

Història de la música del segle xx (l'electrònica)

Pau Riba

HISTÒRIA DE LA
MÚSICA DEL SEGLE XX
(L'ELECTRÒNICA)



Ed. Males Herbes
2022

Primera edició: març 2022

© Pau Riba

© de la il·lustració de coberta: Oriol Malet

© d'aquesta edició: Editorial Males Herbes S.C.P

Guilleries, 26, 1 - 2

08012 Barcelona

www.editorialmalesherbes.com

ISBN: 978-84-123165-9-9

Dipòsit legal: B 3283-2022

Impressió: Bookprint Digital

Disseny i maquetació: Eduard Vila / www.eduvila.com

Correcció: Cristina Carbonell

Sota les sancions establertes per les lleis, queden rigorosament prohibides, sense l'autorització per escrit dels titulars del copyright, la reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol mitjà o procediment mecànic o electrònic, actual o futur —incloent-hi les fotocòpies i la difusió a través d'Internet— i la distribució d'exemplars d'aquesta edició mitjançant lloguer o préstec públics.

ÍNDIX

PRELUDI	7
INTRO	31
LA HISTÒRIA ABANS DE 1876	49
1. L'instrument acústic	51
2. Fonaments del càlcul	81
3. Pioners del còmput	91
4. La inassequibilitat del so	111
5. L'art i la seva funció	113
DARRER QUART DEL SEGLE XIX	125
6. Pioners de l'electrònica	127
7. Pioners del còmput II	147
8. Canvi de paradigma	151
PRIMER QUART DEL SEGLE XX	153
9. Pioners de l'era electrònica II	155
10. Pioners del còmput III	165
11. Procés d'alliberació	167
12. Satie i Schönberg	185
13. Els futuristes i la incorporació del soroll	199
14. El dadà i la poesia fonètica	213
SEGON QUART DEL SEGLE XX	229
15. Pioners del còmput IV	231
16. Canvi de símbol. Del piano a la guitarra	247
17. Caga tanca el piano i obre la nova música	255

18. Cara i creu de l'experimentalisme	267
19. Nova substància psicotròpica	279
TERCER QUART DEL SEGLE XX	283
20. Anys 50: El <i>rock'n'roll</i> . La joventut s'autoconsciència	285
21. Escoles del rock a partir de la nova instrumentació.	
El Mellotron i el Moog	307
22. LSD-25. La droga revolucionària	331
23. Primers anys 60: El rock. La contracultura	345
24. Darrers anys 60: Els <i>hippies</i> . La psicodèlia	365
25. Anys 70: El <i>punk</i> . Fi de la utopia <i>hippy</i>	385
26. L'industrial. El Krautrock i Kraftwerk	403
A PARTIR D'AQUÍ...	425

PRELUDI

Una mica a tall de presentació i també una mica a tall d'allò que els esportistes en diuen exercicis d'escalfament abans de llançar-se a la piscina —en aquest cas, l'oceànica piscina de la revolució que, a tot el món, va anar sofrint la música tot al llarg del segle xx—, permeteu-me quatre pinzellades sobre la meua geografia sentimental, sobre la manera particular amb què la música va anar entrant a la meua vida, sobre quins són els meus referents personals i sobre l'ordre, el pes i la forma o circumstància amb què cadascun d'aquests referents va anar afectant l'infant i l'adolescent que encara porto a dintre fins a dotar-los d'un gust, un criteri i uns coneixements mínims necessaris per a poder-s'hi capbussar des de molt jove.

Primera referència: la música clàssica

A casa teníem un harmònim. Sí. Res de pianos. Tan sols un vell harmònim d'església apedaçat (literalment: el meu pare es passava la vida apedaçant-li les manxes amb parracs de pell de camussa autèntica... que, si no, estosseguava), un harmònim d'aquells amb una llarga filera de botons de fusta i os amb inscripcions que diuen: *clarinet*, *oboè*, *tremolo*, *staccato*, etc. I a tall de complement, un tamboret rodó i encoixinat dels que pugen i baixen per un cargol de ferro central. Sempre que els xiquets no l'estiguéssim usant a manera de volant de camió Pegaso, fent-lo rodar a tot drap, excitadíssims; excitadíssima

s'hi asseia l'àvia Clementina —ulls clucs, cigarreta encesa als llavis—, quan es llançava a interminables i nicotíniques improvisacions de jazz o d'escabrosos temes de Boris Vian —disparats els dits damunt les tecles, desfrenada la cama esquerra amb què duia el ritme tot picant de retaló—... (uf, què dic!, se me n'estava anant la *flapa!*) No: s'hi asseia a interpretar delicades partitures de Bach o de Schumann, i molt de tant en tant: algun dels comptats diumenges en què els avis venien a dinar, i encara si en tenia ganes (cosa rara; en això era *tope* coqueta i es feia pregar de valent).

En realitat, era molt més fàcil que fos a casa d'ella, els diumenges que hi anàvem a dinar o a passar la tarda —que eren molts més—, on sentíssim si fa no fa les mateixes partitures eixint de la *moderna* gramola de l'avi Carles, que, per bé que ho dissimulava, no estava ni poc ni gens orgullós de posseir una de les més greus i pesants col·leccions de discos de pedra que jo hagués vist mai (ara la veig sempre que vull, ja que a la fi ha acabat fent cap a casa, que és una casa de pedra, on hi ha espai de sobres), microsollcats per importants simfonies wagnerianes, pomposos adàgios exasperants, llarguíssimes tocatges grandiloqüents i música sacra per un tub.

Ja aleshores jo m'inclinava per la simplicitat del barroc... sense acabar de comprendre —tot sigui dit— que fos precisament aquella música, la menys pretensiosa i recontra complicada de totes les que vomitaven els seus dos altaveus, la música que hom adjectivés com a *barroca*.

Segona referència: la música tradicional popular

Menteixo. O no; potser no. No sabia ben precisar quina fou la primera referència musical de la meua vida. Però tant se

val. El cas és que hi havia l'àvia Tina, però també hi havia la seva mare, la iaia Neus: una iaia molt iaia, de les de bigoti i balancí. Una iaia que, del cosidor estant i sense acovardir-se pel colossal firmament de música sacra que provenia del despatx, ens prenia a la falda, panxa contra panxa, ens deixava caure d'esquena fins a tocar de cap a terra, ens estirava pels braços per a tornar-nos a hissar una i altra vegada, mentre ens cantava allò de «Ning nang, les campanes de la catedral fan ning, ning, nang!». Allò que s'acaba amb pessigolles. I després venia el «Ralet, ralet, ralet... pica dineret!», que recitava gratant-nos el palmell de la mà en cercles lents (ara comprenc que hi dibuixava peces de dos rals, o qui sap si de ral, aquell ral que ja no vam conèixer), cosa que seguíem amb il·lusionat esglai perquè sabíem que de sobte picaria amb la mà plana i hauríem de fer un esforç per a no enretirar el braç. I després, el «Jo tinc un bastó, de fil i cotó, campanes de plata i barret de senyor», que quan més ens agradava és quan, a risc de ser renyada per molestar els veïns, cantava esbatussant la taula amb el mànec del bastó o, millor encara, picant amb força les rajoles amb el tac de goma, no poc sorollós, d'aquell garrot que no abandonava ni per a anar a dormir. I després *El gegant del pi*. I després *La lluna la pruna...* En fi: tot un variat i extens repertori popular infantil que, entonat amb veu rogallosa i proferit per la seva portentosa boca esdentegada i riallera —tenia tantes ganes de jugar com naltros—, relegava a un saludable segon terme l'harmoniosa cascada de composicions clàssiques que arribava amortida per la superposició d'envans.

No deixava de ser una dicotomia interessant: al lluny, apreciable però inassequible, la música sacra, palatina... la música encomanada als prínceps i poderosos; una música equilibrada i perfecta, creada pels grans genis de la composi-

ció i l'harmonia; una música que requeria una actitud respectuosa, gairebé mística, i que quadrava perfectament amb la figura seriosa de l'avi, entronat, gairebé perdut, entre boiroses muntanyes de papers i manuscrits. A prop, en canvi, indissolublement lligada a l'esdentegada iaia que seia a la trona com una reina xaruga perquè ja no s'aguantava els pets, la música popular, tradicional; una música senzilla i assequible, entenedora, irreverent i plagada de fórmules màgiques i visions surrealistes. I jocs. I danses. Sí. I gloriosament absoluta de tot impediment per mor d'imperfecció.

Era l'erudició contra l'enginy, la serietat contra la gresca, la perfecció contra la immediatesa. En altres paraules, la clàssica, la que encara avui, amb aires de suficiència, és qualificada de *música sèria* (volen dir «seriosa» però equivocant-se, com el poble, i no poc sovint), en oposició a la popular; la que, transmesa de boca a orella, de pares a fills, d'avis a nets i, fins i tot, com en el nostre cas, de besavis a besnets, conserva la puresa de les coses simples i lliures de pretensions. Infants com érem, nets i nets, naturalment optàrem per la segona. La que ens permetia participar, intervenir; la que ens prometia gresca i diversió sense que haguéssim de preocupar-nos per les poques o moltes píffies ineludibles.

Tercera referència: la cançó francesa reciclada en «nova cançó»

Era així a tot arreu? Per descomptat que no. L'educació tradicional de senyoretetes destinades a ser grans senyores exigia complementar les pràctiques d'equitació amb els estudis de piano. Aquesta és la raó per la qual a les millors cases sempre hi ha hagut un piano. De cua, de paret, del que sigui; però un piano.

Mai un orgue... i molt menys encara un harmònim. (El fet que a casa, que no era una casa rica ni distingida, n'hi hagués un, un que encara aguanta malgrat haver suportat guerres, bombardejos, innumbrables trasllats, és totalment insòlit i no es deu a altra cosa que a un fortuït cop de vent del nostre ocurrent besavi Frederic —gran melòman i, segons diuen, soci fundador de l'Orfeó Català— que degué pensar que la substitució del piano per un harmònim contrarestaria la suma d'aquestes dues frivolitats mundanes: amb la gravetat de l'harmònim fent-los costat, els cavalls ja podien encabritar-se!)

Això, a les millors cases. A les cases normals el que hi havia era la ràdio i el tocadiscos... aparells —bastant rudimentaris encara (l'avi Pau mastegava puros i escoltava el futbol amb una ràdio de galena que ell mateix s'havia fabricat)— que a casa existien, sí, però fiscalitzats. És a dir, mesurats, controlats: no es podia escoltar tot el que arribava per les ones ni es podia posar —i menys encara tenir!— qualsevol disc. Una cosa era *oir* segons què, per accident, per casualitat, i una altra molt distinta era *escollar-ho* i, fins i tot, —oh, anatema!— que t'agradés. De fet, tant la ràdio com el tocatà eren els millors instruments que tenien els nostres pares per a anar-nos inculcant aquella mena de nacionalisme *light* i petitburgès que acabà desembocant en Els Setze Jutges i en tot aquell sarau tan excitant de la Nova Cançó.

Sí. Amb la mateixa obsessió delirant amb què els castellans, segons ens explicaven (Espanya amb prou feines tenia realitat; Castella era una nebulosa; els castellans, però... els castellans sí que existien: els castellans eren els que parlaven castellà i eren l'enemic), eliminaven sistemàticament i d'un cop d'aixada el més mínim brot que gosés sorgir a les seves terres, així ells tancaven la ràdio, desendollaven el tocadiscos o ens al·ligonaven tendrament («Traieu aquest soroll!

Això no és cantar, això és udolar!»...) a la mínima que senti- en flamenc, jazz, cançó lleugera no nostrada, etc.: tot el que no queia dins l'àmbit de la Nova Cançó o la cançó francesa, que era el model únic del qual s'havia calcat aquesta. (Sí, sí: ni Itàlia, ni Grècia, ni Portugal ni polles). Als seus ulls, i a les seves orelles, tot el que no fos això prenia tints d'aberració; era poc menys que execrable.

L'interès real per la música brillava per la seva absència o es mantenia eficaçment suplantat per la circumstància política i, confessem-ho, engrescadora —una còmoda militància, tanmateix— de donar suport a la sagaç, gairebé infantil estratègia que hom havia organitzat contra Franco, contra el franquisme, contra els castellans, i que requeria tres punts fonamentals: a) una acceptació incondicional i sense fissures, b) una fe cega que anul·lava qualsevol mena de judici de valors, i c) una indiferència d'igual calibre respecte a tot el que no fos la cançó francesa, traduïda, disminuïda i continuada en català, a través de la qual es llançaven andanades —febles, dissimulades, porugues andanades— contra la dictadura i que constituïa una reivindicació en si mateixa.

Tot plegat no deixa de ser comprensible: l'agressió i la injustícia perpetrades per les lleis franquistes que pretenien, si no vols per força, convertir l'estat espanyol en una (*¿grande?, ¿libre?*) unitat de destí en l'universal, condemnant les distintes llengües i cultures que l'integren a l'ostracisme i la dissolució —el *¿disuélvanse!* era el nostre pa de cada dia—, era flagrant. Era, ras i curt, una maldat absurda. I tenint en compte que Franco era gallec, fins i tot, delirant; autolesiva. Això no calia que ens ho expliquessin; es veia a simple vista. I hi caiguérem de quatre potes.

¿Hi ha res millor per a un adolescent —a més— que l'oportunitat de sentir-se oprimint per una autoritat molt superior a

la paterna, susceptible de ser demonitzada i contestada, amb raons evidents i suficients, i a sobre amb encoratjament per part dels pares i tutors? ¿Hi ha res millor, als quinze o setze anys, que poder sentir-se heroi justicier i salvapàtries sense haver d'esforçar-s'hi gaire? No cal dir que ens llençàrem a corejar el *Diguem no* des de sota un cirerer florit amb el mateix entusiasme amb què els joves de Jarrai es dediquen a cremar autobusos. (Si en un principi el «nosaltres» es referia a mi i els meus germans, aquí ja s'està referint a mi i els meus companys de classe —de classe social— i d'aquí no res es referirà a mi i la majoria de la meva generació.)

Quarta referència: el pop i el rock

Els adolescents, però, no s'acontenten a salvar pàtries. El que volen els adolescents és canviar el món, i comencen per condemnar i transgredir les primeres lleis i normes que se'ls posen per davant, que són les de casa. Així és que, sense necessitat d'eixugar-nos la bava que ens queia davant la gresca antidictatorial de la Nova Cançó, començàrem a fixar-nos, precisament, en tot allò en què no ens havíem de fixar i a interessar-nos, ni més ni menys, que per les músiques que estaven sonant quan ens tancaven la ràdio i que després, si les entràvem a casa, feien que ens desendollessin el tocadiscos. En especial, a més a més del pop, que representava un concepte nou per a la cançó ballable de sempre, el jazz, que els exasperava, el flamenc, que els treia de polleguera, i el rock'n'roll, que els eixordava i se'ls feia impossible de resistir.

Si haguéssim d'ordenar de menys a més aquestes músiques en funció del grau d'irritació que causava als nostres pares, en primer lloc hi hauríem de posar el pop, que malgrat ser un

terme nou, rabiosament modern —aleshores!—, i encunyat, de bracet amb l'*op*, per a definir una moda «trencadora» que excedia l'àmbit musical per a estendre's a la vestimenta, la decoració, les arts plàstiques, l'escenografia, l'arquitectura, etc., no vol dir altra cosa que popular i no és més que la tradicional cançó melòdica maquillada per a l'ocasió i executada amb la instrumentació pròpia de l'època (que aleshores era l'electrònica: baix, guitarra, teclats... la bateria distava encara de fer el pas) conjuminada amb grans violinades i oportuns tocs de metall. Arranjaments simples i assequibles, ritmes fàcils, tornades enganxifoses, belles veus sovint acaramel·lades... és a dir: la continuació del cançoner popular tradicional, amb les seves tradicionals gotetes de sal i pebre, les seves tradicionals llosades de romanticisme *light*, i el seu etern ventall de temes, per norma general intranscendents. Flors i violes... però en lloc de simplement cantades, conjuntades: això dels conjunts —formacions de quatre o cinc membres, preferiblement joves— va néixer amb el pop.

Naturalment, res a dir. Bé, vull dir que ells no hi haurien tingut res a dir... excepte per un detall: que venia de fora; que aquí no se'n feia. I aquí no se'n feia per la simple raó de la seva excessiva intranscendència. ¿Com s'hauria pogut fer cançó lleugera —així és com n'hi deien i n'hi continuen dient— aquí, en plena dictadura, en les greus, ominoses, lúgubres circumstàncies que presidia el *caudillo*? Hauria estat com posar-se a xiular la *canción del verano* en plenes exèquies! Una cosa inacceptable. Per tant, encara que vingués de fora, i també perquè venia de fora, el pop no acabava de ser ben vist.

(El rock'n'roll, així com el *twist*, el *jerck*, el *madison* i tota la llarga cadena de ritmes/balls que s'inventaven cada deu minuts, l'hauríem de posar dins aquest mateix paquet de

la cançó lleugera o pop, però només des del punt de vista musical. Sociològicament parlant fou, i foren, un fenomen de tan gran abast entre la joventut i un escàndol tan sense precedents —per la truculència dels ritmes, per l'obscuritat dels moviments, perquè prefiguraven la revolució dels joves que estava a punt d'esclatar— que de tot plegat ja en parlarem en el moment oportú.)

Cinquena referència: el jazz

En segon lloc, hi hauria el jazz, que no és altra cosa que el resultat de fer passar el puré de les músiques de les distintes tribus de l'Àfrica negra representades en la populosa barrija-barreja d'esclaus concentrada als Estats Units —veritable fira de mostres ètniques organitzada per l'avidesa dels negres que pentinaren sense contemplacions fins l'últim grumoll de terra africana—, pel sedàs dels instruments típics de les orquestres de ball occidentals fets a mida de les limitacions del nostre sistema harmònic. I això, sense perdre ni un pèl de la seva puixança.

Els negres, esclaus o lliberts, s'anaren civilitzant i això significà anar deixant de banda el primitivisme del qual foren extirpats: les supersticions, els costums més o menys salvatges, els rituals iniciàtics, els ritus de la fertilitat i de la caça, les danses hipnòtiques per a l'alliberació de l'energia i l'expulsió dels mals esperits... tot això anà desapareixent en el seu aspecte extern, però seguí profundament arrelat al seu codi racial, de manera que, en esgarrapar una guitarra, en acariciar un piano, en bufar una trompeta o un saxo, la puresa, la llibertat, la força innata del seu component salvatge eixiren dels seus dits i les seves boques per a compassar els ritmes i les melodi-

es del moment amb el seu esperit atàvic. És així com, dels mateixos instruments, n'anà sorgint una nova musicalitat. Més vitalista, més lliure, més espontània. Una musicalitat que, trencant amb els estereotips sacralitzats per la força del costum i la reiteració dels esquemes i els estils tradicionals i donant entrada a la lliure improvisació —extrem realment inèdit—, obrí unes perspectives rotundament inèdites: el *swing*, el *bebop*, el *boogie-boogie*, el *rag*, el *dixie*, els espirituals, el *blues*... i el jazz. Sobretot el jazz, que en introduir les harmonies tangencials i la improvisació *swingada* acabà per constituir la novetat més espectacular i un dels estils que més ha influït universalment des d'aleshores.

La sang africana aportà bàsicament tres coses a la música d'occident: un sentit del ritme excepcional, una forma de cantar i una riquesa tímbrica completament innovadores, i una capacitat per a la improvisació que feia caure de cul.

Naturalment, la peresa òtica dels nostres pares, que no tenien ni temps ni ganes ni, això deien, necessitat d'aturar-se a escoltar res que no els vingués mastegat i no hi tinguessin l'oïda avesada, convertia el jazz en una cosa —no calia, no es mereixia que la consideréssim música— atabaladora; un barrim-barram exasperant que els molestava en les seves anades i vingudes atrafegades i que no podia provocar altra cosa que mal de cap. (No eren els primers: pel que sembla, la paraula *jazz* deriva de *to jass*, un verb d'argot emprat per la premsa de Nova Orleans a propòsit de la música que feien els negres i que ve a voler dir «música infame».) A més, era una cosa salvatge, una cosa de negres primitius i salvatges, una cosa que no podia sinó tornar-nos salvatges, una cosa que segurament era la culpable que fóssim ja tan salvatges i que de cap de les maneres podia fer-nos cap bé. Al contrari: ens embrutia!

Sisena referència: la cançó espanyola suplantant el flamenc

I en tercer lloc, el flamenc: un món a part, una veritable excepció dins el panorama de la música occidental. Un estil de totes totes singular i profundament característic que, malgrat sorgir d'una síntesi molt completa d'elements orientals i occidentals —pel que fa a horitzontalitat— i nord-africans i centreeuropeus —pel que fa a verticalitat—, es concreta en una fórmula sorprenentment simple i estilitzada. Sòbria. Instrumentalment reduïda a un nombre mínim de components: cant, guitarra, palmes, taconeig (que és una bella manera d'instrumentalitzar el ball, d'incorporar-lo com a instrument), *jaleo* i, en les estribacions més «folkloriques» i coloristes, castanyoles.

Des que el flamenc és la música exclusiva dels gitanos andalusos —és a dir, del grup específic d'aquesta ètnia nòmada que trobà assentament definitiu a Andalusia—, és imprescindible que a l'entrecreuament dels diversos camps d'influència, els dos eixos geogràfics abans esmentats, hi afegim una tercera coordenada històrica; un tercer eix perpendicular que seria el que uniria el seu assentament actual amb els seus probables orígens egipcians (d'aquí «gitanos») o egipcíacs (d'on *gypsies* en anglès), en un itinerari secular que, passant per l'Índia, el Caucas, Bohèmia, etc., faria una penúltima parada a Flandes abans d'arrelar definitivament al sud d'Espanya. Això explicaria el nom: els andalusos anomenaren «flamencs» els gitanos simplement perquè acabaven d'arribar de Flandes; provenien d'allí i el més probable és que fins i tot parlessin aquella llengua. Per tant, els «flamencs» i tot el que els feia referència, en especial la música i la dansa, que és on sempre s'han lluit més els gitanos, passà a ser flamenc.

Formalment, la música flamenca té evidents punts de contacte amb la música *andalusí*, pròpia del Marroc, i amb la música àrab en general, per molt que no és el mateix. Deixant de banda les diferències palpables i evidents entre el llaüt i la guitarra, diferències que per si soles ja marquen caràcters prou diferenciats, la música marroquina sol estructurar-se sobre esquemes oberts; podríem dir que planeja, que va fent, que emprèn un vol continuat en el qual és impossible de preveure'n la fi. El flamenc, en canvi, té un caire nerviós i urgent i es desenvolupa sempre sobre estructures tancades i esquemes predefinitos: obre la cua com un magnífic gall dindi, la passeja uns instants, la replega altre cop i va repetint aquest moviment com qui desplega i plega un vano.

Existeix, a més, una altra diferència fonamental que emparenta el flamenc, en tot cas, amb el *raga* hindú (d'on ja hem dit que provenen els gitanos quan arriben a Europa): el compàs. La música marroquina estableix un compàs d'amalgama binari o ternari, per molt que també pot ser d'amalgama simple, i el va seguint. El flamenc, en canvi, funciona a base de *palos* tradicionalment establerts... que són com compassos múltiples, d'amalgama la majoria (és a dir, combinant ritme binari i ternari), de dotze temps en total —o deu i dos d'espera—, adscrits cadascun d'ells a un determinat estat d'ànim: *seguiriyas*, *peteneras*, *bulerías*, *soleás*...

Literàriament parlant, el flamenc treballa amb economia de mots. Les seves *falsetas*, veritables concentrats poètics en què un mínim de versos expressa un màxim de significació i sentiment, són proferides des del fons del fons de l'ànima i contenen veritats com a punys (la meva preferida és la que diu: «Tu amor es como el toro, que ande lo llaman va; el mío es como la piedra que onde la ponen se està»). L'anomenat cante jondo» sol ser un crit punyent i allargassat, arrencat

directament del fons de l'estómac, que, encavalcant-se de forma improvisada i lliure damunt l'estructura rítmica, donada pel *palo* en qüestió, mana sobre la guitarra. Melodia i harmonia, és a dir, *cantaor* i guitarrista, s'interpenetren i s'autointerpreten a l'encalç d'un tot irrepetible. Les palmes, el taconeig i el *jaleo* (ànims que es donen a base de brevíssimes expressions — *éa!*, *olé!*... — o petites frases euforitzants) fan la resta i donen color.

No cal dir que el noranta per cent del «flamenc» que posaven a la ràdio era el de les folklòriques i *tonadilleras*, una mena de flamenc simfònic i edulcorat, executat per *païos* —no gitanos segons els gitanos—, que poc tenia a veure amb el veritable. Els *cantes jondos* o les bones peces de guitarra sola, el *buen toque*, que ens arribaven, eren ben escassos. Però nosaltres no ho sabíem (servidor el veritable flamenc el va descobrir ja de gran i de la mà del Toti Soler), i els de casa encara menys. Per a ells tot era «música espanyola». Tant li fotia si sonava un fandango de la Pastora Imperio com si sonaven un bolero del Machín o una rumba del Peret (que de fet era *rumba catalana*, sobre la qual insistiré més endavant): només de sentir-ne els primers compassos ja s'encabritaven. Eren capaços de venir corrent des de l'altra punta del pis, traient foc pels queixals i proferint crispades diatribes contra aquella música que no era música i aquell cantar que no era cantar, tan sols per a manar-nos a crits que tanquéssim la ràdio o canviéssim d'emissora. Xisclaven de valent. I ho feien amb tant de pulmó que eclipsaven les més grans *tonadilleras*. El pop, el rock o el jazz els fotien nerviosos; però el «flamenc», els treia totalment de polleguera i els indignava. Els provocava un bloqueig mental infranquejable. No volien saber-ne res. No volien saber res que tingués a veure amb Espanya.

Modes de catalogació

I aquí em teniu, intentant orientar-me en el gran maremàgnum de la música amb tota la vela inflada però sense timó. O, pitjor encara, amb la barra del timó a la mà, ben aferrada, convençudíssim que dominava la situació, però amb el timó fet miques. Ja que una cosa és que ho expliqui ara, quan —després que els anys m’han anat ensenyant, després que m’han anat col·locant les coses davant del nas, una i altra vegada, fins que les he apreses, assimilant conceptes, restituint valors, esmenant errors— *ja sé* més o menys el que m’empesco, i ara que precisament estic fent un esforç per a explicar-ho de manera mínimament ordenada, una cosa és això i una altra ben distinta és el que hi havia dins el meu cap en aquells moments. Ja que el cert és que aleshores navegava literalment en la confusió, quan no directament en la ignorància.

Coses clares? Poques.

Una és que el món de la música estava dividit en dos grans bàndols: a un costat, la clàssica —l’autèntica, la seriosa—, i a l’altre, tota la resta. Quina gran intuïció, la meva! Això, aquest esquema simplista que no deixa de ser una fal·làcia absoluta i vergonyant, és exactament la pauta en què s’han basat tots aquests anys i segueixen basant-se les administracions a l’hora d’establir les seves polítiques culturals i repartir els calerons (estic parlant dels millors moments de l’etapa convergent-pujolista): als tretze o catorze anys ja em podien haver fet conseller! —Per cert: tot un director general de Música de la Con de Cul de la Gen de Cat (sigla de la Conselleria de Cultura de la Generalitat de Catalunya) amb qui jo discutia quan era assessor del conseller i del qual m’estalvio el nom, em justificava l’anatemitzant dicotomia música *sèria* / música lleugera dient-me d’aquesta última:

«És que no ho és, de sèria. L'altre dia vaig haver d'assistir a un concert (aquest "vaig haver" ja ens ho diu tot), i el teclista tocava amb un sol dit». Ni sabia que existeix el MIDI i que des d'un teclat es poden disparar seqüències predeterminades d'altres instruments o del propi, ni serví de res que jo li digués que molts d'aquests teclistes són músics de carrera i, fins i tot, professors. Ell insistia que això de tocar amb un sol dit és cosa de nens petits que juguen a ser músics... i que, per tant, no mereixen finançament. El finançament, 95% del pressupost, és per a la música «sèria».

Una altra cosa que sabia, lleugerament distinta, és que hi havia dos tipus de música: la sola i la cantada. Al paquet de la música sola s'hi trobaven altre cop la clàssica amb les seves adulteracions i succedanis, el jazz amb les seves profanacions joioses de la clàssica, Paul Mauriat amb les seves músiques de pel·lícules i els seus xupa-xups de grans *hits* internacionals, i algun títol rar i superesporàdic del pop que invariablement apareixia sota l'epígraf de "tema instrumental", cosa que gairebé equivalia a dir «de *rellenu*». Ah!, i els Shadows, no ens oblidéssim dels Shadows. I al paquet de la cantada s'hi trobava, naturalment, tota la resta, etiquetada no se sap ben bé si per llengües o per països: la «cançó anglesa» —o anglosaxona, com ens agrada dir— que començava a caure pertot com una pluja imperial i era imitada a totes les latituds, la «cançó espanyola» amb el seu vano mestís de variants sud-americanes i l'excepció nítida del flamenc, les cançons italiana, alemanya o grega, aquesta molt rarament, i la «cançó francesa»; sobretot la cançó francesa. Aquesta dama amb qui manteníem una relació maternofilial i a qui tots imitaven llevat dels Quatre Gats i la Feliu (l'actual i general predilecció per la cançó anglosaxona encara no havia començat, ja que començaria amb nosaltres). Ah, i el Raimon; no vull oblidar-me'n. Ni del seu crit, ni

del seu regust mossàrab tan allunyat de la *gourmanderie* francesa: per molt que se'l consideri un dels puntals de la Nova Cançó —a causa de circumstàncies conjunturals no sempre imputables al franquisme (dimoni purulent que va servir per a emmascarar grans parcel·les de culpabilitat autòctona), la «cançó catalana» havia trencat els seus vincles amb el passat, havia perdut les arrels tant com la tradició immediata i, havia extraviat el seu camí. Tallada pel fonamentalisme espanyol, la mirada enrere observava França en demanda d'adopció més que no pas d'asil. Per això era «nova».

(La suggerent permuta de Franco per França donà de si molt més del que hom podia esperar, però Raimon constitueix una referència en si mateix.)

I una altra encara, una altra cosa que sabia, és que tant en un bàndol com en l'altre era de capital importància esmentar, a més del títol de la peça, què: l'estil?, el tipus de composició?, el...? És igual: la paraula màgica que la definia. Que si un adagio, que si una fuga o un minuet, pel costat clàssic (que és el que s'enduia la palma, perquè, a més del títol i de la paraula màgica calia precisar-ne el to —en re, en si bemoll, en fa sostingut menor— i el caràcter o forma de tocar de cadascun dels passatges —lento, pizzicato, fortissimo...—, cosa que en feia interminables els enunciats), que si un *twist*, una *bossa*, una *raga*... un *tango*, un *bolero*, una *jota*... o *por bulerías*, *por sevillanas*, *por peteneras* per l'altre, que és on hom es feia ja directament un nus al cap.

Teoria i solfeig: sistema restrictiu

He esmentat fins aquí els sis referents principals (sis i mig, si comptem el Raimon) a través dels quals anàvem penetrant

dins el món de la música i assimilant la seva sorprenent complexitat, com qui observa el creixement d'un arbre esponeros de múltiples branques, i ho he fet segons una cronologia relativa i un xic capritxosa, ja que en la distància, i en la tridimensionalitat, resulta força difícil precisar si una branca neix abans que una altra o té més pes que una altra en la nostra formació. Això, al capdavant, té poca importància. El que sí que és important, en canvi, és que fins aquí tot allò referit s'acomoda damunt una mateixa base: un mateix sistema universal, tècnicament, històricament evolucionat a través dels segles, que serveix de forma indistinta a tots els estils, tendències i finalitats (ja es tracti de música espiritual, transcendent o feta per a ser tan sols escoltada, ja es tracti de música corporal, d'entreteniment o destinada al ball).

Un sistema que és considerat poc menys que perfecte i de totes totes intocable; si algun retoc admet és, de manera única i exclusiva, de cara al perfeccionament a ultrança de les bases teòriques, però sempre en la mateixa direcció.

Un sistema, sí, però restrictiu. Basat en les limitacions. Un sistema perfectament consensuat i assentat, el cinquanta per cent del qual es resumeix en «això no es fa», «així no pot ser», «està prohibit», «és impossible»: hi ha dotze notes, però mai tretze o quinze; hi ha semitons, però mai quarts de to o septaus; hi ha harmonies, harmonies complexes, si es vol, però mai desharmonies; hi ha ritmes, ritmes llargs i fins amalgamats, però mai arrítmia. Hi ha, en definitiva, unes lleis i, en conseqüència, una fiscalitat i un cos de guàrdia que vetllen per tal que ritme, melodia i harmonia es mantinguin dins els límits d'una correcció teòrica pautaada i pactada; una teoria acadèmica, socialment acceptada i defensada, que, per molt que es desdoblí en infinites subteories o personalitzacions, és única i universal.

Sí: la teoria de la música; un catecisme invariable que s'ensenyava a qualsevol punt d'Occident i que nosaltres vam començar a aprendre a l'escola, primer amb el venerable Sr. Cervera i després amb el Sr. Maians, a qui, per cert, i segurament per ser el més *jove i eixerit* de tots els professors (als quals els sortia urticària només de pensar que una tal cosa pogués i hagués de ser expressada o, pitjor encara, ensenyada a l'alumnat), li tocà exhaurir tota una classe de música per a explicar-nos les teories de la sexualitat masculina i de la procreació: encara el recordo, tímid, mig avergonyit, traçant ratlles verticals trencades i ratlles horitzontals senceres a la pissarra per a expressar esquemàticament i de la manera més asèptica possible les posicions i els moviments dels òrgans sexuals femenins i masculins, no sé si relacionant-ho tot plegat amb el ritme i l'harmonia.

El mateix catecisme que, en el meu cas, es va veure reforçat i transcendit a les classes de solfeig que els estius donava la Srta. Serrallonga, la impressionant directora del Villena. Sí, impressionant. Perquè, malgrat ser una dona esvelta i no gaire alta, tenia un cos i uns pits enormes (no en va entre els alumnes era coneguda com «la Gorda», amb aquell català que no per contaminat ens sonava menys pletòric: «*Cuidado*, que ve la Gorda!», dèiem), i perquè, malgrat ser una dona delicada i afable, la seva capacitat toràcica li conferia una potència de crit que quan s'enrabiava feia voleiar papers i cartipassos. Sobretot quan proferia el meu nom; aquest nom tan breu i tan explosiu que tinc, amb aquesta *a* tan oberta, tan agraïda, tan apta per a l'esgarip.

Els seus crits prefiguraren en mi, superant amb escreix i molt *avant la lettre*, els millors moments de la Yoko Ono, o de la Nina Hagen, o del Raimon... o de tots tres alhora, units en un sol clam! Un clam que era un cant potentíssim i per ma

fe que didàctic. Perquè sí, perquè m'ensenyà de valent. Els renys de la Serrallonga —o, més exactament, la meva desídia pel solfeig— em feren descobrir unes possibilitats expressives que excedien tota solfa i massacraven totes les lleis d'aquest sistema teòric establert a Occident al llarg de segles i segles. Un sol d'aquells crits bastava per a qüestionar tot aquest sistema musical i posar en evidència fins a quin punt limita les possibilitats i coarta la llibertat expressiva. La qualitat i la quantitat contingudes en cadascun d'aquells crits, proferits a favor del solfeig però completament al marge, sense ni la més punyetera ombra de tenir-lo en compte, irada com estava i exultant d'indignació divina, em feien veure a la clara que la tan beneïda teoria de la música occidental era insuficient.

Setena referència: l'experimental

I aquí volia arribar: he parlat de sis referents i mig i de la teoria universal que els sustenta tots, creant una plataforma única, restrictiva i obligatòria: cercle blau amb fletxa blanca. Però també he dit que érem joves adolescents amb més ànsies de canviar el món que de salvar pàtries i que, en conseqüència, ens dedicàvem a tastar tot el que no havíem de tastar, a posar potes enlaire tot el que es deixava trabucar i a contestar, o com a mínim preguntar-nos, «i per què no» cada cop que ens sortien amb l'«això no es fa» i l'«així no pot ser», o simplement «per què?» quan ens venien amb els famosos «això està prohibit» i «això és impossible». Si a tot això hi afegim que creixíem amb la dècada, la famosa i prodigiosa dècada dels seixanta, que la modernitat estava en plena eferescència, que les arts plàstiques havien consolidat una revo-

lució conceptual que, trencant de forma abrupta i radical amb l'academicisme, ens familiaritzava amb conceptes inèdits com expressionisme, cubisme, abstracte, surrealisme o dadà, i que la generació *beat*, els *angry young men* i un gran nombre d'altres col·lectius d'artistes, pensadors i filòsofs posaven en qüestió el sistema social en pes, preconitzant una revisió exhaustiva de tots els seus valors, tindrem el perquè que mentre uns deien «diguem no» nosaltres dèiem «i per què no?» i el perquè que sentíssim aquest «i per què no» no tan sols legítim sinó fins i tot gairebé obligatori.

Fos com fos, el cas és que, sense ni saber com, ens trobàrem cara a cara amb la música experimental: ara un recital *dodecafònic* a casa de no sé qui, ara una peça per a «piano preparat» a la Capella Francesa, ara un concert de Mestres Quadreny al Palau introduint les ones Martenot i la serra mecànica..., un gota a gota de temes i autors interessantíssims —però totalment desconeguts pel gran públic— que, absorbit pel secant de la nostra curiositat impacient, a poc a poc anà responent de manera positiva i palpable —amb fets, amb obres, amb realitats— a la famosa pregunta de «i per què no» i sadollant les nostres ànsies de renovació estètica i llibertat artística. (Segueixo amb el «nosaltres» perquè no estava completament sol. Però la veritat és que la quantitat d'acompanyants s'havia reduït de manera dràstica i rotunda.)

Existia, doncs, una música experimental, que per Sant Aleshores se n'hi deia «d'avantguarda», o «avantguardista». Un món habitat per franc tiradors i petites guerrilles independents, secretament connectades entre si, que es dedicaven a dinamitar les fronteres acadèmiques del sistema per a obrir nous camps d'experimentació, i petits pirates que operaven directament al marge i oferien coses sorprenents, mai vistes!

La descoberta fou transcendent: la música no havia desoït el crit de llibertat que anava escombrant el segle i afectant totes les arts. L'expressionisme, el cubisme, el surrealisme, el conceptualisme, el futurisme, el dadà, tot això existia ja, en música; i no sols això: hi havia també música concreta, música aleatòria, música dodecafònica, minimalista, fusions amb el teatre, la pintura, la poesia... Per fi la música contra la música! Per fi la música obrint portes, franquejant camins, enderrocant murs, experimentant noves formes, noves possibilitats, creant nous sistemes, enarborant el tot s'hi val —*tota creació val, no hi ha límits*—, i relegant el sistema clàssic a la categoria d'opció i encara com a sistema obert i possible punt de partida! Per fi la revolució! Revolució doble, a més: en el camp conceptual i formal, i en el camp de l'instrument.