

La música i la cultura.
Notes a la lectura d'uns articles fusterians

Joan B. Llinares
Universitat de València

Els organitzadors d'aquesta VIII Jornada Joan Fuster m'han proporcionat un grapat de fotocòpies d'articles fusterians, uns cinquanta en total, dedicats més o menys a la música en sentit general, segons el parer dels especialistes que els han localitzat i n'han fet la tria. Com és obvi, desconec quin tant per cent de la producció periodística de l'escriptor de Sueca ocupa aquesta sèrie relativament extensa al voltant del fet musical, que, si es trobara editada en format de llibre de butxaca, bé ompliria més de 200 pàgines. No sé si el recull ha estat exhaustiu, i tampoc sóc sabedor de tots els periòdics i revistes amb els quals Fuster col·laborà —de *Levante* a *La Voz de Galicia*, passant per *La Vanguardia Española*, *El Correo Catalán*, *Informaciones* o *TeleXprés*—, factor aquest de notable significació, ja que el públic lector dels uns (periòdics) o de les altres (revistes) canvia, així com també ho fan les recomanacions i comentaris que ell els hi dirigeix. El que sí que ha estat un requisit metodològic que m'han demanat que respectara per tal de distribuir-nos el camp els diferents participants en aquesta Jornada «especialitzada» i d'evitar reiteracions inoportunes en les nostres intervencions és l'estricta limitació en les meues conside-

NOTA: Volem agrair les lectures i els consells sobre el text d'aquesta conferència a tres persones sàvies i amigues: Rafa Gomar, Francesc Bononat i Isidre Crespo.

racions a aquests *papers per a la premsa*, fragments aparentment menors i de més restringida vida temporal, per la qual cosa ací mai no tindrè en compte tot el que contenen sobre música els llibres i diaris i l'epistolari de l'escriptor. Com veurem, és una reducció greu, però no letal.

Per a mi, preparar aquesta xarrada ha estat una gratíssima sorpresa; he de confessar que no coneixia cap dels articles d'aquest respectable conjunt, pel que m'han dit encara no arreglats en cap volum d'obres de l'escriptor, però que considere ben dignes de ser tornats a llegir i redescobrir quasi mig segle després d'haver estat publicats en els periòdics i les revistes de l'època, durant els anys seixanta i setanta del segle passat –del 1959 al 1982, segons les indicacions parcials que m'han apuntat–, en una gran part, doncs, preparats encara sota la dictadura franquista. Per això la majoria han hagut d'estar redactats forçosament en un castellà molt singular, ple d'ironies i jocs de paraules, trufat de citacions i referències catalanovalencianes i també franceses. La troballa m'ha resultat enriquidora, m'ha fet pensar moltes qüestions significatives lligades al fet musical, però que ens passen sovint desapercebudes –qüestions filosòfiques, antropològiques, històriques, estètiques, polítiques i sociològiques–, que ara voldria comentar insistint sobretot en *les relacions de la música amb la «cultura»*, paraula ambigua que Fuster quasi sempre escriu entre cometes, marcant diferències entre la seua manera d'entendre-la i la consideració elitista i oficialista que n'era i n'és habitual (pensem en expressions com «els acadèmics amb cultura», «les obres cultes», «el Ministeri de Cultura», «els regidors de Cultura», etc.).

Potser convé introduir ací un parèntesi: supose que els futurs editors poden tenir un problema delicat si no fan una transcripció mecànica dels articles fusterians, ja que potser per l'escriptura *a màquina* d'aleshores, o per la possible *normativa editorial* dels diaris, pràcticament no hi trobem paraules subratllades (costum avui habitual per a títols d'obres, paraules d'altres llengües, etc.) i sí una proliferació cridanera i excessiva de paraules amb cometes. Crec que una reedició crítica podria diferenciar entre el que és una *paraula subratllada* o *en lletra redoneta* o *cursiva*, tot indicant que l'autor manifesta així la importància del concepte destacat, i les *paraules entre cometes*, signe de citació explícita o d'intertex-

tualitat reconeguda, i també d'un ús particular i diferenciat que és propi de l'autor. A més a més, pense que, en el cas que ens importa, la «cultura», caldria sumar les dues coses, cometes i subratllat, perquè, segons la lectura que en faig, jo trobe que Fuster volia insistir de totes totes en la *importància* de la cultura per a la vida i la comprensió dels humans i, alhora, volia insinuar que en feia un ús *antropològic*, integral o *holista*, i no artístic o espiritual —que és l'anomenat ús «germànic»— del terme «cultura», ço és, que, de la mateixa manera que analitzava les obres literàries o pictòriques, preferia estudiar el fenomen cultural de la música com un «fet social total» més que no com una fruïció estètica per a experts en composició, execució, tècnica instrumental i musicologia erudita i rigorosa. En aquest sentit, tot publicant aquests textos «menors», Fuster tractava d'aportar sempre indicacions útils per a una *història social de la música*.

Com deia fa uns instants, ací tractaré, tot limitant-me a aqueixa sèrie d'articles, de transmetre algunes indicacions que m'han sorgit en escoltar les notes que ara tornen a ressonar en cada nova lectura que en fem: com saben els hermeneutes, els textos recobren vida gràcies a la sang fresca que els transferim, a la nostra implicació personal en llegir-los, i per això serà inevitable que al fil dels comentaris es dibuixi en el rerefons el perfil de la meua individualitat i les meues preocupacions.

Vull reconèixer, doncs, des de l'inici que no sóc, per desgràcia, ni expert en Fuster, ni músic professional, no he estudiat als conservatoris ni toque cap instrument, no seguec amb facilitat una partitura ni tampoc no sóc un musicòleg, un estudiós de la història de la música que disposa de la preparació adient per a analitzar les peces dels compositors; tanmateix, sí que admetria de la meua persona que en certa manera sóc un melòman impenitent, i no sols en el sentit d'assistir amb constància a concerts i d'escoltar música amb freqüència. Per a mi el fet musical és un fenomen interessant, que m'arriba i que em commou i em motiva a reflexionar. En la recerca i la docència universitàries treballo en una branca que s'anomena *antropologia filosòfica* i per l'ofici he hagut d'estudiar, per exemple, els colpidors judicis de Claude Lévi-Strauss quan ensenyava que la música, fet i fet, ve a ser *el misteri suprem de les ciències humanes*. Això pot semblar una exa-

geració, però és una veritat com una catedral: la música és un gran misteri, ja que, d'una banda, és un llenguatge, perquè té seqüencialitat, es produeix en el temps i al llarg del temps i de la història, però, de l'altra, la música és un *estraný llenguatge sense paraules, un idioma sense diccionari*, ja que es construeix amb una mena de fonemes particulars, aqueixos *sons* que són les notes de l'escala (do, re, mi, fa, sol...), i de seguida en forma *frases musicals*, per això també aconseguix *expressar* moltes coses i té *sentit i significació*, que podem copsar o *entendre*, i és, a més, una *creació cultural* digna de ser comparada amb els poemes i els drames, les pintures i les escultures. En concret, a l'antropòleg francès la música l'ensenyava a estudiar els mites, aquesta ha estat una de les principals aportacions de l'anomenada *antropologia estructural*, i no deixava d'obsedir-lo el problema de la *composició musical*, el fet inexplicat següent: només són uns pocs individus els que s'inventen unes peces melòdiques que la resta dels humans, tot i que som incapços de crear-les, sí que podem fruitar-les i trobar-nos-hi expressats, per això ens emocionen tant i ens reconeixem descoberts en el nostre més íntim sentir per aqueixes músiques, uns llenguatges radicalment intraduïbles, però ben sensibles i intel·ligibles. Tots els melòmans en tenim, d'experiències inoblidables. De vegades ja en són suficients quatre notes d'una gaita, o d'una dolçaina i un tabalet... i algú –Nietzsche (*Crepuscle dels ídols*, «Sentències i fletxes», § 33)– fins i tot ha arribat a dir que «sense la música, la vida fóra un error».

No seguiré amb més suggeriments del gran antropòleg de l'estructuralisme francès, tot i que encara volia aprofitar una darre-ra consideració, ben típica del seu plantejament, que tampoc no discutiré, i que defensa una tesi molt senzilla: a diferència dels colors, ja presents a la naturalesa –pensem, per exemple, en els pigments de determinades terres–, els sons musicals són vertaderes *creacions culturals*, no són merament sorolls del vent o de la mar, de la tempesta o de la pluja, ni de les balenes o dels pardals, sinó que són notes *artificials* d'una determinada escala, són com figures geomètriques que nosaltres obtenim dels instruments que construïm amb afinació i de la modulació de la nostra veu quan cantem segons certa entonació. Cal afegir, per tant, que els nostres cants i els nostres instruments són fruits molt concrets de

la inventiva humana i formen tradicions ben perfilades; per això sabem de seguida en uns moments que una cançó és mora, o pertany a una obra de teatre japonesa, o que la canten els negres de Jamaica o Nova Orleans, o bé els monjos de Silos o Montserrat. Heus ací el punt a què volia arribar: la música és una creació que ens hem inventat els éssers humans, la música és, en el sentit fort de la paraula, *cultura*, una part específica de la cultura, ja que la música configura una de les arts, un dels sistemes significatius que bastim els humans per tal d'expressar-nos i comunicar-nos, com també ho són la pintura, el llenguatge verbal, el teatre, la fotografia, el cine, etcètera. Si ara ens posem a analitzar el que Fuster ens diu en els seus articles, jo hi trobe en primer lloc tota una sèrie de reflexions sobre aquesta consideració fonamental: l'escriptor de Sueca ens fa descobrir què és el que ens apareix si mirem *la música com un component essencial de la nostra cultura*. Ell ens mostra tot un feix de problemes ben dignes de meditació.

Nietzsche va dir que, en rigor, «només és definible allò que no té història» (*Genealogia de la moral*, «Segona dissertació», 13, traducció de Joan Leita, Barcelona, Laia, 1981, p. 116), però si volem donar raó dels costums socials, de les institucions jurídiques, dels procediments polítics, dels cultes religiosos o de les formes artístiques, aleshores hem d'investigar no només com i per què nasqueren, o la possible utilitat que tenien i que ara potser d'altra manera encara mantenen, hem de descobrir el conjunt d'interpretacions i reinterpretacions, els diferents sentits que han anat dominant-los, «la successió de processos de subjugació més o menys pregon, més o menys independents entre ells, que es duu a terme en cada cas concret», les transformacions intentades al llarg del temps amb aqueixes creacions dels humans (*op. cit.*, p. 113). Pense que paga la pena que llegim aquests articles de Fuster com a exercicis més o menys nietzscheans, però sense pedanteries ni paraules grandiloqüents, sobre certs fenòmens musicals de la nostra història en la mesura que som éssers humans, occidentals i europeus, i també, no ho oblidem, catalans i valencians, si de cas utilitzar aquests adjectius encara té algun sentit. Passem, doncs, a posar atenció a les seues paraules, que seleccionaré i antologaré des de la problemàtica i la perspectiva que he tractat de concretar.

LA MÚSICA COM A PART ESSENCIAL I ESPECIAL DE LA «CULTURA»

El 23 de maig de 1976 Fuster escriví un article per a *La Vanguardia* amb el títol «Otra historia que añadir. ¿Y la música?». Hi havia aleshores un fort debat nacional sobre els plans d'estudis del batxillerat, ja que hom volia eliminar l'assignatura Història de l'Art, projecte que no triomfà. Heus ací el fil del seu comentari:

La tendencia a reducir la parte digamos humanística de los estudios de enseñanza media, acentuada en los últimos años, comportaba *graves riesgos culturales*, cuyo alcance se había subestimado alegremente... Un mal entendido interés pragmático inducía a posponer los saberes considerados como «inútiles» o «de lujo». ¿Para qué «sirve» el latín por ejemplo? ¿Para qué la filosofía?... El resultado final pudo haber sido, y quizás acabe siendo, un tremendo analfabetismo de segundo grado entre las multitudes con título académico. [Els subratllats són sempre meus.]

En aquest punt Fuster arreplega la reticència de Snow sobre les anomenades *dues cultures*, i aconsella que els futurs historiadors, filòsofs i lingüistes coneguen també física, matemàtiques i biologia, i viceversa, i argumenta que és el batxillerat l'etapa adient per a aprendre els fonaments d'aquelles matèries que hom no tractarà ja després en els estudis universitaris, ço és, recomana uns plans d'estudis radicalment diferents dels que fixen els pedagogs i polítics del Ministeri, si no volem generar «bàrbars» en el sentit estricte de la paraula, especialistes idiotes que no tenen capacitat de dialogar amb la resta de ciutadans formats. Tanmateix, tot i la victòria de l'assignatura d'Història de l'Art, cal senyalar que per «art» o per «arts» sempre entenem només les «plàstiques», les dels pintors, escultors i arquitectes. Un estudiant rep, doncs, lliçons d'Història (Universal i Nacional), d'Història de la Literatura i d'Història de l'Art, coneix per tant, més o menys —o fóra convenient que coneguera—, què és el romànic, el gòtic i el barroc, i l'obra de Dante, Balzac o Lorca, i de Caravaggio, Renoir o Mondrian. «Muy bien. Pero ¿y la música?», pregunta Fuster. La informació i la formació també poden assolir-se fora de les aules,

certament, i la difusió del disc pot atenuar les mancances de la didàctica oficial, però serà mal assumpte si els estudiants mai no estudien Història de la Música, val a dir, si els ciutadans no saben res de Vivaldi, de Beethoven, de Debussy o de Stravinski.

No toda la «cultura» es la Ciencia. Tampoco lo es, como complemento, el esquema de las humanidades de tradición. Los poetas, los metafísicos, los novelistas, no cubren el horizonte. Vienen en seguida las «artes». La música permanece postergada, de momento. Un recuento de valores para el confort cultural del vecindario nos pondría ante la evidencia de que el «profesorado», y la entera clase dirigente, son, si no «sordos»..., «amusios». «Amusia es una deficiencia psicopatológica que equivaldría a «sordera mental»... Napoleón solía decir que «la música es el más tolerable de los ruidos», y pensaba en el rataplán de las fanfarrias de los regimientos... La Francia de los «instituteurs» jacobinos, libresca, fue sorda, o amusia. La España calcada de Francia da pena. La fauna plumífera, hasta hace cuatro días, fue colosalmente apática a la música. Los poetas, los filósofos y los científicos... sólo eran sensibles a la trompetería castrense o al folklore de jota o sardana...

La conclusió que se'n deriva és clara:

[...] puestos a admitir las «artes» en el bachillerato, sería oprobioso excluir la Música, con mayúscula. Una «asignatura» –una «asignación»– de «historia de la Música», paralela a las otras «historias»: de las artes plásticas, de la literatura, de la filosofía... [ya que] lo «humanístico» sólo puede enseñarse como «historia»... En los institutos o liceos, eclesiásticos o seculares, ¿tendrán en cuenta la música? *Bach es un bulto cultural tan glorioso o más que Shakespeare o Cervantes o Dante o Ausias March o Rabelais. ¿Qué equivalente literario o filosófico hallaremos para Mozart? Etcétera.* Son perplejidades obvias. Cada generación habría de ser puntualizada en estas ambigüedades... *Y además, a los músicos, hay que escucharlos. ¿Cómo se lo arreglarán el ministerio y los profesores de su escalafón?*

Cal no oblidar, per tant, que aqueixa part essencial de la «cultura» que és la música té representants de primeríssima qualitat i característiques especials, les que demana una audició digna de les

peces dels compositors, una necessitat que avui, gràcies a la tècnica, ja és fàcilment soluble, és a dir, costa «quatre gallets».

Així presentada, semblaria que Fuster lluità per la música anomenada «cultura», la dels grans mestres de les enciclopèdies i les sales de concerts, la dels musicòlegs, la dels prestatges de *Música clàssica* als grans magatzems, però això fóra greument incorrecte, perquè una de les peculiaritats de l'enfocament fusterià sobre el fet musical és el seu *arrelament a la vida*, ço és —com ja va dir Giambattista Vico i han repetit el filòsof Peter Wynch i el còmic Woody Allen—, el lligam que la música manté amb el naixement, la nutrició, el sexe i la mort, com de seguida veurem. I, a més, *analitzant el context de producció i de consum de la música*, com bé ho documenta un excel·lent article, «Un cierto sentido penitencial de la cultura. Música clásica» (*La Vanguardia Española*, 17-4-77), redactat amb motiu de la música clàssica «obligatòria» que programaven les emissores per Setmana Santa: d'una banda hi ha la música clàssica, és a dir, la música «seriosa», la música «cultura», i de l'altra la música «vulgar», que és de consum popular, frívola i apta per a ballar, la de la ràdio de tots els dies. La primera és avorrida, penosa, greu, mentre que la segona és lleugera, juganera i jovial. Vet ací els pressupòsits habituals. Ara bé,

[...] *como vivimos en un medio donde la «cultura» es una superstición, no excesivamente compartida pero sí hipócritamente acatada, cada día se administra al vasto auditorio indiscriminado un rato, o un ratito, de «música culta»: para los melómanos y para que no se diga. Y en Semana Santa..., por ese hecho «toda» la música culta adquiere un imprevisto carácter «penitencial». Por este y otros motivos, la gente —las multitudes no muy «alfabetizadas» en música— acaba creyendo que los «clásicos» son una extraña aflicción para el oído y para el ánimo... un «tostón».*

Presentada l'anècdota «sociològica», Fuster li trau molt de profit:

Yo me adelantaría a reconocer que, sí, la «música culta» no suele ser «divertida». Todavía más: que la «cultura entera» —en prosa o en verso, de letras o de ciencias, sonora o plástica— es una invitación al tedio. Los «iniciados» opinan lo contrario: sólo los «iniciados». Al nivel de sociedad en que vivimos, ya bastante

*escolarizado, funcionan unas mediaciones: la «divulgación» de lo «culto». Para proporcionar a las «masas» unas partículas de «cultura» se han hecho operaciones industriales muy rentables, a base de traducir a los clásicos en «charanga pop» o de reducir novelas y tratados de toda índole a «digests», y más maquinaciones. No discutiré ni la necesidad ni la oportunidad de tales trucos. No soy de los que consideran una «profanación» convertir un adagio de Mozart en un acaramelado pasaje para discotecas de adultos. El resultado ya no es Mozart, pero queda bonito, y no se hace daño a nadie. Ahora bien: *convengamos, provisoriamente, en que la «cultura» es, en principio, una lata. Para los «no-iniciados» lo es. Uno se divierte con la cultura cuando ya es culto, y más cuanto más culto es... Que nadie se escandalice ante el verbo «divertirse». Los antiguos tratadistas hablaban, pongo por caso, del «goce estético». Pues, aproximadamente, eso. Y para todo. «Goce», «diversión» y —además— «utilidad» son nociones dialécticamente inseparables: para los «iniciados», al menos.**

Intento, de algún modo, insinuar una conclusión...: que la «cultura» continúa siendo el beneficio de una clase, y más todavía, de unos cotarros. Ellos se «divierten»...: es un privilegio. Existen derivaciones cada vez más eficaces, que son las tecnológicas...: es la «cultura» que las muchedumbres ignaras (todos nosotros) sólo conocen a escala de «aplicación» pragmática. No es igual ingerir un medicamento o desplazarse en avión que leer la *Odisea* o *Kafka* o *Valéry*, que ver románicos, picassos, mirós, que escuchar un gregoriano, una polifonía de los Tudor o Schoenberg. Los grados de «disfrute» son diferentes. Los fármacos y las comodidades físicas se integran, como ventajas indudablemente «culturales» —porque «cultura» son— a las inercias anónimas y pasivas: un poema, una partitura, un cuadro, ya son otro asunto: y otro, los trabajos de laboratorio o de cálculo. La «cultura» también es un «modo de producción», y más complicado de lo que Marx y Engels creían. Y cada vez lo será más. «Modo de producción» y —¿por qué no atender a la fórmula simétrica?— «modo de consumo», en su intrincada conexión, deberían ser conceptos a reexaminar. El «modo de consumo», los «modos de consumo», en plural, esperan ser atendidos por los especialistas de la teoría, y por los de la historia.

Y por los de la historia, insisto. *Ese Bach, esos «maestros de capilla» medievales, renacentistas, barrocos, esos románticos de concierto, la vanguardia conocida a medias, ¿qué son como «consumo», en la «sociedad de consumo»? ¿Y qué fueron?*

Per això, programar peces dels clàssics de manera indiscriminada els dies de Setmana Santa és una greu deformació de la «Història de la Música», un crim cultural per a tots els no habituals de les sales de concerts, ço és, per a la gran majoria de la població. La qüestió és més ampla i demana pensar alternatives:

Si de la música saltamos a la literatura, a la escultura, a la biología, a las matemáticas... *Para los chicos que estudian, la «cultura», concretamente el ramo que han de aprobar, es, a menudo, aburrimiento odioso: «penitencial». La cultura como «diversión» fructífera no acaba de cuajar. «Sólo para iniciados», reza el letrerito... ¿Sí?*

Les reticències fusterianes tenien motius fonamentats, que de vegades deixà ben explícits:

*El tocadiscos, sea familiar o sea un instrumento –radiofónico o televisivo– de nuestros eternos mandamases, es, hoy por hoy, lo menos «democrático» que se pueda imaginar. Si el tocadiscos se limitase a Chaikovski, a Ravel, a Bartok, a... Con un tocadiscos ingresamos en la «cultura»: más o menos, según los discos. Sólo que el tocadiscos admite discos grotescos... («Pequeña teoría del tocadiscos», Jano, sèrie *Discordancias*, 21-4-78).*

LA MÚSICA I LA VIDA

En música más que en otros ramos de las «bellas artes», la clientela es típicamente «heredera»: asume el volumen de producción del pasado sin manías ni remordimientos. La superstición de la «cultura» ha sido siempre menos apremiante que en literatura, en escultura, en filosofía, en pintura. Tal vez porque la música es más «consustancial» con la vida de la gente que las «artes» plásticas y verbales. La música nos envuelve: cantar, bailar, silbar, escuchar, nos llevan a una forma u otra de música. Los Beatles, la «Internacional», un concierto, el guateque, la discoteca, el clan «maldito», la charanga militar, el Conservatorio, los coros de barriada o de sociedad obrera, las verbenas, el transistor, etcétera. La música nos penetra por todas partes, sea «ésta» o «aquélla» la música en cuestión. No pode-

*mos cerrar los oídos como cerramos los ojos ante un cuadro o ante una página... Y o nos «aburre» o no. El «criterio» cambia según el nivel de cultura, o la chamba social, o... Pero toda música es, como la de Telemann o la de Delalande, «pour le souper du roy». Un «acompañamiento»: una compañía, en la mejor y más sutil acepción de la palabra («Preferencias. Sobre Mozart y otras músicas», *La Vanguardia Española*, 12-9-1971).*

Aquesta expressió, «pour le souper du roy», és una constant repetida en els articles fusterians, per això es mereix un comentari foucaultià: si en el famós quadre de Velázquez *La Meninas* el centre l'ocupa l'espill on es dibuixa la parella reial i també s'hi troba reflectit l'espectador que el contempla, com bé explicà el filòsof francès en el començament de *Els mots i les coses*, en tota audició musical cadascú de nosaltres, cadascú dels oients, n'és el rei, n'és tot un senyor rei, perquè, ras i curt, la música, com la sort, ens acompanya fem el que fem, sia dinar o sopar, xerrar amb els amics o prendre una copa, meditar uns pensaments o recitar una pregària, fer l'ullet a una determinada persona o iniciar el ritual de les carícies... La música, fins i tot, ens ajuda sovint a agafar la son.

La relació de la música amb la vida la subratlla Fuster de mil maneres, però la tesi central és sempre la mateixa:

[...] la música ejerce, en nuestras costumbres, funciones más amplias que el concierto. De hecho, el concierto es lo básico, pero nunca en exclusiva. La música ha sido siempre un «acompañamiento» para otras cosas: para la danza, para la liturgia, para la fiesta, para el canto, para el desfile («Las salchichas y el tocadiscos», *El Correo Catalán*, 5-7-63).

Contra el «culturalisme» arqueològic decretat per les autoritats durant els dies de dol per la mort d'algun polític important o per Setmana Santa, l'escriptor demana respecte per la música i la pluralitat de funcions que apleix:

[...] para salvar a la «música», a toda música, buena o mala, solemne o frívola, sabia o inepta, de responso, de himno, de pasatiempo, de alcahuetería o de chanza. Los quintetos de Beethoven o de Mozart no tienen la culpa de los entierros oficiales... («Música de fondo», *TeleXprés*, 13-5-74).

Recordant una lectura de joventut, la *Sonata a Kreuzer* de Tolstoi, i els assajos de maduresa de l'escriptor rus, tan ascètics i antisensuals com ara *¿Què és l'art?*, Fuster diu:

Las afables bromas de la poesía, de la música, de la plástica, empiezan y terminan en la cama. Y no se equivocaba [Tolstoi], bien mirado. No es que el «arte» sea siempre, ni mucho menos, una ayuda de la lujuria. El «arte», habitualmente, cumple otros servicios menos joviales, como todos sabemos. Pero, sin el menor género de dudas, hace de alcahuete. Paolo y Francesca leían versos; los protagonistas de «La sonata a Kreuzer» se enzarzaban con la solfa de Beethoven. Las posibilidades prácticas son infinitas...

El mateix s'esdevé avui:

La música «de veras», la de consumo diario de las multitudes —que no tiene nada que ver con los ejercicios «dodecafónicos» ni «eléctricos» de cámara—, sigue cumpliendo su función primaria: colaboradora de la vida, de la fornicación, en última instancia («Con la música a otra parte», *Informaciones*, 15-2-1975).

Fuster dubtava ja l'any 1959 de la dignitat musical de les músiques que la gent consumia aleshores per a ballar —la música dels films o la de les sales de ball—, una mena de *pseudojazz* i de folklorisme banal; tanmateix, després de les crítiques que hi fa, afegeix:

Bien mirado, en todo esto hay un aspecto positivo: parece una de las muchas astucias de la especie para asegurarse su perpetuación. Intento insinuar que la musiquilla en cuestión sirve de manera admirable para fomentar las pasiones del amor... Pero, al margen de ese servicio biológico, todo es estulticia sonora. ¿O es que en el fondo «sólo» se trata de cumplir ese fin? En tal caso, retiro lo dicho («Música para todos ustedes», *Levante*, 23-8-1959).

Aquestes consideracions a nosaltres ens fan pensar una mica en la filosofia i l'estètica de Schopenhauer, en *El món com a voluntat i representació*; amb això volem dir que la posició defensada per l'escriptor de Sueca de manera tan senzilla, com una cosa evident,

té antecessors notables que coneix, ha meditat i digerit de manera admirable i personalíssima, les teories dels quals és capaç de transmetre al lector amb veu pròpia i eficàcia contundent, sense citacions acadèmiques i d'altres formalitats que no s'adiuen amb les pràctiques ràpides i àgils del periodisme.

Fuster no comparteix l'actitud devota dels melòmans primmirats, aquells que s'agenollen davant la música i la sacralitzen. El coneixement de la història li permet de fer distincions importants, ja que abans del romanticisme la música era «per al sopar del rei», com hem dit, per a entretenir els jocs dels aristòcrates i els bisbes, els seus berenars, les converses i les festes que organitzaven, i així ho demostren els gravats del XVIII, per exemple, tot i que un segle després començaren els «concerts» de debò, la individualització dels compositors i els intèrprets, la glorificació dels artistes, i de simplement «oir» música de fons, hom passà a «escoltar-la» en silenci i a tractar de copsar els missatges divins que s'expressaven allà on no arribaven les paraules... Bé, per a l'homenot suecà, les invencions de la ràdio i dels tocadiscos han aconseguit capgirar aqueixa tendència del XIX i reconquerir la situació anterior, tot i que ara hi ha d'altres manipulacions i perills, estem en mans de noves modes generades per les multinacionals del ram... (Cf. «Redescubrimiento del clavecín», *Levante*, 18-2-62; «Una “profanación” admirable», *El Correo Catalán*, 19-12-64; «Música de fondo», *TeleXprés*, 13-5-74, i, sobretot, el text central, provocador ja des del títol, «Las salchichas y el tocadiscos», *El Correo Catalán*, 5-7-63). Per a plantejar el problema de l'anomenada «cultura popular», la dels llibres de butxaca i els discos i *cassettes* de música clàssica dedicats en cada nova entrega a autors diferents a fi d'augmentar-ne les vendes i així aconseguir «cultura», ço és, consumir la cultura «obligatòria», ja que no hi ha l'alternativa de la «cultura» per la «cultura», sinó aquella assenyalada, preparada i venuda per les multinacionals (cf. «Violinistas sobre el tejado. Música multinacional». *La Vanguardia*, 18-10-82).

Per la contundència i la claredat de les formulacions, transcrivim un fragment en què Fuster explica per què no l'entusiasmen les composicions dels músics d'avantguarda:

Por una extraña deformación de costumbres, siempre he tendido a considerar la música como algo a lo que no se ha

de prestar una atenció conscient. És una actitud antirromàntica: la negació del concert. En seues bones èpocas la música «servia» para llenar una fiesta, cantando o bailando, o para dar mayor efusión a un oficio religioso, o «pour le souper du roy» [...] Esto era música viva. Y me gusta así: afluyendo a mi alrededor mientras charlo con los amigos, o escribo, o leo, o me adormezco. Si tuviese un mínimo de predisposición a rezar, agradecería su compañía. Y repito: es lo contrario a la percepción devota y crítica —si se quiere, devota o crítica— que exige el recital de un virtuoso, los espectáculos de Bayreuth o cualquier Maggio Fiorentino. De vez en cuando interrumpo la conversación, la tarea o la dormilera, y en lugar de «oír», «escucho». Pero prefiero «oír» a «escuchar». Y hasta es probable que, sin darme cuenta, «escucho» mientras «oigo» [...] Insisto en mi inclinación. Pero me temo que no sea demasiado excepcional. Somos muchos, infinitos, los ciudadanos que esperamos de la música que sea el trasfondo de nuestro «souper du roy» o la cantata de la parroquia, sin que nos coja cenando, ni siendo reyes, ni invocando a la Divinidad. Ciertamente, puede ser, además, un «entretenimiento»: como una novela, o un poema, o un drama, o una película. Todo menos un rito: rito estrictamente musical («La música y sus extremos», *Informaciones*, 25-2-73).

LA MÚSICA I EL CANT: CRIT, REVOLTA I TRADICIÓ

Per a Fuster, durant segles la poesia va viure feta cançó i com a cançó, en la veu del poble. Les coses han anant canviant, però, tot i que la gent segueix cantant, «porque la gente necesita cantar y oír cantar», afirma amb convicció («Grito y poesía de «Raimon»», *La Voz de Galicia*, 10-7-64). Enceta així diverses reflexions sobre aquesta necessitat antropológicomusical, que de vegades es converteix en un crit. Per exemple, en comentar un disc que l'encisà:

Sarsanedas tiene razón cuando dice que «cantar es siempre buscar una victoria, almenys íntima, i d'alguna manera obtenir-la». El hecho de «cantar» es uno de los fenómenos biológicos más extraños que quepa imaginar. No admite comparación con los demás trucos sonoros de nuestros hermanos animales: trinar, cro-

*ar, rugir, ladrar... Sólo el hombre «canta». En determinadas circunstancias, efectivamente, «cantar» es «buscar una victoria, almenys íntima, i d'alguna manera obtenir-la». Pero... Hay maneras de cantar y maneras de cantar («Cuando un dolor canta...» [comentari al disc de Núria Espert «Cançons del guetto»], *El Correo Catalán*, 21-12-68).*

Els articles de Fuster són especialment sensibles al fenomen de *les cançons*: les dels negres (l'espiritual negre i el jazz), les dels jueus dels guetos, les dels soldats i els resistents, les dels revolucionaris americans, i també a la persistència de les cançons tradicionals i populars, transformades i reinventades com ho són les de Raimon i Lluís Llach, les de Francesc Pi de la Serra, Ovidi Montllor, Maria del Mar Bonet, els Setze Jutges i els Pavesos (Cf. «Nuevas y viejas canciones», *Tele/Expres*, 29-11-76). L'escriptor detecta que les cançons tenen un lligam íntim amb el dolor, amb la necessitat d'expressar la pena, i també el riure, i l'amor apassionat... Aquestes creacions culturals elementals, plenes de força i de veritat, ara mateix estan produint-se i fins i tot perdent-se:

Potser ara mateix algun poble arriba al punt del qual hom no torna, sense que el seu plany ens pugui atènyer amb cap cançó», escriu Jordi Sarsanedas al presentar el disc. Y el «potser» de Sarsanedas es apenas una «appoggiatura» verbal... Hay muchas especies de guettos... Y la memoria del crimen esparcido y multiplicado —en mil rincones de los cinco continentes— mantiene vivo el testimonio de las canciones hebreas...

Les cançons són el crit del dolor d'un poble, per això les lletres són incisives, senzilles i clares, tradueixen el poderós estremiment col·lectiu d'un poble per tal de transformar-lo en ànim, en estímul de resistència... En aquestes situacions la música importa poc, hom aprofita melodies tradicionals, ritmes del moment (tangos, himnes, *marxes*) i els converteix en *berceuses* tràgiques, elegies domèstiques... Aquest «cantar» dels jueus dels guetos (si de cas mereix el nom) era una «salida» obscura y sobrecogedora para la pena, para el «dolor»...». Fuster confessa que posa aquest disc, interpretat sense divismes per Núria Espert, una vegada i altra, sense aturar-se...

Hi ha en el tema de la cançó una altra qüestió que cal tractar: la de *les relacions entre el text i la melodia, entre la lletra i la música*. És sabut que uns mateixos motius melòdics poden servir per a cantates religioses i per a cantates profanes, com l'obra de Bach demostra, tant amb fragments propis com amb préstecs que agafa de temes populars o d'altres compositors. Fuster insinua, però, que hi ha límits:

La «indiferencia» de la música es intrínseca: la música, una misma música, sirve para lo uno y para lo otro, para lo blanco y para lo negro. Basta con cambiarle la letra. ¿O no?... Desde luego, no «todas» las músicas se prestan al desdoble. Pero no hay duda de que no es sólo «le ton qui fait la chanson». A veces «le ton» —una marcha fúnebre, un ritmo de cuna, una languidez abemolada— se mantiene impermeable al fraude. La letra imprime carácter a la música: la música es distinta si se la hace «decir» «Allons enfants» o «Tantum ergo», «Salve, Lotha» o «Eia ergo»... («Letra y música», *El Correo Catalán*, 24-2-68).

LA MÚSICA I EL BALL: DEL TAM-TAM PALEOLÍTIC A LES DISCOTEQUES ROCKERES, PASSANT PEL BARROC

Segons l'article «Música barroca», publicat en *Qué y Dónde* (sèrie «Notes d'un desficiós», 17-2-80) l'autor del *Diccionari per a ociosos* ens demana que imaginem què passaria si en una discoteca, en ple clima psicodèlic, qui administra la música intercalara un *allegro* de Bach o de Telemann... És clar que certa música dels segles XVII i XVIII també es pot ballar, també se sent amb les articulacions, com el *jazz* i el *rock*, també fa que els cantants que la interpreten comencen a moure's de seguida...

Un descobriria que entre el tam-tam de la selva i Bach hi ha un fil de continuïtat que cal aclarir. Com entre Bach i els conjunts d'ara... Molta música de tots els temps ¿ha deixat de ser una prolongació del tam-tam paleolític?

A nosaltres, aquestes consideracions fusterianes ens porten a les pàgines de Proust sobre les campanes dels convents i les esglésies, que sonen per despertar els membres dels ordes religiosos a fi de resar i cantar les hores canòniques, i també acompanyen l'escriptor insomne en la redacció dels seus records. Així mateix, ens menen aquests pensaments de Fuster a les planes que escriví Conrad sobre els tambors que percuïen en les nits de la selva africana mentre remuntava el riu Congo... La música està en la vida dels humans des de sempre, com ho està el ball, i el cant, i el ritme que seguim amb plaer, amb el cos i els peus, perquè també el tenim en alenar, en caminar, en els batecs del nostre cor, en els ritmes de la set i la fam i la son, de l'apropament i les relacions amoroses, del treball i el descans, les estacions i les festes... La música travessa les èpoques, és una mena d'universal antropològic, com la pulsó sexual, les noces i els soterraments. Des d'aquesta perspectiva, apleix funcions essencials i pot arribar a excel·lir en cadascuna de les seues manifestacions, siga en una capella evangèlica alemanya o en una església o un bar dels negres nord-americans... Com exposa Fuster, «jo mai no he preferit Bach a Ella Fitzgerald, ni viceversa» («Música celestial», en *Qué y Dónde*, sèrie «Notes d'un desficiós», 5-4-82). I per això hi ha composicions de segles passats que poden assolir nivells de vendes que superen els de les cançons rockeres de molts grups moderns, perquè entre d'altres coses són magnífiques *invitaciones a la dansa*. Per això en un altre article diu:

No encuentro censurable el hecho de la aplicación «danzante» de la música: siempre he creído que toda la música, desde la de Bach a la de Armstrong, es, en definitiva, para cantarla o bailarla («Música para todos ustedes», *Levante*, 23-8-1959).

Amb mirada de *sociòleg* Fuster estudia el fenomen *yeyé*, des de Paul Anka i Elvis Presley fins a The Beatles, passant per Jonny Halliday [*sic*], un fenomen de masses de *teenagers*, de gent jove dels 13 als 19 anys, els *fans* de les noves *stars* musicals. L'escriptor vol indicar allò característic o específic d'aquest moviment, i ho troba en el «frenesí», en l'entusiasme particular que demostra. Contra l'opinió d'altres observadors, Fuster indica que no és l'atractiu sexual la font d'aquesta passió desfermada, ja que tot

i les aparences i els balls, com el *twist*, allò que el caracteritza és «una castidad evidente», tret que es fa palés si tenim en compte que «el “yé-yé” no pertenece al área del cabaret», per això és més innocent del que hom imagina: és una mena d'exercici verbal i físic, de ball desfermat que resta en mera gimnàstica, sense càrregues de sensualitat ni «dosis de picante» que sí que són presents en d'altres manifestacions musicals («Pequeño estudio del “yé-yé”», *El Correo Catalán*, 22-3-64). Això no obstant, aquest fenomen té una característica particular: identifica els membres d'una nova generació, la dels joves, la dels fills, i la separa de la dels vells, la generació dels pares, com un signe més de diferenciació en el gust musical, complementari d'altres que s'hi compliquen, com la forma de pentinar-se, la roba i la moda, la barba i les grenyes, etc.

LA MÚSICA, LA REVOLUCIÓ I LA CONTRAREVOLUCIÓ: MARXES I HIMNES

Un article de *La Vanguardia Española* del 17-5-70, titulat «Cada cual con su música», comença amb un recordatori del *relativisme* («cada cual reacciona a su modo ante un estímulo concreto», «todo es según el color del cristal con que se mira», etc.) per tal de comentar una experiència musical: uns amics li han fet escoltar uns discos cubans, unes rumbes o «rumbitas», «casi, casi, como aquello de “Negra consentida” de mis años mozos», diu Fuster, però amb lletres taxativament revolucionàries, dedicades al Che Guevara i a Camilo Torres. Això, de bell antuvi, sembla un sacrilegi als europeus, però a l'altra banda de l'Atlàntic constitueix una molt encertada estratègia de propaganda per a motivar determinades masses que frueixen amb «boleros» i «rumbas». El fenomen mereix atenció, «hace falta que alguien estudie el tema, y haga historia, y mida las consecuencias». De sobte Fuster deixa de ser relativista i trau conclusions d'abast general:

Las revoluciones siempre han sugerido cánticos. Las etapas belicosas de una revolución —y ¡ay! las de la correlativa contrarrevolución— son incomprensibles sin canciones. «La Marsellesa» y «La Internacional», por ejemplo, son datos eminentes, en esta línea.

Per tant, és perfectament comprensible que els cubans tinguin ara una nova rumba titulada *Comandante Che Guevara*. No entendre el fet és caure en eurocentrisme antihistòric, és no reconèixer que al Nou Continent la gent canta d'una altra manera, però que tant els americans com els europeus ens servim de la música per a moments ben explícits, per a les guerres i les revolucions, i també per a les reaccions i contrarevolucions...

Heus ací l'eix de la meditació fusteriana, ben arrelada en l'antropologia, i carregada d'interrogants:

¿Hay ritmos biológicamente instintivos –valga la redundancia– que inciten a una cierta belicosidad? Las llamadas «marchas militares», en un desfile, en una concentración o en un combate, pueden ser animosas: animantes. *¿En todas partes, en todas las épocas? Me lo pregunto.* ¿Las legiones romanas se «conmovían» al mismo ritmo que la «légion étrangère» de Argelia o de Indochina? ¿A qué son funcionaban los almogávares en Bizancio, o las mesnadas del Cid? *Podríamos alargar las preguntas con indiscreciones acerca de los instrumentos y las partituras «válidas» en cada circunstancia.* No es igual un añaíl que una trompeta, ni una trompeta que un bongo.

Certament, els socialistes europeus i els socialistes cubans canten de maneres diferents, himnes orquestrals o rumbes amb marques i guitarres, però els uns i els altres canten tot celebrant les revolucions i amb ritmes adients, com els soldats de Hitler i els de Mao desfilen a les grans parades militars de manera semblant, perquè tots, al cap i a la fi, som humans, la nostra biologia té ritmes i és compulsivament rítmica, val a dir, hipersensible als ritmes.

Cal, però, amb fonaments semblants, genètics, generals i universals, fer distincions situacionals:

No nos hagamos ilusiones... «La Marsellesa», según se dice, fue una composición musical preparada para servir de «Tantum ergo» de unas Cuarenta Horas. Y, ¡hay que ver la efusión que los franceses laicos ponen en su dichosa «Marsellesa»! Más aún, los parisenses que corearon el himno de Rouget de Lisle en las jornadas de la Revolución Burguesa no cantaban como cantaron los de la Comuna, ni como canta Monsieur Malraux. Si se escuchan fríamente las reconstrucciones eru-

ditas de los cantos de finales del XVIII, por muy revolucionarios que entonces fuesen... nuestros oídos derivarán hacia la decepción. Una decepción «antirrelativista», por cierto... Ahora, gracias al disco y a la radio, los vecinos de Europa están aprendiendo que un «negro espiritual» o una mimética elaboración de la Joan Baez pueden ser enérgicamente estimulantes. Más, tal vez, que «Los voluntarios», «Yo tenía un camarada», «Giovinezza», y hasta «Hijos del pueblo, te oprimen cadenas...». ¿Llega más allá la conmoción musical? En otros términos: ¿Puede un tango ser revolucionario?... Pido perdón por la caricatura. Un tango, una rumba... ¿Y, mientras tanto, la penitencia, la sardana?...

Fuster acaba així l'article plantejant de sobte un problema ben concret al lector català del periòdic *La Vanguardia*: ¿és revolucionària la sardana? ¿Què comuniquem amb unes determinades melodies i amb certs balls tradicionals, què volem que simbolitzen?, ¿una nació no reconeguda? ¿Per què de vegades han estat o estan prohibits? ¿Què és, comptat i debatut, un himne nacional, com el que tenen els francesos? Etcètera.

Com és ben evident, l'escriptor de Sueca ens invita perquè fem a la vegada com a mínim un parell de reflexions quan sentim música: d'una banda, remet el fet musical al nostre cos com a espècie animal, com a biologia amb uns ritmes, unes pulsions i una corporalitat determinada, i de l'altra el situa en el moment històric en què es produeix, en un poble amb una tradició socio-musical i instrumental concreta, i amb unes aspiracions i unes lluites socials que mitjançant aqueixa música volem recordar i volem continuar... En la mesura en què som animals amb determinada sensibilitat innata, certs ritmes musicals ens fan apassionats, emotius, marcial i combatents, i per això els utilitzen els militars, els polítics, els rectors i els propagandistes de masses... Tanmateix, l'ús d'una lletra i d'una música no és plenament expressiu per ell mateix, cal saber sempre per què ho utilitzem, siga per accontentar els seguidors de Hitler o de Mao, siga per beure daiquiris i lligar amb mulates, o també amb l'ànim de seguir la lluita del Che Guevara, o amb la voluntat de demanar o reivindicar un Estatut...

En aquest àmbit mereix tractament detallat la qüestió de les relacions de la música amb les marxes, ço és, amb l'exèrcit, amb l'estament militar:

La «marcha» es un ritmo agresivo, impetuoso, y, como hoy día suele decirse, triunfalista. La matanza de judíos, la hegemonía de Hitler, se hizo al compás de «marchas»: el paso de la oca es –talones sincopados– la música de fondo de mucha historia de la Europa contemporánea. Es natural que al enemigo se le haya de combatir con armas similares a las que él emplea. Pero, a pesar de todo, la «marcha» no acaba de ser convincente, desde el fondo de un guetto. Los guettos –reales o metafóricos– no suelen producirlas. Y me temo que, a la larga, una «marcha», en boca de judíos, acaba siempre siendo «sionismo». O en boca de árabes es –¡más aún! – un equivalente oprobioso. O en boca de los demás... La venerable «Marsellesa», entonada por André Malraux o el general De Gaulle, ¿qué es sino el «sionismo» de los franceses actuales?... («Cuando un dolor canta...» [comentari al disc de Núria Espert «Cançons del guetto»], *El Correo Catalán*, 21-12-68).

Segurament no cal ni afegir que l'any 1968 el Fuster que escrivia aquest article no podia suggerir d'una manera més clara, mitjançant aqueixes al·lusions en paral·lel, que els seus lectors es preguntaren qui canta, com es canta i per què es canta una peça «musical» molt semblant a *La Marsellesa*, com ho és l'anomenada *Marcha real*, o el *Cant dels segadors*... (cf. l'article «La metamorfosis de “La Marsellesa”. El tono y la canción», *La Vanguardia Española*, 24-11-74).

LA MÚSICA I ELS APARELLS TÈCNICS DE REPRODUCCIÓ DELS SONS I LES IMATGES

Fuster destaca constantment que els humans de la segona meitat del XX tenen oportunitats populars i magnífiques d'escoltar música: la ràdio, les enregistadores o *cassettes*, els discos i tocadiscos, així com la TV, i hem de suposar que avui parlaria dels DVD, els MP3, els iPod, els iPhone i telèfons mòbils d'*última generació*,

els ordinadors portàtils, les pantalles planes, el *Home Cinema* o 'cinema a casa', etc. Heus ací un text ben explícit sobre la qüestió:

Se cumplen ahora, según dicen, los cien años de la invención del disco gramofónico. *Quizá, después de la imprenta, sea el disco —con los aparatos inherentes— la más importante aportación de la tecnología a los usos generales de la cultura [...]* Con el disco, su perfeccionamiento y su difusión, a lo largo del siglo transcurrido, pudo conseguirse y se consigue que la música se convierta en un consumo «razonablemente popular». *Y me refiero ante todo a la «música culta» [...]* *La tradición «culta» de la música estuvo siempre condicionada por unas muy concretas circunstancias de lugar y de tiempo, y por ello mismo sólo tenían acceso a ella unos determinados y reducidos bloques de gente [...]* *en una catedral y en ciertas solemnidades [...]* *en los conciertos públicos y las óperas [...]* *El disco ha desamortizado la música: la antigua, la menos antigua, la reciente [...]* Y con la ayuda de las radios —la pululación de los transistores— la función del disco se multiplica [...]. El libro tuvo otras posibilidades [...]. Pero *¿sólo es cultura la que vehicula la letra? La imagen —pongamos: pintura, escultura, arquitectura— ha logrado también, desde hace poco, instrumentos eficientes de expansión [...]* *La «cultura de los ojos» ha ganado mucho con los recursos tipográficos y televisivos a colores, a que nos vamos habituando. La música, esa área de cultura tan desatendida, obtiene enormes ventajas con el disco. Tampoco es lo mismo escuchar un disco que escuchar una ejecución directa [...]*

Con el disco [...] *la música nos rodea por todas partes [...]* *Es la «música ambiental».* Que amansa las fieras, según el mito, y contribuye a que la plusvalía sea más grasa. Detrás del «hilo musical» está el disco. Y el disco, sea «single» o «elepé», constituye una necesidad de los muchachos y un capricho de los adultos. *El fenómeno, «culturalmente», es ambiguo. Vivimos inmersos en música: en el himno, en el grito de protesta, en el anuncio comercial, en la compañía durante el trabajo, en la reacción instintiva bajo la ducha, y, además, quien canta su mal espanta. El negocio es rentable [...]* *Si la «cultura» —la «música culta» — no fuese una mínima fuente de beneficios, no leeríamos a Kafka ni escucharíamos a Bach o a... Ni... Globalmente, la cultura como «consumo» es lo que es. Y mientras nadie haga*

la «revolución» —¿quién?—, el disco y el libro de bolsillo son con-fecciones capitalistas muy de agradecer... («Música por todas partes», *Tele/eXprés*, 16-5-77).

Un hàbit que ell comenta és el de jugar amb el dial de la ràdio per tal d'escoltar per sorpresa alguna música grata, siga de l'emis-sora que siga, donant-li oportunitats a l'atzar (cf. el començament de l'article «De Gesualdo a Stravinski», *Levante*, 23-10-60). Vet ací una de les versions d'aquest costum:

En estas mis soledades, la radio se me ha convertido en un chisme de una bondad generosísima. Hay personas a quienes estos aparatos incordian y abruma. A mí, no. En los ratos libres, me gusta girar al azar el botón del dial, y confieso que saco bastantes satisfacciones de esta operación. Siempre se entera uno de algo nuevo, oye una partitura inesperada, o se hace cargo [de lo que pasa en el mundo] («Jazz en Granollers», *El Correo Catalán*, 7-1-62).

La tremenda repercussió social d'aquests instruments tècnics i industrials és digna de tenir en compte:

Hoy día, los chavales que ni siquiera pertenecen a las filas de la burguesía disponen de aparatitos eléctricos preciosos: para conectar con emisoras, meter «cassettes», disfrutar de discos. Y no precisamente para poner a Beethoven... En materia de música, concretamente, los cambios son enormes. Si Tolstói visitase una discoteca vulgar y corriente, pueblerina, se le pondrían los pelos de punta («Con la música a otra parte», *Informaciones*, 15-2-1975).

Aquesta nova realitat sociocultural també obliga a pensar en la història, en la manera tan anacrònica i intempestiva amb què nosaltres *consumim* art, perquè és evident que una peça de Johann Sebastian Bach, escoltada a casa en el transistor i interpretada per una orquestra formidable, nombrosa i escollida, és ben lluny de la que sonà, i de la que fins i tot s'imaginà, quan el vell Bach l'es-trenà al segle XVIII, en un acte religiós, per exemple. Les composicions musicals, i les peces de teatre, han de ser sempre interpreta-des, com és obvi, i en aquest sentit depenen de les circumstàncies

i dels temps. Fet i fet, el mateix s'esdevé quan llegim una edició crítica d'un poeta del Renaixement o quan contemplem un fresc d'aqueixa època: tot ho reinterpretem, perquè en la nostra lectura i en la nostra mirada ja intervenen les mediacions hermenèutiques que ens ho fan comprendre i estimar, tot i que de maneres molt diferents de la comprensió i l'estima que en tenien els homes dels segles XV i XVI. Quan escoltem música clàssica i quan visitem un museu de pintura necessitem *suports cultes*, instruccions culturals per a identificar els personatges i les accions, les referències i la simbologia (pensem en els mites grecs, en les històries bíbliques, en la vida d'Alexandre el Gran o de Juli Cèsar, etc.): «La "cultura" entra finalmente en juego. ¿A qué llamamos "cultura"? Habría tela cortada para rato sobre el particular». En el cas present, l'audició d'una obra de Bach, *cultura* és, segons Fuster, «asumir –consumir, ¿por qué no?– Bach», o un poema de Pound, o un fresc del romànic, etcètera, «como si fuese una papilla indiscriminada: "literatura", "pintura", "música"». Així les coses, el consum de cultura és una «fal·làcia», una «impostura», una «inevitable falsificació»?

Sí. La difusión de la «cultura» induce a imaginar, entre la ciudadanía cándida, que todo el monte es orégano, y que tanto da Piero que Pablo (ya se entiende: el della Francesca y el difunto nativo de Málaga). Pero, también, no. La «cultura», en la medida en que es una acumulación de «valores», sólo puede funcionar a través del confusionismo «anacrónico». Nos maravilla –a mí, al menos– un Pantocrátor manufacturado por los pintamonas pirenaicos del XII, un verso del Petrarca, un volumen de Stendhal [y una pieza de Bach]. No somos sus «clientes», pero nos apropiamos del residuo de su actividad. ¿Apropiación «indebida»? Yo no diría que no. Pero ¿qué es la «cultura» sino robar tiempo al tiempo? Bach, entre otras opciones («Bach entre otras opciones. Apropiación indebida», *La Vanguardia Española*, 18-11-1973).

La reconstrucció o recuperació de la «zarzuela» durant els anys seixanta gràcies a la televisió també mereix consideracions semblants, ja que les peculiaritats del vehicle mecànic tan nacional i d'abast tan penetrant comporta «procediments, temes i recursos inèdits, propis i específics», i arriba fins i tot a conrear el que ja

és pòstum... («Consideración de la zarzuela», *El Correo Catalán*, 14-1-64). I és magnífica la reflexió sobre la sèrie de discos del pianista Jacques Loussier tocant Bach amb el seu trio de jazz, que ens obliga a trencar els nostres «prejudicis culturals» i a deixar la nostra «superstició de la cultura» («Una “profanación” admirable», *El Correo Catalán*, 19-12-64). Tampoc no podríem deixar de referir-nos a un article portentós ja citat més amunt, veritable peça condensada d'història social de la música («Las salchichas y el tocadiscos», *El Correo Catalán*, 5-7-63), que caldria complementar amb un altre text excel·lent que hauríem de transcriure sencer: «Pequeña teoría del tocadiscos» (*Jano*, sèrie «Discordancias», 21-4-78).

Per cert, un altre fenomen de la societat de consum, laica i industrialitzada, ha estat el canvi en la litúrgia religiosa, ja que, com és ben sabut, l'Església ha estat un «precioso depósito cultural», un lloc on perduraven el cant gregorià i la polifonia sacra, la música d'orgue i els cors i escolanies..., però això ara està condemnat a desaparèixer, i tota persona que estime la música ho ha de recuperar d'altres maneres (cf. «Reflexiones en el atrio», *El Correo Catalán*, 18-6-65).

LA MÚSICA I LA CULTURA CATALANA

L'article «Música de todos nosotros» (*El Correo Catalán*, 3-4-65) recorda una qüestió plantejada per Xavier Montsalvatge: la necessitat de fer una antologia discogràfica de la música catalana. La qüestió interessa Fuster perquè «de todo nuestro patrimonio cultural, la música es la parte que ha tenido peor suerte». Per a la literatura hi ha biblioteques, i per als quadres i escultures, museus; però la música no ha tingut un vehicle de difusió majoritària i constant, i tenim compositors admirables, com el P. Antoni Soler o Joan B. Cabanilles, Albéniz i Granados, Frederic Mompou i Joaquim Rodrigo. Els concerts són massa minoritaris, estan reduïts a les grans ciutats i interpreten només determinats autors consagrats. El resultat és el gran desconeixement per part dels ciutadans de la producció musical autòctona, sobretot la dels mestres més antics, pensem en tots els tresors del *Llibre vermell* de Mont-

serrat, del *Cançoner del Duc de Calàbria*, o en les peces de Lluís Milà. Per sort, gràcies al disc, això ja és possible superar-ho. Però sense caure en consumisme barat i provincial (cf. «Del Románico al Renacimiento», *El Correo Catalán*, 19-8-69).

Una constant en l'escriptor de Sueca és la reivindicació dels valencians en la «Antología histórica de la música catalana», i la necessitat d'introduir-hi peces com la famosa «La Corte de Faraón», una «zarzuela» de don Vicent Lleó o «Bohemios» de Vives («Letra y música», *El Correo Catalán*, 24-2-68).

En diferents articles, Fuster parla dels musicòlegs catalans (Pedrell, Vicent Ripollés, Miquel Querol, etc.), dels intèrprets de les principals obres musicals de la història (com l'organista Montserrat Torrent) i dels grans compositors del passat, com el monjo de Montserrat Joan Cererols, o el valencià de la primera meitat del XVII Joan Baptista Comes, etc.

Sobre Pau Casals mereix lectura l'article en què Fuster recorda els discos del gran músic català, la seua noble i digna aventura humana, així com els llibres que aleshores hi havia a l'abast sobre la vida i l'obra del mestre del *cello*, fins i tot amb la transcripció de converses amb ell («Sobre Pau Casals», *Destino*, núm. 1558, 17-6-67).

Atenguem ara un petit detall, que sembla trivial però que hom també pot veure com un símptoma carregat de conseqüències: a Fuster li agradava el *jazz* i reconeixia que aquest estil era un fenomen musical vigent en la civilització occidental. Per això veu amb bons ulls i per la ràdio escolta amb interès una *jam session* a Granollers, ciutat que, pel que sembla, era «la Meca peninsular del *jazz*» a començaments dels anys seixanta. Aquesta iniciativa d'aficionats és interpretada en un context més ample, com a confirmació i demostració febaent del doble afany característic de *la cultura catalana contemporània*, l'*europèisme* i l'estar *à la page*, ço és, l'esforç per incorporar-se a les realitats estètiques, ètiques i materials de la civilització actual, *un esforç oportú i útil contra tota mena d'autarquies culturals, d'obrir fronteres i trobar-se dins de corrents internacionals vius i punyents*. El *jazz* a Catalunya és, respectant-ne les distàncies i comparat amb el *jazz* nord-americà, com la música d'Albéniz i el que aleshores feien els compositors a París, o la pintura de Miró i Dalí i l'estètica del surrealisme,

tot i que Bergamín diguera que «los catalanes hacen surrealismo codorniu». Els intents europeïtzants són al cap i a la fi un tret que ens distingeix d'altres espais peninsulars. «Se nos reconozca o no, de Maragall a Miró... *la lista de nuestras contribuciones sólidas al patrimonio cultural de nuestro tiempo es bastante nutrida y seria*» («Jazz en Granollers», *El Correo Catalán*, 7-1-62).

En aquest context de reivindicació del bo i millor del patrimoni nacional, i per raons tant històriques com del present, Fuster redacta l'any 1962 tota una lloança a la guitarra:

Después de cien años de orfeonismo sistemático, esta súbita reaparición de la guitarra para ayuda de las voces nativas ya me cae en gracia. La guitarra –y sus antecedentes o parientes, como por ejemplo, la vihuela– tuvo siempre gran arraigo entre nosotros. El doctor Jordi Rubió –creo– recordaba, en uno de sus insignes papeles eruditos, que hubo un tiempo en que los italianos suponían que la guitarra era un «inventor» catalán. Desde don Luis del Milà a Malats, Tàrrrega o Rodrigo, su tradición culta es insigne; la tradición popular no fue menos viva. Oírle a Espinàs «La presó de Lleida» o las «Corrandes» acompañado de guitarra es... «redescubrir» la honda emotividad de aquellas antiguas canciones («Nuevos tiempos, nuevas canciones», *El Correo Catalán*, 30-12-62).

Sobre la Nova Cançó catalana

Des dels inicis de l'anomenada Nova Cançó catalana, Fuster dóna suport a la iniciativa, va a Barcelona a assistir als recitals i escriu articles argumentant la importància del fenomen –crear cançons modernes en la nostra llengua–, ja que «para enormes masas de vecinos, y no sólo jóvenes, la llamada “música frívola”, las canciones que se bailan o se susurran sin pretensiones, constituyen un producto casi de primera necesidad» («Nuevos tiempos, nuevas canciones», *El Correo Catalán*, 30-12-62). No només per raons de llengua, també de creativitat nacional, d'estil propi i autòcton, com ho han fet els italians, els francesos i els grecs, que han estat capaços de personalitzar ritmes i modes internacionals, com el *fox* o el *txa-txa-txa*. Hi ha en joc tot un repte d'eficàcia so-

cial, de guanyar una gamma immensa de públic, que, com també passa en literatura, no segueix ni el folklore ni el tradicionalisme, d'una banda, ni les avantguardes més experimentals i minoritàries, de l'altra: «este espacio intermedio es, sin duda alguna, el área de “lo normal”; el área de las curiosidades y preferencias del hombre medio, multitudinario y uniforme». De tota manera, Fuster afirma la qualitat de determinats intèrprets i els productes que aconsegueixen per la bondat intrínseca d'aquella obra, l'estima per ella mateixa com a fet musical i poètic, com ara les realitzacions del grup Els Setze Jutges, d'Espinàs o Raimon. Anys després, Fuster defensà el treball d'altres cantautors, com Francesc Pi de la Serra, Lluís Llach, Maria del Mar Bonet, Ovidi Montllor, etc., tot recordant alhora els «cançoners satírics» tradicionals (Cf. «Nuevas y viejas canciones», *TeleleXprés*, 29-11-76).

ELS VALENCIANS I LA MÚSICA

Es curioso que, en el reparto de nuestras habituales negligencias, sean los músicos más ilustres del pasado local quienes hayan sufrido la peor parte. Más o menos, y aunque sólo sea a efectos retóricos, todavía solemos acordarnos de los escritores y de los artistas del pincel, de los eruditos notables, de algún que otro personaje insigne a fuerza de espectacular. Pero a los músicos los ignoramos. No sé por qué, pero así es («Primer homenaje a Cabanilles», *Levante*, 8-4-62).

L'any 1962 Fuster s'uneix a les iniciatives d'Eduardo Ranch i de gent d'Algemesí i de la comarca de la Ribera del Xúquer per a celebrar la figura del gran compositor i organista Joan Baptista Cabanilles, nascut l'any 1644 i mort l'any 1712. I ho fa tot subratllant la dialèctica que hi ha entre localisme i universalisme de manera exemplar:

En el fondo, todo es una cuestión de «raíces». Nada que sea auténticamente «universal» es «desarraigado». Y ya dijo el poeta que «la soca més s'enfila, quan més endins pot arrelar». Lo importante es tener las «raíces» sanas... (*Ibid.*).

D'altra banda, els valencians anem endarrerits en el merescut reconeixement als nostres músics: «[...] hoy se da la paradoja de que nuestros venerables compositores —esos, precisamente, cuya identidad y hasta cuyo apellido nos son casi desconocidos— tengan fuera del país una audiencia y unas admiraciones superiores, con mucho, a las que aquí les tributamos» (*Ibid.*), per exemple, a Catalunya, o a Bèlgica, Anglaterra, Itàlia, Portugal..., on s'han editat les obres, les han estudiades i comentades, les han interpretades i enregistrades, etc. A València, fins i tot a la capital i per desgràcies de la Guerra Civil i les incúries dels anys següents, «[...] resultará bastante difícil el dar conciertos de órgano con páginas de Cavanilles... al menos de una manera digna. Dicen que la ciudad carece de un órgano de categoría» («Otra conmemoración al canto», *Jornada*, 15-1-62).

Aquestes idees són com el preludi de tot el que escriví l'any 1962 per tal de remarcar el 250é aniversari de la mort de Cabanilles, «nuestro Bach», «un gran músico, un músico extraordinario», qui fou organista de la Seu i faltà a València el 29 d'abril de 1712 (mireu els articles següents: «Hacia la conmemoración de Cabanilles (Carta a mis amigos de la Ribera)», *Levante*, 4-3-60; «Otra conmemoración al canto», *Jornada*, 15-1-62; «Primer homenaje a Cabanilles», *Levante*, 8-4-62; «Conmemoración de Joan Cabanilles», *Destino*, núm. 1291, 5-5-1962).

Huit anys després, amb motiu de la publicació del llibre *Obras vocales de Juan Bta. Cabanilles (1644-1712)*, editat a València l'any 1971 per l'organista i musicòleg Josep Climent, Fuster exposa amb bona informació, gràcies al pròleg de Miquel Querol, la importància del músic d'Algemesí i de les publicacions de les seues partitures, tot i que, com sempre, la música en demana també l'audiència. Aquest nou llibre «es una recuperación de “cultura” con anchas posibilidades de “actualizarse”: algo así como ganar un “clásico” que no imaginábamos». I és una aportació essencial perquè «tenemos pendiente de completar y aclarar la historia de nuestra música». La tasca és complexa, demana coneixements savis i difícils, i és amarga la sort del músic, ja que la creació musical necessita, a més de l'edició de les partitures, trobar després bons intèrprets, organitzar-ne concerts i, si és possible, gravar les peces en discos i *cassettes*, per tal d'aconseguir que els seus paisans les

puguen escoltar, perquè «la música dormida en el paper pautado no es nada, o casi nada, o, al menos, no es lo que debería ser». («La obra vocal de Cabanilles», *Destino*, núm. 1760, 26-6-71).

En aquest sentit s'insereix també la reivindicació que Fuster fa de Vicent Martín Soler, nascut a València el 1756, «el nostre gran compositor “internacional” del 700», l'autor d'*Una cosa rara ossia: belleza ed onestà* («El nostre Mozart», en *Qué y Dónde*, sèrie «Notes d'un desficiós», 17-3-80). O de J. B. Comes, així com del Col·legi del Corpus Christi de València i la litúrgia polifònica que sempre ha conreat amb excel·lència. Igualment l'any 1981 no deixà d'escriure un comentari crític dels huitanta anys del Mestre Rodrigo («Homenatge (parcial) a Joaquín Rodrigo», en *Qué y Dónde*, sèrie «Notes d'un desficiós», 16-11-1981), ni de lloar vint anys abans, dins d'un homenatge al guitarrista Francisco Tàrrega celebrat a Castelló, la tradició catalanovalenciana de l'instrument i dels seus compositors més coneguts, com Rodrigo i Palau («La guitarra entre nosotros», *Jornada*, 2-2-61).

Al mateix context pertany la lloança a Salvador Giner, «el primer compositor “nacionalista” valencià» («Música valenciana contemporània», *Qué y Dónde*, sèrie «Notes d'un desficiós», 24-6-79). El text és ben significatiu:

[Salvador] Giner fou el primer compositor «nacionalista» valencià. D'ell procedeixen –més o menys sofisticats tècnicament– tots els altres. La ingenuïtat estètica de don Salvador [és l'autor de «Es xopà hasta la Moma» i «Una nit d'albaes»], amb el temps, es va convertir en un treball progressivament refinat i en una perspectiva creadora molt estimable, a través de Chavarri, de Palau, de Goma, de l'oblidat Cuesta, de Garcés, de Moreno Gans, d'Asencio, de la deliciosa Matilde, de... De molts més, i, també, és clar, d'Esplà i de Rodrigo [...] De tota manera, el «nacionalisme» musical valencià, diluït en les troballes de la temptació impressionista, es ressent de molts dèficits: el de la popularitat n'és un. Avui, el vent bufa per un altre cantó. M'arriben notícies de la sòlida importància que van aconseguint mitja dotzena, una dotzena, de joves: una gent de ruptura, d'«avantguarda». A penes en sabem res: no en parla la premsa indígena [...], sembla que no tenen massa

ocasions d'accedir als programes dels concerts habituals, crec que no hi ha cap gravació discogràfica seua. És tot un problema. Molt gros. Perquè la «música» també és «cultura», i tant! I l'hem d'assumir com a «valenciana», siga com siga.

I, com li passava a Marcel Proust davant les grans catedrals franceses, Fuster meditava sobre la sort que tindria en el futur el Misteri d'Elx:

El «Misteri d'Elx» es algo extraordinariamente importante, y en diversos aspectos: como singularidad teatral, como documento musicográfico, como energía idiomática. Como hecho de cultura, en definitiva, [escribí en un artículo magnífico, utilizando el concepto de cultura aquesta vegada sense cometes ni distàncies] («Un futuro para el «Misteri», *Primera Página*, Alacant, número extraordinari dedicat al Misteri, 10-8-1970).

I somniava de poder assistir algun dia pel Nadal a l'audició del *Cant de la Sibila* a la Seu de València o a la de Gandia («El canto de la Sibila en la Catedral de Valencia», *Levante*, 8-6-56).

Potser el millor resum de la seua posició es troba en l'article «Elogio para una iniciativa. Hacia la creación de un archivo-biblioteca para la música regional» (*Jornada*, 3-5-62), on dona suport a la creació d'aquest arxiu com «un proyecto cultural de cierta y certera categoría» que vindrà a omplir «un hueco de nuestra vida cultural». En el text es reconeix com una mena de professional que es mou «en el ramo de la cultura» i com un d'aquells que «ven en la cultura el máximo exponente de la fuerza creadora de un pueblo», per això sempre estigué molt preocupat per «la vida cultural indígena» i desitjava que «la égida de la capital habría de sentirse, sobre todo, en el noble estadio de la cultura, hasta en el más apartado rincón de nuestras comarcas», tot puntualitzant que «en el reparto de ayudas y afectos locales en el campo de la cultura, son los músicos quienes quedan más desatendidos», situació trista ja que «pocas son las empresas de cultura de estricta validez con que contamos los valencianos, desde Morella a Elche».

Sobre la Nova Cançó al País Valencià

Com és ben sabut i en part ja hem comentat, Fuster acompanyà Raimon quan aquest es presentava a Catalunya l'any 1962, i escriví articles a favor de la Nova Cançó Catalana («Nuevos tiempos, nuevas canciones», *El Correo Catalán*, 30-12-62) i en pro del cantant de Xàtiva; en aquest sentit és admirable l'article «Grito y poesía de «Raimon»» (*La Voz de Galicia*, 10-7-64), que mereixeria la transcripció íntegra. També a la ciutat de València, al barri del Carme, visitant locals nocturns com ara Barro, Fuster escolta cantautors de la talla d'Arcadi, i fa la comparació amb París, les *boîtes* de Saint-Germain-des-Près, Juliette Greco i companyia, per acabar tenint una mena d'irritació i mal gust de boca (cf. «Cantar per cantar», *Qué y Dónde*, sèrie «Notes d'un desficiós», 6-10-80). Cal saber que la música que podem escoltar ara mateix depén del mercat, de la «competència discotequera i de la radiofonia andalusoide», és a dir, de «les multinacionals del disc», i és difícil que aquestes s'interessin per la cançó, i menys encara per la que és de «províncies»...

LA PERSONA FUSTER I LA MÚSICA: QÜESTIÓ DE GUSTOS

L'assagista de Sueca deixà ben clares les seues preferències musicals, per exemple: «Sempre he cregut que els Beatles eren uns murguistes idiotes, nasals i tendrament insípid» («Música celestial», en *Qué y Dónde*, sèrie «Notes d'un desficiós», 5-4-82). «No soy un experto en jazz, pero llevo oídos y escuchados algunos centenares de ejemplares, en discos, de obras de los maestros negros» («Jazz en Granollers», *El Correo Catalán*, 7-1-62). L'eficàcia sonora, la fantasia rítmica, la suggestió melòdica, la llibertat creativa, la improvisació instrumental, la facúndia espontània i la gràcia intuïtiva dels compositors de *jazz* li semblaven admirables, un encertat correctiu a la tradició clàssica europea («Música para todos ustedes», *Levante*, 23-8-59). I, parlant dels clàssics, tenia un autor preferit:

Yo, en un caso de apuro, escogería Mozart... en música, me inclino por Mozart... Mozart es un buen compañero. No he encontrado otro mejor. Nunca defrauda... Es la vida. Y porque lo es, o lo era, sigue siéndolo... [«Vida» vol dir, pel context, que l'obra de Mozart conté els diferents aspectes de la nostra 'vida': misses catòliques, cantates per a maçons, òperes populars, serenates, concerts, danses, rèquiems, comèdies, drames, quintets, etc.] Es una preferència «analfabeta»: yo no sé nada de música, excepto el ser un elemento de la «demanda» en el mercado... En literatura, en pintura, «sé» escoger. En música, ni siquiera escojo: digo «Mozart», y siempre es un recurso. Nunca defrauda... («Preferencias. Sobre Mozart y otras músicas», *La Vanguardia Española*, 12-9-1971).

Per contra, «Brahms es una lata, y Mahler, y Bruchner [sic].» (*Ibid.*).

I, com sempre, Fuster afegeix precisions antropològiques: si l'obligaren a escoltar Mozart i només Mozart, acabaria preferint el silenci, ja que tot plaer reiterat i sense variacions esdevé un suplici, ço és, de primer es converteix en rutina, i després fa fàstic i nosa. Per això una possible definició de «preferència musical» ve a ser «aquella música que menys avorreix, o que més tarda a avorrir», i de tots els compositors Fuster prefereix Gesualdo, Mozart, Txaikovski i Cole Porter.

El gust musical de l'escriptor també sap argumentar-lo de manera raonada, com en aquesta lloança a Carlo Gesualdo da Venosa, un bon exemple de Fuster com a «crític musical», i no només «literari»:

[...] los madrigales del príncipe de Venosa no dejan de «chocar» al oído habituado a las técnicas de la música vocal del XVIII y el XIX. Con cinco o seis voces y un dominio genial del contrapunto, Gesualdo produjo algunos de los fragmentos más extraños y bellos que recoge la historia de la polifonía. Yo carezco de solvencia para meterme en honduras sobre el particular: lo que digo, lo digo como simple «oyente». Pero creo que no erraría si me prodigase en adjetivos cada vez más sorprendentes para ir definiendo el cromatismo, la audacia constructiva, la ingeniosa melodía, las transiciones efectistas, que caracterizan a los madrigales del príncipe [...] su pro-

pensió a escoger versos carregats de contrastes, de antítesis, de paradoxes: versos on se parlava de «dolorosa alegria», «odios amor», «morte en vida»... Barroquisme pur [que] don Carlo aprofitava per als seus jocs sonoros, buscant també el contrast, la antítesis, la paradoxa –si cal dir-ho així–, en el teixit de les veus («De Gesualdo a Stravinski», *Levante*, 23-10-60).

En aquest context, trobem articles directament relacionats amb la història de la música que demostren que l'autor de *Sagitari* disposava de notable informació, coneixia moltíssimes obres i defensava una oïda musical i uns criteris sovint provocatius, però coherents amb aquest enfocament antropològicocultural que hem anat mostrant. Ho podem comprovar si llegim articles sobre l'òpera i l'atractiu dels intèrprets, com «El melodoso Ottocento» (*Jano*, sèrie «Discordancies», 27-4-79), o la lloança dels compositors italians d'aquest gènere que va de Donizetti a Puccini en «Una furtiva lágrima...» (*Informaciones*, 9-7-74), o els comentaris sobre una representació de «Tristán e Isolda» (*La Vanguardia Española*, 30-5-76), que sembla que provocaren rèpliques i cartes al director per part de diferents lectors, ferits en la seua sensibilitat: la poca valoració dels drames musicals wagnerians considerats com a òperes antiburgeses i prohitlerianes, la insistència en el vesant afrodisíac de la música (hi ha música «vinculada más que a los oídos, a las ingles») i fins i tot el menyspreu amb què situa alguns textos de crítica («me olvidaré de las tonterías que Nietzsche redactó contra Wagner») haurien motivat, potser, les ironies de la ploma d'un Thomas Mann...

FONAMENTS D'ESTÈTICA:

ELS ELEMENTS ESTRUCTURALS DE L'ART MUSICAL

Sembla que la melodia és un dels factors essencials de la música, fins i tot és el component que –segons Stravinski– més en perdura. Tanmateix, els músics d'avantguarda ho han qüestionat:

[...] las oportunidades «sonoras» más incisivas ya prescinden del atonalismo y sus derivados, y se entregan a la manipula-

ció de chismes més o menys electrònics. La melodia desapareix. Desapareix la mismíssima «música», en el concepte «tradicional» del terme. La flauta, el violoncel·lo, la garganta, estan a punt de descendir al nivell de fòssils («Preferències. Sobre Mozart i altres músiques», *La Vanguardia Española*, 12-9-1971).

Què és la música?, preguntava Fuster als seus amics músics, i sempre li deien que la música no és la melodia, que el fenomen és més difícil i més complex. Què és, doncs? Una «estructura sonora», li contestaven, amb una fórmula tan perfecta com evasiva, en què caben moltíssimes coses, una peça de Bach, un pasdoble *torero* i uns sorolls electrònics... Per això els textos d'estètica comencen en un nivell superior,

[...] desde una convención de cultura, que se afirma apodóticamente. Lo cual es muy lógico. Al fin y al cabo, sólo es posible hablar de «arte», de esas veleidades que llamamos «música», «pintura», «escultura», «poesía», y etcétera, «a partir de» un determinado punto de acumulación de experiencias que sólo a posteriori podemos calificar de «artísticas»... Y sin embargo, la melodía... En ocasiones, ella lo es todo, ella es la música. En todo caso, es música... («No apto para melómanos. Por la melodía», *La Vanguardia Española*, 9-1-72).

No és com el model o la model per als pintors, una melodia ja és una entitat autònoma, per això els compositors han aprofitat cançons i danses populars..., i les melodies populars sovint no són més que adaptacions de melodies d'origen culte, senyorial o eclesial, com ara mateix les versions populars de peces clàssiques molt conegudes, *v. gr.* l'*Adagio* d'Albinoni, o d'altres que s'utilitzen en els spots publicitaris, o les que orquestrà Waldo de los Ríos, ja que les melodies tenen validesa per elles mateixes i no perden l'encís, tot i que les interpreten quatre instruments d'aficionats. Com Bach tocat al «bandoneón bonaerense», o pel Trio de Jacques Loussier: el que sentim i escoltem, al cap i a la fi, són melodies bachianes! («No apto para melómanos. Por la melodía», *La Vanguardia Española*, 9-1-72).

Aquesta reapropiació de peces del passat comporta problemes específics i es presta a comparacions interessants, per exemple, Stravinski aprofitant temes de Gesualdo i Picasso repintant *Las Meninas*, formes estupendes de fer viu el passat, però potser també un símptoma d'alexandrinisme... («De Gesualdo a Stravinski», *Levante*, 21-10-60).

Una altra pregunta l'inquietà sovint: on comença i on acaba la música? I la comparació de les aventures experimentals dels compositors del XX amb les dels artistes plàstics més radicals, el motivà per a redactar pàgines subtils, per exemple, després d'haver escoltat una peça d'avantguarda, una cantata «para hombre solo», o *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz*, de Luigi Nono, i d'haver meditat què feia l'anomenada *música electrònica*: és música el soroll, els sorolls? És com una mena de *collage* sonor? El que és evident és que hem de revisar les nostres definicions i prejudicis tradicionals sobre les arts. Potser a hores d'ara l'única definició encertada de música siga dir que és «qualsevol “soroll” premeditat», i, en aquest cas, caldria no oblidar que l'esclafit de les nostres traques ja és música! («Algo a lo que llamamos música», *El Correo Catalán*, 3-9-67, i «La música y sus extremos», *Informaciones*, 24-2-73).