de mil·lenni, la pol·lució de tots els sorolls del món s'estén inexorablement i ho cobreix tot, i fins i tot se'ns imposa la música. El silenci ha desaparegut, però ens cal retrobar-lo, ja que tal com diu Raimon Panikkar «el silenci és l'únic espai de la llibertat i només es fa present en l'instant en què ens situem en la font mateixa de l'ésser». La nostra civilització no el tolera més, potser perquè no podem suportar la solitud. A qualsevol lloc hi ha música, la sentim més o menys vagament, però no l'escoltem. La música s'ha banalitzat, hem perdut el sentit d'esforç necessari per participar en els rituals sagrats o profans. Amb la simple pressió d'un dit podem crear l'ambient sonor més sofisticat i emportar-nos-el a tot arreu. La gran paradoxa és que cada vegada hi ha menys persones que es poden expressar cantant o tocant un instrument i encara menys que siguin conscients de la importància fonamental de fer-ho en el desenvolupament de l'ésser humà.

Hi ha tantes músiques extraordinàries: tradicionals, medievals, renaixentistes, barroques, clàssiques, romàntiques o del nostre propi temps que dormen en els calaixos, els arxius o les biblioteques. Tot aquest material, si no es canta ni es toca, no el podem conèixer. Tenim també tantes músiques enregistrades i que són el testimoni formidable d'un desenvolupament cultural excepcional d'aquests darrers setanta anys. Però la veritable música contemporània és tota la música viva, la interpretada per músics d'avui amb independència de l'any de la mort del compositor.

La mare que canta una cançó de bressol a l'infant, encara que no sàpiga cantar, si ho fa inspirada pel seu amor, esdevé per al fill la millor cantant del món i l'acció de cantar és llenguatge (comunicació d'uns sentiments), és estètica (projecció de la bellesa), és medicina (relaxació) i és educació (contribueix al desenvolupament de l'oïda i de la sensibilitat musical del fill). Art, ciència, medicina, pregària, màgia o llenguatge, la música és cada una d'aquestes formes i totes a la vegada. Com la paraula, és feta de sons i de silencis, d'esperit i de sensualitat, d'emoció i de bellesa, de melodies i d'harmonies, de ritmes i d'accents, de colors i de ressonàncies, d'inflexions i de modulacions. Com tot llenguatge essencial a l'ésser humà, la música és fonamentalment un mitjà de comunicació, que podrem posseir plenament si aprenem a utilitzar-lo durant els deu primers anys de la nostra vida. Passats aquests deu o dotze anys, si no hem cantat ni fet música per a nosaltres mateixos, perdrem per sempre més la capacitat de ser sensibles a l'expressió musical.

Per tot això és indispensable que tot infant pugui accedir a una educació musical creativa, ja que solament la pràctica d'una activitat musical —al costat de les altres disciplines artístiques com ara la pintura, l'escultura, la dansa, la literatura, la poesia, el teatre—, pot estructurar la personalitat dels joves ciutadans en el sentit d'una obertura de l'esperit, del respecte als altres i del desig de pau. Aquest ofici de músics, que ens obliga a viatjar constantment a ciutats i països llunyans, ens permet constatar que a tot arreu, inclosos els països més conflictius, hi ha una profunda set de participació en la bellesa i l'espiritualitat de l'art. Per tot això, estem convençuts de la responsabilitat i la força que tots i cadascun de nosaltres podem tenir a fi de contribuir, a través de l'ensenyament, a retrobar i renovar aquest esperit humanista tan essencial de la nostra civilització, enriquint-lo amb les aportacions de les altres civilitzacions més llunyanes. És veritablement la cultura, entesa en tota la seva dimensió estètica, espiritual i universal, la que ens permet a cadascun de nosaltres de revitalitzar-nos en el passat per participar millor en la creació d'un futur més just i més humà.

ORIENT - OCCIDENT

Diàleg de les músiques d'occident i d'orient

Las Estrellas de los Cielos/ Yo m' enamorí d'un Ayre - Anònim sefardita (Alexandria)

Durme, hermosa donzella - Cançó de bressol sefardita (Rodes)

Ghazali tal jàhri (instr.) - Anònim (Marroc)

Apo xeno meros - tradicional, Anònim (Grècia)

Lamento di Tristano (instr.) - *Istampitta (Trecento mss.)* - Anònim (Itàlia)

Polorum Regina - Llibre Vermell de Montserrat, Anònim (Catalunya)

Soleta so jo ací - Villancet, Bartomeu Càrceres

Romanesca & Passamezzo (instr.) - Diego Ortiz

Sentirete una canzonetta - Tarquinio Merula

Montserrat Figueras

cant

Arianna Savall

arpa

Jordi Savall

viola i lira d'arc

Dimitri Psonis

percussions

YO M'ENAMORI D'UN AYRE

Anònim sefardita

Yo m'enamori d'un aire
D'un aire d'una muger
D'una muger muy hermosa
Linda mi corazon.

Yo m'enamori de noche
El lunar ya m'engañó
Si esto era de día
Yo no ataba amor.

Si otra vez yo m'enamoro
Sea de dia con sol.

DURME HERMOSA DONZELLA

Canço de bressol sefardita

¡Durme, durme, hermosa donzella,
durme hermosa, sin ansia y dolor!
Heq tu esclavo, que tanto desea
ver tu sueño con grande amor.

El día vo llorando,
la noche sin durmir
pasando y preguntando
fin hasta cuándo vo sufrir.

APO XENO MEROS

Anònim tradicional

Apo xéno méros kiapalarginó
Irce na coritsi fos mu icosi jronón.

Ije mávra mátia que xanzá malía
Ije que sto maguló tis fos mu mia elιά.

POLORUM REGINA

Llibre Vermell de Montserrat - Anònim

Tornada

*Polorum regina ominum nostra.
Stella matutina, dele scelera.*

Cobles

Ante partum virgo Deo gravida.
Semper permansisti inviolata.
Stella matutina...

Et in partu virgo Deo fecunda.
Semper permansisti inviolata.
Stella matutina...

Et post partum virgo mater enixa.
Semper permanisti inviolata.
Stella matutina...

SOLETA SO JO ACI

Bartomeu Càrceres

Soleta só jo ací,
si voleu que us vaja obrir
ara que n'es hora,
si voleu venir.

Mon marit és de fora.
On?: a Montalvá,
demà bé serà migjorn
abans que no tornarà.

E jo que ho sabia pla,
que tostemps ho fa així,
ara que n'es hora,
si voleu venir.

SENTIRETE UNA CANZONETTA

Tarquinio Merula

Sentirete una canzonetta
sopra al bel bocchin
del mio vago e dispietato Amor.
Ch'ogn'hor nel cor mi tormenta e fa
sospirare per sua gran beltà.

Sentirete un soave canto
sopra al bel nasin
del mio vago, e dispietato Amor.
Ch'ogn'hor nel cor mi tormenta e fa
sospirare per sua gran beltà.

Sentirete la doglia acerba
che mi fa morir
per il vago, e dolce caro ben.
Ch'ogn'hor nel cor mi tormenta e fa
sospirare per sua gran beltà.

Sentirete d'amor la piaga
che mi fa languir
per un ciglio dispietato, e fer
Ch'ogn'hor d'ardor mi tormenta e fa
sospirare ma non ha pietà.

Sentirete per chioma d'oro
che son gionto al fin
belle treccie ma spietate sì.
Ch'ogn'hor il cor m'allacciate ohimè
che ne godo ma no so perchè.