

XAVIER MAS I SEMPÈRE

En el cim de la revolució: la música en les rodalies de 1968

You say you want a revolution
Well, you know
We all want to change the world

THE BEATLES, «Revolution 1», *The White Album*

De totes les fites possibles que poden marcar l'inici de la contemporaneïtat musical, Alex Ross escollí, a *The Rest is Noise*, la representació de *Salome*, a Graz, el 16 de maig de 1906. Aquesta data, a diferència d'altres propostes cronològiques —la composició de la wagneriana *Tristan und Isolde* (1865) o l'estrena de la tumultuosa *Le Sacre du printemps* (1913) de Stravinsky— té la virtut de posar en contacte els actors —i les sempre amagades actrius— d'una i altra banda de les èpoques històriques. Segons indica el mateix Ross, aquell polèmic aiguabarreig bíblic, eròtic i d'harmonies dissonants, va aconseguir congregar a la capital de l'Steiermark [la Marca Estíria] Giacomo Puccini, Gustav i Alma Mahler, Arnold Schönberg i el seu alter ego a *Doktor Faustus*, Adrian Leverkühn, Alexander Zemlinsky, Alban Berg, Adele Strauss i... Adolf Hitler.

Aquesta i les altres propostes de gènesi contemporània tracten de construir, en definitiva, un marc d'entrada al segle XX. Una centúria terrible i formidable a parts iguals on la tecnologia i l'enlluernament de la novetat han accelerat el pols del món

Xavier Mas i Sempere (Santa Pola, Baix Vinalopó) és professor de Sociologia a la Universitat d'Alacant. Llicenciat en Ciències de la Comunicació, doctor en Sociologia per la UV, va estudiar Història i Ciències de la Música a la Universitat de La Rioja. S'ha especialitzat en història social de la música. És autor de nombrosos estudis acadèmics sobre aquesta matèria

i han provocat que els actes, les accions humanes, s'avancen a qualsevol reflexió o consideració filosòfica prèvia. Com a exemple més evident: el fet de la radiodifusió. Un invent que sorgeix de les investigacions en telecomunicacions i que, un cop establert com a mitjà de comunicació de masses, ha hagut d'inventar-se un llenguatge, un estil i uns continguts per tenir alguna cosa a dir. Capítol a part mereixeria l'anàlisi de les primeres emissions «centrades en la música clàssica del moment, especialment Wagner» i les aportacions del polièdric Bertolt Brecht.

A tall de frase musical clàssica, el segle XX traça una línia expressiva que troba el seu punt culminant en 1968. En el camí ascendent, dues guerres mundials i una embogida escalada armamentista on l'ombra de les bombes nuclears d'Hiroshima i Nagasaki s'estendrà fins a la crisi dels míssils de Cuba o la guerra del Vietnam. En la vessant descendent, la resignació d'un fals món feliç on el mur de Berlín ha sucumbit al capitalisme i la beneiteria panxacontenta creu veure el final de la història on només hi ha la vora d'un abisme doble: la del possible suïcidi nuclear i la del *No Future* de l'esgotament dels recursos naturals.

Aquest desenvolupament històric en forma d'arc pot aplicar-se, perfectament, a l'àmbit musical. Les avantguardes posttonals, per una banda, les multifusionades branques de la música nord-americana —del *rag* al jazz i del rock al pop passant pel blues i el country—, per una altra, i els nous espais i funcions de la música tradicional convergeixen, també, en 1968. I, tot i la fugaç espurna d'aquestes revoltes, el seu sotrac suposarà l'establiment d'un nou escenari. Escenari, per cert, on encara avui negociem el nostre present musical.

DINS EL FLUX DE LA HISTÒRIA: EL DIÀLEG SOCIETAT-TECNOLOGIA

A nivell sociomusicològic, les primeres circumstàncies que cal ressenyar en aquesta reflexió del 68 musical són la cultura de masses i la tecnologia. L'una i l'altra teixeixen una densa i imbricada xarxa a partir d'un ingredient central: la comunicació. En el cas que ens ocupa, la història de l'enregistrament i la difusió musical serveix per entendre i ubicar-nos dins el context social.

Per al món occidental, l'equivalent de la transició de la prehistòria a la història en l'àmbit musical es produeix en el segle IX de l'era cristiana. Tot i que, anteriorment, s'havia desenvolupat una mena de notació musical a la Grècia clàssica i a l'Imperi bizantí, serà en el context dels regnes cristians i de la música religiosa medieval on trobem el germen de la futura escriptura musical: la notació neumàtica.

Aquest sistema permetia incloure indicacions «sobre el text» que ajudaven a recordar el dibuix de la melodia musical. Posteriorment, el sistema s'anà perfeccionant i ja amb la notació diastemàtica «amb notació quadrada i tetragrama»,

les altures del so quedaven reflectides de forma precisa. La transició a la polifonia renaixentista obligà els teòrics a introduir un nou sistema que permetés recollir el valor exacte, la durada, dels sons. Quan arribarà el segle XV, ja tindrem tots els elements que inclouen les partitures actuals, i només faltaria que el barroc i el clasicisme hi incorporen l'estètica gràfica actual.

Si entenem la invenció de la notació musical, l'escriptura, com un fet revolucionari que canviarà per a sempre aquest art «pel fet de donar-li suport físic a les seues instruccions», haurem de mantenir aquest qualificatiu per als dispositius de gravació de so que s'originen al segle XIX. A pesar que el fonogàgraf del francès Scott de Martinville va aconseguir enregistrar diverses senyals auditives en 1860, el fet que no estigués dissenyat per reproduir-les fa que Thomas Alva Edison pugui atribuir-se la paternitat de la descoberta amb el seu fonogàgraf de 1877. Per primera vegada en la història de la humanitat, la música —l'art abstracte dels sons i el silenci en el temps— trobava la forma de vincular-se a un mitjà físic i fer-se tangible.

A partir d'aquí, s'enceta tota una cursa tecnològica per millorar la qualitat de la gravació, allargar-ne la durada, incrementar-ne la durabilitat i facilitar-ne el desplaçament. Fruit d'això hem passat dels cilindres de cartró i cera als discos d'ebonita i pissarra; d'aquí a les cintes magnètiques i, amb el salt a les tecnologies digitals, als discos compactes i a la reproducció en temps real, *streaming*. Casualment, el mateix 1968 va veure la llum una tecnologia concreta: el PocketDisc. Avançat al seu temps, el PocketDisc es venia, per uns pocs cèntims, als expendedors automàtics i als taulells de les tendes. Cadascuna de les cares podia acollir fins a tres minuts i mig de música i s'hi enregistraren algunes de les figures més representatives del moment, com ara The Beatles, Aretha Franklin, Jimmy Hendrix o The Beach Boys. El negoci, doncs, s'articulava al voltant d'un suport fàcilment transportable i on s'hi podien trobar, independents del context de l'àlbum, les cançons més escoltades del moment. El binomi iPod i iTunes triomfarà amb aquestes premisses un cop girem la cantonada al segle XXI.

Un altre element tecnològic que cal sumar a tot aquest mosaic és la invenció i aplicació del micròfon i l'altaveu. Un fet que ens retorna, novament, a la dècada de 1870 i a la frenètica activitat de Bell, Hughes i Edison. En 1925, el seu ús va permetre l'aparició de les primeres gravacions elèctriques. Tot plegat feia possible que, a partir d'aquest moment, els públics multitudinaris pogueren escoltar veus íntimes amb xiuxiuejos i sense necessitat de la projecció vocal que la lírica fa servir als grans teatres. Aquest recurs el va dominar i el va convertir en part de la seua identitat musical Elvis Presley: molts dels seus temes són, metafòricament, cançons d'amor recitades a cau d'orella.

Tot i la innegable incidència que aquesta tecnologia ha tingut en la música, no podem deixar d'esmentar —per proximitat històrica— el seu protagonisme en la construcció, primer, dels règims totalitaris i, després, dels règims democràtics dels partits de masses. L'ampliació de la veu humana farà possible, entre altres, les grans demostracions nazis que captà, en 1935, Leni Riefenstahl al *Triumph des Willens*; o l'encoratjador *I have a dream* que pronuncià Martin Luther King el 28 d'agost de 1963. En un sentit ideològic o en el contrari, la tecnologia permet reunir i mobilitzar un gran grup de persones. Si hi sumem la difusió a distància dels mitjans de comunicació, ens trobem amb l'home-massa que espantava Ortega y Gasset.

La incorporació de l'electricitat a l'àmbit musical no només va servir per a millorar els enregistraments i l'ampliació del so. La luthieria, així, va saber traure'n un bon partit. El Terlharmonium de Thaddeus Cahill fou l'òrgan elèctric pioner. Abans d'acabar la segona dècada del segle XX, el món va veure l'aparició del Theremin: un senzill estri que, amb només dues antenes i unes quantes vàlvules de buit i oscil·ladors, era capaç de produir so de forma radioelèctrica. A aquest el seguirien tot un reguitzell d'instruments com l'ones Martenot, el Trautonium o l'orgue Hammond.

Tota aquesta nòmina organològica començà a plantejar un nou horitzó sonor. Per primera vegada, l'ésser humà podia escoltar sons no generats mecànicament —i, també, imaginar com podien sonar els paisatges sonors d'altres mons. L'àmbit de la música popular incorporà bona part d'aquest coneixement al seu fet artístic. Les guitarres i baixos elèctrics —desenvolupats en la dècada de 1930—, els amplificadors i les seues possibilitats sonores en forma de, per exemple, *fuzz*, *wah*, *delay* o *whammy* i la modificació del so amb pedalers acabaren constituint bona part de la identitat sonora dels naixents gèneres musicals: el rock-and-roll, el rock i el pop.

Els estils musicals, els instruments i les formes de fer música, seguiran evolucionant amb el pas de les dècades i de les innovacions tecnològiques. El pas més important, sense dubte, el marcarà la transició del so analògic al digital. Un fet que, tot i la reticència dels puristes del so —els qui encara continuen en la cursa de l'obtenció de la major fidelitat possible—, facilitarà la tasca de creació i, consegüentment, durà annexat un altre pas en la democratització de l'accés a la cultura. El MIDI, l'estàndard que permet la comunicació i coordinació d'aparells, ordinadors i instruments musicals electrònics, serà la gran fita d'inicis de la dècada dels anys vuitanta.

DELS ESPAIS I ELS RITUALS: ENTRE L'ESCENARI I L'ESTUDI

Una altra conseqüència que trobem, vinculada a la deïficació de la tecnologia, és el canvi de l'escenari per l'estudi. En la dècada dels cinquanta, Pierre Schaeffer



—*inventor* de la música concreta—, Herbert Eimert, Karlheinz Stockhausen, Bruno Maderna i Luciano Berio —tots ells, referents de la música electrònica— encetaren una revolució musical que tingué tres focus diferents: a París, el Groupe de Recherches Musicales vinculat a la Radiotelevisió Francesa; a Colònia, l'Studio für elektronische Musik de la Radiodifusió Occidental Alemanya; i a Milà, l'Studio di Fonologia de la Radiotelevisió Italiana. Amb aquest nou paradigma, la figura del compositor experimentava un gran canvi. La posada en música de les seues obres podia, a partir d'ara, deslligar-se de l'ínterpret. L'obra de música electroacústica —aquella generada íntegrament al laboratori i sense la participació d'instruments tradicionals— arribaria directament al públic sense cap mediació i seria el compositor mateix el responsable absolut del resultat sonor final.

Amb aquesta nova realitat es trobaran, uns anys més tard, Glenn Gould i The Beatles. El pianista canadenc i el conjunt britànic viuen, amb relació a l'estudi, trajectòries similars. Gould, en 1964, es retira dels escenaris en el punt més àlgid de la seua carrera. Fastiguejat dels concerts, la intimitat de l'estudi de gravació serà, a partir d'aquell moment i fins a la seua mort, l'únic espai *públic* de pràctica musical. Un lloc, a més, per al qual desenvoluparà idiosincràtiques fórmules destinades a abastar la puresa i la veritat de l'obra musical. Un any més tard, i amb una situació d'èxit i esgotament semblant —però, també, víctimes d'una cacera ideològica pròpia de la Inquisició— The Beatles decidiren no oferir cap concert més en directe i recloure's a l'estudi per enregistrar els seus temes i —el que és més important— incorporar-hi les noves fórmules musicals fruit de la seua experimentació tecnològica.

Com no podia ser altrament, aquesta opció artística tindrà, també, una reacció en sentit contrari. El cas més paradigmàtic, en l'altra banda, el trobem en el director Sergiu Celibidache. Conegut per la seua escassa afecció als enregistraments, el mestre centrava tota l'atenció en els concerts: una experiència que, al seu parer, mai podia equiparar-se a la de les gravacions.

L'establiment del binomi concert-enregistrament, des de llavors i encara fins avui, permet que s'institucionalitzen dues pràctiques rituals diferents en relació amb l'escolta. Les gravacions, d'una banda, converteixen el consum de música en quelcom privat i domèstic. En una primera etapa històrica, emulen els concerts de cambra que la noblesa es proporcionava en temps del Renaixement i del barroc: tot el grup familiar —abans la capelleta sencera i ara el nucli familiar o algun dels seus membres amb amics— es reuneix al voltant de l'electrodomèstic per escoltar les gravacions adquirides. En la segona etapa, el consum s'individualitza i, mitjançant l'ús d'aparells portàtils i auriculars, es podrà portar a tot arreu. Una evolució igual tindrà, per cert, el consum de la ràdio i la televisió.

Els concerts, d'altra banda, es poden anar fent cada cop més multitudinaris. La música ix de l'espai ensostrat i ocupa, cada vegada més, instal·lacions obertes i voluminoses: estadis, places, grans avingudes. Fins i tot, vegeu el mític Festival de Woodstock —els tres dies d'amor i pau— de 1969, a l'àmbit rural.

Per poder fer acústicament viables totes aquestes propostes, emperò, cal que augmente el volum de la música. Això ens planteja una nova cosmovisió sonora: la de les lògiques dels decibels i dels watts de potència. La música popular —qualsevol format— tindrà com a tret distintiu i característic el de fer-se sonar a un volum elevat. Aquest fet l'allunyarà de l'àmbit clàssic: un estil musical que s'associarà a la subtilesa i la capacitat de relaxar —obviant, evidentment, la potència que pot arribar a assolir una orquestra simfònica en la interpretació de, per mencionar-ne només un parell, Mahler o Shostakovitx.

DE LA COMPRESIÓ DEL FENOMEN: LECTURES FILOSÒFIQUES I SOCIOLÒGIQUES

Aquest plantejament, més o menys erroni, cristal·litzarà en l'imaginari col·lectiu. A partir d'aquí, el filòsof Don Ihde recuperarà —*Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*— per al debat aquesta apriorística distinció social en forma de *head music* i *body music*. Una música que vindria d'una ciència i d'uns elements intel·lectuals versus una altra música preparada per sentir amb tot el cos, que cerca l'autenticitat i l'espontaneïtat i que ens apel·la persistentment amb un pols constant i subratllat: una massa sonora impossible d'ignorar. El rock, així, per a Ihde es faria corpori per mitjà d'una amplificació inherent a la seua essència i emergiria, finalment, entremig d'un aparent soroll.

Precisament, amb el concepte soroll podrem arribar, per fi, a la vinculació política de la música. No ens estarem, en aquest punt, d'incorporar Jacques Attali, i la seua obra *Sorolls*, al relat: «Amb el soroll va nàixer el desordre i el seu contrari: el món. Amb la música va nàixer el poder i el seu contrari: la subversió». I així hem d'entendre, en el fons, tot el transcurs de la música popular del segle XX: un constant moviment de revisió crítica, de defensa de drets i de posada en qüestió de l'*statu quo*. Un trànsit històric que, en el seu camí, va forjar una nova identitat social associada a l'edat: l'adolescència.

El jazz —segons defensa Philip Ennis: antecedent del rock, juntament amb el gòspel, el folk, el pop, el country pop i el black pop— ja funcionà en el seu moment com una forma musical de denúncia social. La comunitat afroamericana reivindicava, d'aquesta forma, el seu espai i el seu valor cultural en un territori que els utilitzava com a esclaus i que, encara avui, els col·loca en un esglai inferior. Més endavant, els primers compassos del rock-and-roll serviren per donar veu als fills

de la Segona Guerra Mundial. Un discurs crític amb la generació anterior que reprendrien, després, el folk i, especialment ja a la mitjanja dels setanta, el punk.

Tots els estils d'aquesta centúria, incloent-hi els mods, el rock psicodèlic, el heavy rock, el glitter rock, el new wave, el funk, l'ska, el reggae, el hip-hop, el tecno-pop, el heavy metal, el house, el new age, el grunge o el tri-hop tenen com a denominador comú la introducció d'una forma de sonar tan personal com siga possible i la voluntat de trencar —per mitjà de l'escàndol i del rebuig dels estrats més conservadors— amb el passat més immediat. Característiques, si ens hi fixem, pròpies de l'adolescència: aquella etapa de desenvolupament físic i de moratòria social on la persona cerca, amb certa indulgència de l'entorn, el seu lloc i acaba de construir la seua pròpia identitat dins del grup d'iguals.

Simon Frith, un dels prohoms de la sociomusicologia del pop i el rock, identifica els quatre grans elements que comparteix tota aquesta música de caire popular. Primer, l'ús que en fan les audiències per construir la seua identitat. Aquesta idea ens vincula directament amb la noció de *distinció* del sociòleg francès Pierre Bourdieu: l'individu es distingeix socialment a partir de la tipologia del seu consum cultural —jo soc allò que escolte. Segon, la seua utilitat com a via per administrar la relació entre la vida pública i la privada. Això és, per donar forma a les nostres emocions i oferir-nos un canal d'expressió que, d'altra manera, ens incomodaria. Tercer, és una música que ens permet organitzar el temps per mitjà de la construcció d'una memòria col·lectiva. La música que hem escoltat en un moment determinat de les nostres vides queda soldada a aquell moment del passat. I aquesta, especialment, vinculada a la joventut és la música que en qualsevol moment del futur reconeixem com la música «del nostre temps» —dit d'una altra manera, «de la nostra joventut». Finalment, el quart element és el de la possessió de la música. Si es tracta d'unes cançons que hem convertit en part de la nostra pròpia identitat, és coherent que acabem fent-les nostres i que les arribem a identificar com a propietat: aquesta que sona és la *nostra* cançó.

Tot i el menyspreu que, sovint, l'àmbit acadèmic i artístic han mostrat envers la música popular, aquesta ha assolit una enorme rellevància social i, per tant, una gran potència. Al llarg de diverses dècades, com hem vist, aquestes músiques havien construït tot un nou imaginari. Finalment, la força del jovent i els cants de llibertat, amor i justícia farien inevitable el mític Maig del 68.

DEL PUNT DE TROBADA DEL 68 I LES SEUES CONSEQÜÈNCIES

De totes les fites possibles que ens ofereix la centúria —que no en són poques—, l'any 1968 i la força de la seua mística s'erigeixen com el moment culminant del

segle XX musical. I ho és, no només pel seu context social. Artísticament, ens trobarem un moment de cruïlla equivalent al de 1906.

En 1968, Bill Haley and the Comets són ja un grup clàssic. Tot i la pèrdua de popularitat als Estats Units, encara gravaran aquell any el single *That's How I Got to Memphis*. Aquell any també entra a l'estudi Fats Domino per enregistrar el compartit èxit *Lady Madonna*. El 3 de desembre, Elvis Presley, *the King*, tornava a pujar als escenaris en un especial de televisió que rellançaria la seua carrera musical.

L'any 1968, The Beatles publiquen l'àlbum homònim —més conegut, posteriorment, com *The White Album*. Aquest compacte, com tota la producció del conjunt, està estretament lligat a la seua actualitat política i social. La *revolution* de The Beatles, tot i això, s'ha d'entendre en termes globals i assumir que els vuit anys de treball en conjunt van tindre implicacions en el camp musical i més enllà. *Beggar's banquet* és el compacte que presentaran al món aquell any els Rolling Stones. També en 1968, es formarà la britànica Led Zeppelin. El debut en solitari de Frank Zappa, *Lumpy Gravy*, es rellança en aquell moment. David Bowie, llavors, té 21 anys i inicia un projecte amb la seua parella i ballarina Hermione Farthingale.

En 1968, el jazz segueix explorant noves fronteres amb *Nefertiti* i *Miles in the Sky* de Miles Davis o amb l'àlbum en directe *Bill Evans at the Montreux Jazz Festival*. Chick Corea llança *Now He Sings, Now He Sobs*.

L'inici de la revolució de maig coincideix amb els dies de composició que Karlheinz Stockhausen dedica a *Aus den sieben Tagen*. El resultat d'aquesta obra no seran ni partitures ni cintes enregistrades sinó 15 textos de música intuïtiva. Una creació que es *limita* a donar indicacions verbals i que deixa totes les decisions de caire sonor en mans de l'interpret: «Toca un so amb la certesa que tens una quantitat de temps i espai infinit», assenyala a l'inici del seu segon moviment *Il·limitat*.

Aquell mateix 1968, György Ligeti escriu els seus *Zehn Stücke für Bläserquintett*, l'obra de cambra *Ramifications*, *Continuum* per al redescobert clavicèmbal i publica el seu segon *Quartet per a cordes*. Samuel Barber continua explorant la música coral amb dues peces per a cor mixt *a cappella*, i l'opus 42 de la seua producció: *Twelfth Night* i *To Be Sung on the Water*.

Luciano Berio aprofita la seua sisena *Sequenza* —la dedicada a la viola— i la seua composició *Chemins II* per, mitjançant la superposició de parts, obtenir *Chemins III* per a viola, nou instruments i orquestra. Escriu, a més, la *Sinfonia*, encarrec de la New York Philharmonic amb motiu del seu 125é aniversari. Finalment, deixa enllestida la composició de *Questo vuol dire che...* Una obra que incorpora textos del folklore de diferents cultures del món i que necessita, a més de tres veus femenines, un locutor i un cor, una gravació de cinta magnètica que el mateix Berio

realitzà al mencionat Studio di Fonologia de Milano. Encara més, Berio, que havia conegut McCartney el 1966, acabarà arrançant algunes de les cançons de The Beatles per a soprano i conjunt de cambra.

L'any 1968 és, també, el de la composició de *Kraanerg* —ballet per a 23 instruments i cinta magnètica quadrifònica— de Iannis Xenakis. Arvo Pärt, l'espiritual compositor estonià, escriurà el *Credo* per a cor, orquestra i piano solista.

Finalment, en 1968, encara trobarem en actiu Dmitri Dmitrievitx Shostakovitx. El compositor soviètic compleix 62 anys i, tot i el seu deteriorat estat de salut, continua ampliant la seua producció amb els números 133 i 134 del seu opus: el *Quartet per a cordes núm. 12* i la *Sonata per a violí*. Igor Stravinsky, fill del segle XIX i involuntari revolucionari de la nova música, encara vivia en 1968 però havia tancat la seua etapa compositiva només un any abans. A banda d'una sonata sense concloure, sí que va tenir temps per enllestir una darrera revisió de *Le Sacre du printemps*.

En definitiva, l'any 1968 es configura com un nou punt d'encontre: tal com ho havia estat aquell 1906. Un punt de trobada entre els actors que gaudeixen dels primers grans èxits massius del rock i el pop amb els músics que procedeixen de les tradicions populars i acadèmiques anteriors i amb aquells que comencen a sonar i que seran referents indispensables de la música de la segona meitat del XX i principis del XXI.

Independentment de la deriva política que va acabar prenent la revolta, artísticament, la música va sofrir un sotrac que, encara avui, ens obliga a funcionar amb moltes respostes provisionals. La música popular va veure, després dels *Strawberry Fields Forever*, que més enllà de l'entreteniment, tenia el potencial per a esdevenir artística. Legítimament, trencaven definitivament amb les cotilles d'aquella nociva divisió de música clàssica, popular i tradicional.

Per la seua banda, una part dels compositors avantguardistes de tradició acadèmica assistien amb desolació als resultats del divorci amb el públic que arrossegaven des de dècades enrere. Amb aquesta situació, com podien sumar-se a una lluita que havien vist al carrer i que els havia obviat als seus estudis i despatxos? Luigi Nono, Hans Werner Henze o Nicolaus A. Huber són alguns dels creadors que han intentat respondre aquesta pregunta i s'han embarcat en la lluita i la cerca de la utopia.

CONCLUSIONS PROVISIONALS

En un món que ja començava a trobar-se hiperconnectat, totes les batzegades s'han deixat sentir a una i altra banda del globus. En el nostre context més immediat, els efluis d'aquesta dècada revolucionària van coincidir amb la lluita per la supervivència d'una cultura i contra un dels darrers règims autoritaris i feixistes d'Europa.

El franquisme tingué enfront els músics de la Nova Cançó: Raimon, Jaume Sisa, els Setze Jutges, Ovidi Montllor —i molts més, arreu dels Països Catalans i en les dècades següents. Els seus concerts i gravacions constitueixen una resposta subversiva a la dictadura. A les seues interpretacions, himnes *de facto* d'una generació i d'una revolta, s'hi sumaven les proclames de llibertat d'un poble que anhelava la política i que pretenia descosir per baix —amb associacions, partits polítics i mitjans de comunicació autogestionats— el que la guerra, primer, i els despatxos, després, havien tancat perquè la desigualtat i l'opressió foren cròniques i l'aniquilació cultural fora, per fi, una realitat.

A nivell global, la influència dels territoris asiàtics, especialment de l'esotèrica Índia, fou un reclam per a molts dels creadors del moment. La seua visió espiritual, diferent al cristianisme, i alguns dels seus instruments tradicionals com el sitar s'aniran incorporant a la sonoritat i als plantejaments filosòfics dels nous creadors. A la inversa, el pop i el rock s'expandiran per tot el món i plantejaran constantment la lluita entre la imposició cultural —amb l'assimilació— i la fusió en peu d'igualtat de les dues realitats.

La música del 68 ens mira ara no només des dels discos i els formats físics sinó, també, des dels múltiples serveis de reproducció en viu. El seu testimoni s'ha convertit en un accés privilegiat a aquell moment. El pas del temps, encara més, i el consum perseverant de les generacions posteriors, els han convertit en clàssics universals. El mercat, el sistema, poden haver-los mudat de color —la integració en les lògiques de la indústria i la conversió en moda desactiven qualsevol missatge crític— però la potència de preguntar i la capacitat de dir i de posar-ho tot en qüestió s'hi manté intacta. Probablement, esperant una nova revolució que torne a imaginar un món d'entesa entre els humans, de justícia social i de llibertat. ◀