

So i silenci

ASSAIGS SOBRE MÚSICA

Primera edició: setembre del 2010

© del text: Guillem Calaforra i Castellano, 2010

© d'aquesta edició: Riurau Editors, 2010

Carrer de l'Aggregació, núm. 1, 2n 1a

08041 Barcelona

www.riuraueditors.cat

info@riuraueditors.cat

Produït per Jaume Ortola i Font

Fotografia de la coberta:

© Olga Lyubkina – Fotolia.com

Disseny de la coberta: David Torrents

Impressió: Publidisa

ISBN: 978-84-937037-9-0

Dipòsit legal:

• •

So i silenci

ASSAIGS SOBRE MÚSICA



GUILLEM CALAFORRA

• •

Per a Tòfol, Xavi i Vicent

TAULA

OBERTURA	13
Primera part: A tall de pròleg	15
Segona part: Quatre pamflets sobre música	24
SILENCIS	43
Un eclèctic estrany	45
Vent del nord	53
De la generació perduda	63
El filòsof compositor	72
<i>Biedermeier</i> genial	81
Les connexions del prodigi	97
NOTES FALSES	105
LA DOLÇAINA BEN TEMPERADA	121
Les varietats de l'experiència musical	123
«El geni del miracle econòmic alemany»	141
Mestres desconeguts, fantasmes, pirates	150
Com no escriure sobre música	160
Un assaig respectable	166
Beethoven, <i>el testament</i>	171
ECOS FOTOGRAFIATS: BRUCKNER	179
La veritat fragmentada	181
Un recorregut selectiu per la discografia de la <i>Novena simfonia</i> de Bruckner	185
Coda	240

So i silenzi

L'home que no té
música en ell mateix, que no es commou
d'una concòrdia de tonades dolces,
serà pastat per a traïdories
i estratagemes i espoliacions;
seran els moviments de la seva ànima
sords com la nit, i negres com l'Erebos
tots els seus sentiments. D'un home així,
no us en fieu. I, ara, escolteu la música.

WILLIAM SHAKESPEARE

El mercader de Venècia, V, 1

Trad. Josep Maria de Sagarra

OBERTURA

OBERTURA, PRIMERA PART: A TALL DE PRÒLEG

Escriure assaig en català i sobre música *clàssica*... ¿Quina utilitat pot tenir això? En aquests tres components del sintagma (assaig, en català, música *clàssica*) es resumeix un triple confinament autoimposat, tres formes d'emmordassament coincidents. O tres reclusions inclusives, com en les nines russes o *matrioiixki*, unes dins de les altres. La literatura d'idees és cosa de pocs; la que es fa en català, i que a casa nostra només consumeixen minories ínfimes, parla poc de música, i menys encara de música clàssica (deixo estar la cursiva per no enfitar). Quan en parla, poques vegades conté res que pugui arribar a interessar el músic professional, o el melòman amb formació tècnica, i per això perd el segment més important del seu mercat potencial. D'altra banda, els llibres tècnics no tenen res a veure amb la literatura assagística, per descomptat, i en conseqüència no solen interessar els lectors de literatura. I d'aquesta manera es perpetua alegrement una situació en què tenim assaig, sí, però no pas sobre música. Molt poc, poquíssim, molt menys del que se suposa que hauria d'exigir la immerescuda fama de passió musical de què a vegades es vanta la gent del nostre país. Torno a donar voltes al sintagma: assaig en català sobre música clàssica, quina imprudència, o quin atreviment, o quin masoquisme, fer per voluntat pròpia una feina que ningú no agrairà...

Aquestes limitacions i entrebancs són contextuals, i pesen molt en el moment de redactar textos com els que integren aquest volum. Però tot discurs sobre música s'enfronta també a altres problemes. Més ben dit, escriure (o parlar) sobre música, si no es fa des d'una perspectiva estrictament tècnica, en si mateix presenta embulls conceptuals difícils d'esquivar. En aquest camp, l'assaig es mou entre dos extrems amenaçadors, i que l'atrauen amb una força irresistible: l'anàlisi formal, d'una banda, i la verborrea descontrolada, de l'altra. Els professionals difícilment reïxen a anar més enllà del discurs analític, mentre que la resta dels mortals sol caure en un amateurisme que estèticament pot ser més o menys atractiu, o no gens, però que en qualsevol cas no aporta res als qui realment saben de música. La varietat més degenerada de la xerrameca insubstancial la solen representar els crítics dolents, acostumats al mal vici presumptuós de pontificar sobre la base dels seus propis prejudicis, sovint dissimulats darrere d'un llenguatge falsament tècnic. El problema de fons, però, continua sense resoldre: ¿com es pot dir alguna cosa amb sentit sobre una experiència estètica que va més enllà —o més ençà— del llenguatge? ¿Com es pot «traduir» en paraules un codi (si ho podem anomenar «codi») no lingüístic? ¿De quina manera superarem l'aporia d'una «traducció» teòricament impossible i que, alhora, no podem evitar de fer?

Aquests plantejaments m'assetgen cada vegada que intento dir alguna cosa sobre música. Però no puc tenir la pretensió de donar-hi una resposta teòrica, perquè he assumit d'entrada que a aquests problemes no se'ls pot trobar una solució convincent i definitiva. Tal com sol passar amb totes les preguntes més importants que es fa la nostra espècie, qui escriu sobre música està condemnat a interrogar-se sobre aquestes qüestions pels segles dels segles, amén, sense esperança de respondre-hi mai del tot. En el meu cas, he de dir que —en primer lloc i per damunt de tot— ho faig perquè m'agrada fer-ho, perquè em diverteix l'esforç de l'escriptura i perquè m'apassiona la música. Però també perquè crec que la resposta a aquestes apories no pot ser una teoria més, sinó la pura acció: *Im Anfang war die Tat*, diu el *Faust*, «al principi fou

l'acte» —per a mi, el fet de redactar divagacions com les que presento aquí converteix en acte una creença, la convicció que es pot superar l'abisme que separa la música, d'una banda, i les paraules sobre la música, de l'altra. Sí, crec que es poden dir coses amb sentit sobre música, crec que això es pot fer de manera estèticament eficaç, i que el resultat d'aquest esforç pot interessar tant el músic acostumat —poc o molt— a llegir assaig com el consumidor de literatura posseït per la passió del melòman llec. Una altra qüestió, i ben diferent, és si entre el propòsit, l'esforç i el resultat hi ha una relació proporcional. Probablement m'he quedat a mig camí, però aquesta opinió personal hi compta ben poc, ara. Fins i tot en aquest cas es podria dir que un resultat mediocre ja és una victòria en comparació amb no res, de manera que l'intent ja pagaria la pena ni que només fos per això.

Un intent, però, que no pot deixar d'oscillar entre els dos extrems a què m'he referit. Per començar, escric els meus assaigs amb una intenció literària. Per això en dic «assaigs», i no precisament com a hipònim d'aquest rètol estúpid i confusionari de «no-ficció» que la premsa anglosaxona ha estès a tot arreu com una plaga. Per als qui ens estimem la literatura, l'assaig consisteix en una mena de coreografia de les idees i dels arguments, amb voluntat d'estil, i mediatitzada per la presència d'un jo explícit, d'una identitat individual que *s'assaja*. Ni escriptura acadèmica, ni efusió lírica, ni menys encara vèrbola buida —en l'assaig hi ha d'haver ritme, bellesa formal, reflexió no dogmàtica, escenificació del pensament, una subjectivitat que es mostra de manera honesta, un diàleg implícit amb el lector. Tot allò que perdem pel que fa al rigor «científic», ho hem de guanyar en l'experiència estètica. Per això vull deixar clar, per endavant, que en aquests assaigs he intentat allunyar-me tant com he pogut del to acadèmic, eixut i impersonal dels escrits especialitzats. Dificilment hi hauria pogut caure, d'altra banda, per tal com no tinc cap legitimitat per a disfressar-me amb l'uniforme doctoral del musicòleg. Tant de bo que alguna de les coses que dic pugui merèixer l'interès i la curiositat tant de l'especialista (sempre des de la mirada ingènua,

a vegades juganera, de l'assagista) com del consumidor de literatura. Probablement és un intent destinat al fracàs.

Un cert nivell de tecnicisme, però, em sembla també inevitable. La meua pròpia formació caòtica de filòleg acadèmic, filòsof *amateur* i músic truncat m'ho imposa. Conscient de la necessitat de fonamentar les pròpies afirmacions de la manera més rigorosa possible —cosa que en part es contradia amb el que defineix la manufactura intel·lectual assagística—, en escriure sobre música m'he vist obligat en diverses ocasions a emprar terminologia de la professió musical, a exercir de manera aproximativa el costum de l'anàlisi formal. En molts moments no es pot deixar de pagar aquest incòmode peatge en benefici de l'exactitud, de la claredat i del rigor, i probablement per a major satisfacció del lector especialista. D'altra banda, quan el discurs mateix ho demana s'ha de fer i prou, sense més miraments. L'exemple més notori és el de les il·lustracions musicals. En les primeres pàgines dels *Critical Entertainments* ho recordava aquest gran músic assagista que és Charles Rosen: és completament normal parlar de literatura i citar el text que s'està analitzant, hom pot afegir fotografies al seu text quan parla d'art, però amb la música les coses es compliquen:

[...] les citacions musicals impreses són força insatisfactòries. Ni tan sols els músics experimentats poden evocar en la seva imaginació tots els detalls d'una partitura en mirar-la, amb la mateixa facilitat amb què un lector ho fa amb un poema.

Rosen ens recorda que fins i tot els editors de textos sobre música arrufen el nas davant la possibilitat d'incloure-hi pentagrames, perquè això causa rebuig entre els lectors, tret d'un cercle reduït, de gent del ram. Les reticències que descriu són probablement raonables, tot i que ell mateix —en altres llibres seus en què abunden els pentagrames— les deixa de banda sense pensar-s'hi dues vegades. Però en molts moments no veig la manera de deixar que el text es quedi orfe d'exemples musicals concrets, i això implica la necessitat d'inserir-hi música escrita. Ja sé que les noves tecnologies permeten de fer conviure el text amb

les il·lustracions musicals en format d'àudio, cosa que resulta molt més amable per al lector en general. Així, per exemple, aquest magnífic crític que és Alex Ross ha apuntalat el seu reeixit llibre *The Rest is Noise* amb un blog excel·lent en què el lector pot escoltar molts dels passatges musicals a què es refereix l'autor en el llibre. Tanmateix, alguns, potser perquè encara practiquem el fetitxisme del paper imprès i relligat, no ens prenem tan seriosament la pantalla de l'ordinador com el llibre; i, al cap i a la fi, la qualitat de so que ens pot donar un mp3 a l'ordinador tampoc no és per a saltar d'alegria. Sigui com sigui, si aquest llibre conté exemples musicals impresos no és per espantar els lectors sense formació musical, sinó per donar al text el que és del text. Si el discurs ho exigeix, per a mi és irrenunciable.

A desgrat del caràcter heterogeni i fragmentari d'aquests assaigs, hi ha determinades constants que els donen un cert «aire de família» més o menys acceptable. Aquestes recurrències també són, al seu torn, diverses i disperses: el cànon i el repertori des d'una perspectiva crítica, la «querella dels antics i dels moderns», la música gravada *versus* la música en directe, la tensió permanent i conflictiva entre *parlar sobre música* i *parlar sobre músics* (o el problema de la indústria cultural), la música com a experiència i com a fenomen de consciència, música i paraula (o *sentit* i *significat*), «objectivisme» (formalisme, fidelitat a l'obra, respecte per a la partitura) *versus* «subjectivisme» (experiència d'expressió i comunicació inefables, l'interpret com a «mèdiu» arbitrari, la partitura com a text obert)... Sóc conscient, per descomptat, que bona part d'aquestes obsessions apunten descaradament cap a un nom propi, el de Sergiu Celibidache, que plana tothora sobre aquestes pàgines, unes vegades negat amb disgust, d'altres afirmat amb vehemència. Però també se n'insinuen d'altres, com ara els d'Adorno, Glenn Gould i més *real presences* que deixo ara a l'albir de la perspicàcia del lector. És cert, també com a melòman sóc una persona dispersa.

No he sabut resistir la temptació d'encapçalar aquesta miscel·lània amb un escrit experimental, descarat i innocentment provocador. Es tracta d'un assaig en cinc parts sobre els clàssics i els contemporanis,

enfrontats en un exercici de perspectivisme que els fa alhora oposats i compatibles. Crec que jocs com ara els *dissoi logoi* dels sofistes i el *sic et non* medieval són molt més que estratègies retòriques, perquè presenten la realitat de manera complexa i polifònica, i probablement només així se li pot fer justícia, a la realitat. En defensar i atacar els uns i els altres successivament he mirat de presentar de manera lúdica la caricatura dels dos extrems simplistes, els pros i els contres. En el fons, darrere d'aquesta posada en escena s'amaga una certa declaració de principis a favor del pensament complex, recoberta d'un embolcall argumental que aspira sobretot a divertir el lector.

La secció següent, «Silencis», reivindica l'excel·lència de determinats compositors que han quedat marginats respecte del cànon i, especialment, dels programes de concerts i de la discografia comercial. Ni descobreixo ni redescobreixo res, en realitat, perquè tots ells han generat una bibliografia respectable i tenen els seus admiradors entre els *happy few* de la melomania i de la musicologia. Però sí que em sembla que en català, i sobretot en l'assaig, se n'ha parlat massa poc i mereixen una atenció més digna que no el silenci en què es troben sepultats. Si amb aquests articles aconseguixo despertar la curiositat d'algú, ho consideraré un èxit rotund i me n'alegraré molt.

En les literatures centreeuropees, el terme *aforisme* designa un tipus de text fragmentari i d'extensió variable —entre una sola paraula i unes quantes pàgines—, que intenta reunir en quatre pinzellades ràpides unes quantes incitacions a la reflexió. «Notes falses» respon a aquesta descripció, i recull unes poques idees soltes que en aquest context fan la funció de petit interludi entre assaigs més densos. Hom sol pensar que aquesta mena de literatura gnòmica planteja respostes brillants amb una màxima economia de mitjans; jo, per la meua banda, trobo més interessant que l'aforisme faci com l'infant que, en la seva candidesa impacient, va obrint moltes caps per veure què en surt, sense quedar-se amb el contingut íntegre de cap d'elles. Dit altrament: els «pensaments despentinats» que recullo aquí no reflecteixen mai del tot les conviccions de l'autor, sinó les seves curiositats. Tal com deia

Karl Kraus, «Un aforisme no cal que sigui cert, però sí que ha de sobrevolar la veritat».

«La dolçaina ben temperada» és, òbviament, un títol autoirònic. Els escrits d'aquesta secció mostren les opinions personals i intranscendents —sobre llibres, obres, músics, experiències— d'un consumidor perifèric de productes musicals. Tot partint de la meva condició de melòman rural (d'aquí la *dolçaina*), he mirat d'aclarir-me a mi mateix les idees que m'evocaven uns quants temes curiosos, amb el poc rigor que em permeten les meves possibilitats objectives (per això *ben temperada*). El resultat són aquests textos divagatoris, a vegades amb una certa flaire fenomenològica, a vegades amb elements detectivescos, sempre sense erudició, això sí.

Clou el llibre una secció que conté un únic assaig, o més aviat vint petits assaigs sobre un únic tema: una mostra de la peripècia discogràfica de la *Novena simfonia* de Bruckner. «Ecos fotografiats» és un text voluminós perquè s'hi comenten vint versions diferents d'aquesta monumental simfonia, i perquè a més inclou nombrosos exemples musicals. Això pot donar una idea distorsionada del que penso sobre la crítica musical, i més en concret sobre la crítica discogràfica. Massa sovint, en llibres, en revistes i en Internet, observo amb disgust fins a quin punt els crítics professionals i nombrosos melòmans omplen pàgines i pàgines exercint la mitomania més ximple, parlant *ex cathedra* sobre intèrprets i gravacions, elevant al rang de categoria els costums adquirits durant la seva història com a melòmans, i tot plegat *sense dir ni un sol mot sobre música*. Vinga judicis apodíctics sobre Karajan, sobre Knappertsbusch, sobre aquest o aquell cantant, sobre si la versió del quartet Borodin és millor que la del Tokyo, sobre si Barenboim és millor pianista que director, i de música ni un brot. Sectes i capelletes, hooliganisme futbolístic en versió intel·lectual, repugnant. Per això semblarà que em contradic de manera flagrant si primer afirmo que sempre intento escriure sobre música, i no sobre músics, i després dedico desenes de pàgines a fer crítica discogràfica. És una contradicció només aparent. També a mi m'agrada opinar sobre concerts, sobre discos i sobre mú-

sics, és clar, però sempre posant com a criteri la música, no el músic. Probablement caic en el mateix defecte que abomino, però almenys intento sortir-ne plantejant arguments musicals, i estic disposat a canviar d'opinió si se'm convenç amb arguments d'aquesta mena. Poso les cartes damunt la taula. El fet és que em sento més a gust analitzant una obra de Bartók, posem per cas, que no comparant gravacions. Tanmateix, i tal com el lector trobarà explicat en «Ecos fotografiats», penso que la discografia comparativa té l'avantatge d'ajudar-nos a reconstruir allò que la partitura només simbolitza com un mapa: la *veritat* de cada obra. De bell nou s'infiltra aquí el perspectivisme. Estic convençut que *l'obra en si* es deixa entreveure en la suma entre la partitura i totes les realitzacions sonores que en puguem escoltar. Aquí he intentat mostrar-ho a través de la discografia d'una obra que m'apassiona des de fa molt de temps. Si pagava la pena o no, això és cosa que haurà de dir cada lector. Jo, almenys, m'ho he passat molt bé preparant aquest assaig en vint moviments.

* * *

La veritat és que ara mateix només trobo una motivació que em convenci de la bondat de continuar escrivint llibres: la possibilitat de regalar-los als amics, de fer-los aparèixer en els agraïments, de fer-los veure el que signifiquen per a mi. El fet de compartir passió amb Joan B. Llinares, Francisco López i Josep Enric Rubio m'ajuda a sentir-me en la millor companyia. El mateix hauria de dir de Carles Real, un dels més fidels entre els meus amics melòmans, i de Ximo Duval, que amb la seva passió incandescent per la música em feia llum durant la meua adolescència. Tots ells són importantíssims i tenen un lloc, pròxim o llunyà, en la gestació d'aquests papers. L'heroic editor Jaume Ortola mereix un agraïment especial per la seva lectura acurada de l'original i per les seves correccions, sense les quals aquest volum seria encara més deficitari del que és per natura. Però aquest llibre va dedicat sobretot a tres persones. El meu germà Tòfol em descobrí Bach i Mahler, i més músiques, quan jo encara era una criatura. Totes les paraules d'agraï-

ment i d'admiració que li pugui dedicar serien poques. Conec Xavier Cervera des de fa més d'un quart de segle, i ens uneixen tantes experiències relacionades amb la música que no entendria la meva història sense ell. La generositat i la bonhomia de Vicent Cintero només es poden comparar amb la meva gratitud cap a aquest amic incomparable, per la quantitat de vesprades de dissabte passades a casa seva escoltant les músiques que sempre ens han apassionat, per les reconfortants converses, per les partitures orquestrals que em prestava pels anys vuitanta, per tantes coses viscudes.

Aquest llibre és per a ells, i s'hi adiu molt bé la parèmia: *tu content, jo pagat*.

Foios, gener del 2010

OBERTURA, SEGONA PART: QUATRE PAMFLETS SOBRE MÚSICA

Diu Mefistòfil en el *Faust*: «Sóc l'esperit que nega constantment». A vegades el comprenc molt bé; per exemple, quan em trobo en una discussió entre els partidaris insubornables dels *clàssics* i els defensors a ultrança de la *música contemporània*. Llavors em vénen ganes de donar la raó als uns i als altres, i de combatre'ls tots plegats i per separat. Sento una mena d'impuls de demostrar que, com en aquella frase de l'obra mestra de Jean Renoir, *ils ont tous ses raisons*. Llavors m'imagino un exercici escolàstic consistent a defensar el punt de vista del contrari per tal d'entendre millor el propi. Però ¿quin és el *meu* punt de vista, en aquesta qüestió?

Tinc la convicció prèvia que els dualismes, els maniqueïsmes i les simplificacions són el contrari de la voluntat d'entendre. En aquest tema, com en qualsevol altre. Partim de la base que hi ha, de fet, una contraposició —ja insalvable, definitiva— entre els «conservadors» i els «innovadors». Aquí són exageracions, caricatures, però en el món real aquestes caricatures massa sovint es realitzen de manera esborronadorament literal. Partim d'això, doncs, i veurem que amb una freqüència esfereïdora els partidaris dels uns i dels altres solen ser igualment excloents, miops i fanàtics. Crec que s'ha de lluitar contra la petulància dogmàtica dels qui volen excloure els altres, que alhora volen excloure'ls a ells... Un pur joc d'espills, tal com es pot veure. El

pensament complex té com a premissa la capacitat no sols d'exposar el discurs propi, sinó especialment la de defensar fins i tot el discurs de l'adversari. Que quedi clar que amb aquests pamflets —que són, literalment, *una obra de ficció*— el que pretenc és destapar els pressupòsits dels «uns» i dels «altres», demostrar que la frase de Renoir és una gran veritat i fer sorgir una reflexió que vagi més enllà de les dicotomies. Pamflets ingenus, escrits d'un «sense papers» inofensiu i ignorant que es dedica tot just a recollir les molletes que cauen de la taula dels grans. Però amb intenció: si perquè la gent reflexioni hem de ser provocadors i exagerar les coses, doncs vingi, acceptem el repte amb alegria...

Defensa dels moderns

Potser caldria començar amb un aclariment: per entendre'ns, direm simplificadament que *els moderns* és una manera expeditiva d'anomenar en conjunt la *música contemporània* (des de Webern, posem per cas) i la *música viva* (la que fan els compositors en actiu). Els moderns són els autors d'una música que es caracteritza pel seu present continu, o bé perquè encara estan paint-la els conservadors (contemporània) o bé perquè és nova i l'estan fent els autors vius. Messiaen, per exemple, seria un autor de música contemporània, i la de Lachenmann es pot considerar de ple dret música viva. Permeteu-me aquesta simplificació per tal de no complicar més les coses.

Qualsevol persona culta, sigui professional de la música o sigui només melòmana, si ha llegit algun manual mínimament solvent d'història de la música sap que entre 1945 i ara mateix hi ha una bona colla de compositors que tenen el seu lloc assegurat en la història d'aquest art. Seria una banalitat demostrar que Messiaen, Stockhausen, Ligeti, Berio, Nono, Cage, Xenakis o Maderna formen part de la llista dels clàssics indiscutibles de la música. Qualsevol oient pot pensar que les obres d'aquests compositors li agraden més o menys, o no gens; si és sincer, reconeixerà que les entén més o menys, o no gens; si és més sincer encara, potser admetrà que s'ha preocupat més o menys, o no gens, d'entendre-les. Però sí, hi ha un «cànon» dels moderns, com hi ha

un «cànon» dels antics, i el fet de no entendre'n les obres no eximeix de l'obligació que té tota persona ben formada de conèixer aquesta part de la història de la música.

Però no és només una qüestió d'odiosos «cànon» i d'autoritats. No es tracta senzillament de recitar i repetir acríticament que Kurtág i Boulez són grans compositors perquè això diuen els manuals i els entesos. Els moderns, contra el que sol pensar molta gent, ens resulten molt més pròxims, molt més «del nostre món», que els omnipresents vivaldis, mozarts i brahms que saturen fins a la nàusea el nostre paisatge sonor habitual. Diguem-ho clar: la nostra experiència actual del temps, del so i de l'espai concorda molt millor amb *Gruppen* que no amb una òpera del segle XIX; ningú no dubtarà que la *Música fune-ral maçònica* és profunda i densa, però *Lux Aeterna* ens exposa abismes probablement desconeguts per a l'estètica del segle XVIII; una peça de Rossini pot ser divertida, però la ironia de la *Simfonia* de Berio és més del nostre món que una ària de *Figaro*. I l'etcètera podria allargar-se indefinidament —salvant les diferències de context històric, és clar. Cada època produeix un art lligat a les seves experiències, cosa que solen oblidar els qui menyspreen els moderns. En fer-ho, s'apassionen per bellíssims cadàvers i cauen en l'escapisme estètic respecte del món que els envolta.

La fòbia antimoderna caracteritza el gust podrit de la burgesia dominant a les sales de concerts. Incapaços de concebre l'art com res que no sigui un divertiment intranscendent, com una exposició d'allò que ells han arribat a entendre com a «bell» —és a dir, allò que satisfà la seva percepció còmoda i superficial—, projecten la seva visió reaccionària damunt la programació dels auditoris. «*Cualquiera tiempo pasado fue mejor*»: aquest és el lema del reaccionari, per al qual sempre s'ha de mirar enrere. Els moderns li fan por, perquè posen en evidència la seva ganduleria estètica, la irresponsabilitat amb què rebaixa l'art a un opiaci i l'experiència artística a una allucinació narcòtica que ens produeix repugnància. L'exemple suprem, l'exemple més pervers i degradat del mal gust decadent d'aquesta burgesia escapista i analfabeta:

el concert de Cap d'Any —ben adobat amb la corresponent ració de moralina hipòcrita.

Mentre la major part del públic adora hipnòticament el vedell d'or del seu *star system* retrògrad i immobilista, hi ha una colla d'autors i intèrprets que s'han esforçat i s'esforcen per donar forma a la música del nostre temps, per fer un art que no sigui una repetició sacralitzada de peces museístiques. Arrisquen la seva carrera per ampliar i refinar la nostra sensibilitat com a oients, i el preu que paguen és la renúncia a la llagoteria dels públics reaccionaris i peresosos, que són els que predominen. Mentre que uns gasten temps i diners —en quantitats impúdiques— amb la seva mitomania del passat, d'altres treballen durament per despertar els auditoris del seu somni dogmàtic. De la crisi actual de la música culta no tenen la culpa les obres del passat, és clar, sinó els qui les sodomitzen sense parar perquè no saben fer altra cosa, o perquè volen viure una vida còmoda i omplir-se fàcilment les butxaques. El resultat el podeu veure en la petulància de molts músics conservadors, en la manera com toquen la majoria de les orquestres, dels conjunts i dels solistes: desganada i rutinària, quasi somnàmbula. O en la manera pedant que molts *soi disants* melòmans tenen de bavejar davant els fòsils i davant els oportunistes amb èxit del món musical tradicionalista. ¿Canviarà algun dia, això?

Defensa dels antics

Els moderns tenen el mal vici de tractar amb condescendència els qui s'identifiquen més amb els antics que no amb ells. Potser haurien de parar-se a pensar-hi una mica, abans de despatxar l'assumpte amb un parell de frases despectives.

Els antics (per entendre'ns: de Wagner cap enrere) tenien una idea molt clara de la seva relació amb el context social. Per a ells, la seva tasca era sobretot una professió, un ofici, la funció del qual era crear uns productes intel·lectuals que venien a un públic. Per això tenien en compte tant l'aspecte artesanal —la professionalitat— com l'aspecte social —la compravenda del producte. La seva relació amb els clients

era complexa, circular. Assumien l'estètica del moment, en partien, i l'anaven canviant a mesura que produïen les seves obres. El públic consumidor, que en principi imposava els seus gustos, es veia obligat —unes vegades a calbots, altres vegades més a poc a poc— a adaptar-se a les novetats que els autors introduïen en cada obra nova. Aquesta relació entre els compositors i el seu públic, sempre tensa però presidida per un cert esperit de canvi gradual, va assegurar la intel·ligibilitat de les obres durant un llarguíssim període de temps. Els autors es devien als consumidors de les seves obres, els consumidors s'adaptaven (ni que fos a repèl) a les arbitrarietats dels autors, i el resultat de tot plegat és que una certa base de llenguatge compartit es mantingué durant segles i segles. Gràcies a això, en certa manera podem dir que els antics *sempre han parlat el mateix llenguatge que nosaltres*.

I gràcies a això, a aquest llenguatge més o menys compartit, estem en condicions de saber què és gran i què és petit, quines obres són immortals i quines tenien data de caducitat. En sentir la música dels antics, sabem quan els intèrprets actuals ens donen gat per llebre, i quan es dediquen a transmetre'ns la gran tradició. Posem per cas: una audició fins i tot superficial i «a primera oïda» ens diu de seguida que *Don Giovanni* és un dels cims més alts de l'art occidental, mentre que no cal ser un professional per a saber que *l'Armida abbandonata* de Jommelli és una obra ben agradable, sí, però molt per sota en una imaginària jerarquia de valor estètic. La unitat de llenguatge que hi ha a la base de la tradició permet judicis estètics fonamentats, i això no és poca cosa.

En l'època dels antics, els autors encara no havien estat deïficats. La individualitat d'un Monteverdi, d'un Haydn o d'un Schubert hi era, sens dubte, i ells sabien què era d'ells i què era dels altres. Però no s'atribuïen la potestat demiúrgica de fer el que els donava la gana, no els passava pel cap que, com a creadors, podien fer les seves obres sense prendre'n en consideració la intel·ligibilitat ni la possible recepció entre els oients. Constantment lluitaven per introduir en el codi estètic dels seus clients les novetats que ells, els creadors, consideraven pertinents, i això no els resultava fàcil. Però no s'atorgaven la llibertat ab-

soluta d'abstraure's del món en què vivien. El seu ego encara no havia passat per les transformacions a què el sotmetria l'època de col·lapse de l'antiguitat, és a dir, el romanticisme. El seu lloc estava molt més a l'alçada del que ocupaven els mortals, i d'aquí la sensació que transmeten les seves obres, avui, una sensació que alguns —per bé que de manera poc hàbil— consideren que és de «més humanitat». I és que la intuïció auditiva pot enganyar molt, però pot respondre a vegades a profundes realitats subjacents.

En la música dels antics hi ha experimentació, certament, de la mateixa manera que hi ha dissonàncies i tota mena d'audàcies; fins i tot hi ha a vegades l'atzar (els *Musikalische Würfelspiele* o «jocs musicals de daus» del segle XVIII), i en algunes èpoques predominen formalismes extremament complexos (la polifonia renaixentista o el contrapunt barroc). Però els antics es caracteritzen per un gran equilibri respecte de tots aquests extrems, i d'altres. Mai no hi ha experimentació perquè sí, per ella mateixa, sinó que es recorre a les provatures quan les necessitats expressives ho demanen. Mai no hi ha dissonàncies arbitràries, sinó que la dissonància té un lloc en determinat esquema, i aquesta posició li dona sentit. En l'actualitat, i si perdem la perspectiva històrica, un acord de sèptima disminuïda potser no ens diu res en termes de dissonància, però el seu paper en els grans clàssics —en alguns casos com a procediment per a crear tensió cap a una resolució harmònica, en d'altres també com a transgressió— té molt més de sentit. En els antics podem trobar acords altament dissonants, com ara els de segona major o menor, en contextos perfectament consonants, amb una funció expressiva extraordinària que perden del tot quan se'ls descontextualitza. A ells, se'ls pot aplicar la metàfora culinària que, si no vaig errat, utilitzà en alguna ocasió Hindemith: en totes les menges hem d'emprar la sal i el pebre per a realçar els sabors, però un menú fet només de sal i pebre és impossible d'engolir, tret que hom tingui un paladar i un estómac insensibles, coriàcis. Els antics no ens enganyen: els seus recursos convencionals creen un marc d'intel·ligibilitat per a les transgressions. Les peces hi

són col·locades seguint criteris segurs i enraonats. Res no hi és sense motiu.

Els antics poden ser més o menys llunyans en el temps, però en el fons expressen les mateixes passions de l'ànima que ens envolten a nosaltres. No ens ha d'estranyar, si ja hem dit que en el fons parlen el nostre propi llenguatge. Més encara: el seu objectiu era *dir* amb la seva música, molt més que no *jugar amb el llenguatge*. Per molt abstracta i «pura» que fos, la seva música té *sentit*, si entenem això no a la manera dels lingüistes («significat»), sinó a la manera dels filòsofs. La música dels antics expressa les passions humanes perquè les recull en forma de *sentit*. En ells resulta inimaginable la possibilitat de jugar només amb els paràmetres «nus» de la música, perquè els paràmetres del so s'hi subordinen a l'expressió —i aquesta s'ha d'entendre en un sentit profund. La maduresa nostàlgica del concert per a clarinet de Mozart, la melancolia ombrívola de la *Vuitena simfonia* de Schubert, la suprema elegància de les simfonies «londinenques» de Haydn o la indefinible grandesa de la *Passacaglia en re menor* de Buxtehude no necessiten paraules: hi percebem immediatament una voluntat expressiva, aconseguida a través del domini conscient del material sonor, ordenat segons aquesta voluntat i segons les regles de l'art. La indefinició semàntica de l'expressió, en la música dels antics, no té res a veure amb l'«abstracció», sinó amb la impossibilitat de reduir la música a paraules. Els antics no *juguen* a crear «paisatges sonors»: no renuncien a l'expressió, perquè fer-ho seria renunciar al *sentit*, convertir-se en inintelligibles. I això, en el seu cas, queda descartat. Per això els sentim, ben sovint, tan *nostres*. Els moderns haurien de pensar-hi, abans de blasmar-los.

Pamflet contra els antics

No se'ns escapa que l'auge de les antigalles —l'èxit del cant gregorià, o el de determinats grups dedicats a exhumar música vetusta— es deu a la dimissió del públic i dels professionals respecte de la música moderna i contemporània. Pràcticament fins al segle xx sempre havia predominat l'actitud de *portes tancades* respecte de la música del passat:

els barrocs aprenien tècnicament dels renaixentistes, però el gust de l'època exclouïa que la música que es tocava en el dia a dia fos la dels «antics»; l'estil galant, l'estil expressiu i el *Sturm und Drang* donaren per tancada la vida hàbil dels Vivaldi, Bach, Händel i companyia, perquè la xarxa envitricollada del seu contrapunt els semblava massa antinatural; de Haydn i de Mozart, els autors posteriors a Beethoven n'aprenien tècnica, forma i poca cosa més, perquè la sensibilitat del moment s'interessava per les audàcies expressives pròpies del romanticisme. Etcètera. Era així: una nova època en la sensibilitat musical tancava les portes a la música anterior i dominava en el seu moment històric. Avui dia, per contra, predomina de manera totalitària, obsessiva i evasiva el consum de música del passat. Si han canviat tant el moment històric com la sensibilitat, ¿com és possible que allò més actual i freqüent —en les sales de concerts, en les botigues de música— siguin obres de fa cent cinquanta anys, dos-cents, tres-cents, fins i tot mig mil·lenni? En ple 2010, en festivals de música antiga molta gent paga per escoltar obres de Josquin des Prez o de Cabezón. En 1510 ¿hi havia algú que pagués per escoltar música de principis del segle xi? ¿Com hem arribat a aquest canvi tan absolut i pervers? L'any 1010, ¿hi havia algú dedicat a tocar o escoltar música de l'època dels romans?

Aquesta fixació en el passat, si es mira amb un mínim de distanciament, és grotesca. És com si volguéssim entendre visualment la Segona Guerra Mundial a base d'observar sense parar quadres del segle xvii. Voler creure (o voler fer creure) que l'espiritualitat moderna es pot trobar ben reflectida en el *Miserere* d'Allegri o en la *Missa de la coronació* de Mozart és enganyar, enganyar-se. Ens pot agradar *L'Orfeo*, certament, i potser fins i tot *hauria* d'agradar-nos; però ¿enllaça de veritat amb la nostra manera d'entendre l'amor? Després d'haver passat el segle xx (el segle xx, precisament!), dubto molt que el *Rèquiem* de Verdi sigui l'expressió més actual de tot allò que ens evoca la idea de la mort.

¿I per què, tot i això, continua vigent i dominant aquesta obsessió tradicionalista, aquesta obcecació amb l'art dels antics? Per comoditat, d'una banda; pels interessos institucionals i empresarials, de l'altra. El

públic mandrós, de gustos arnats i polsegosos, prefereix que l'acaroni tènueament, narcòticament, la mà momificada de la melodia, en comptes de prendre's la molèstia d'ampliar el gust i nodrir la intel·ligència. D'aquí, també, l'èxit abassegador i omnipresent dels derivats i degradacions de la forma cançó, que és l'única música que escolta la immensa majoria dels habitants d'Occident. Envoltat des del bressol per un ambient sonor que mira cap enrere, l'oient es refusa a aprendre llenguatges sonors que no entén perquè hom sempre li ha amagat aquesta realitat, i perquè de l'ocultació ha tret la idea que tot llenguatge que no sigui tradicional és degenerat. La melodia, tant com les seqüències i les cadències harmòniques més simples, exerceix una tirania directament proporcional a la seva invisibilitat. I el públic, socialitzat en aquest idioma d'allò previsible, arriba a creure que el que es pensa que entén equival a la totalitat del que és comprensible. En conseqüència, es pensa que en allò que no entén no hi ha res a entendre. Tan pervers com si ens haguessin ensenyat a parlar només llatí i, en sentir parlar una llengua romànica, ens penséssim que es tracta d'un balbuceig sense sentit.

A les institucions educatives i a la indústria de la música els resulta molt profitós, això. Una pura bogeria: d'una banda, farceixen el mercat discogràfic i concertístic amb versions i més versions i més versions del cànon arqueològic, i de l'altra, conscients que després de tants i tants anys de repetició el mercat se satura, comencen a fer circular obres i autors de segona i tercera fila amb l'excusa que el cànon els havia marginat. Així satisfan les necessitats de pedanteria melòmana dels consumidors, una generació rere l'altra, veritables futbolers de l'alta cultura, que giren eternament al voltant de les versions «clàssiques» dels «clàssics» («Oh, Furtwängler!», «Oh, Knappertsbusch!», etc.), o acumulen obsessivament versions i interpretacions fins que les obres mateixes desapareixen sepultades sota el colleccionisme de gravacions; o exhibeixen coneixements espuris sobre bona cosa d'autors i d'obres «fonamentals» que ningú no coneix —tret d'ells, dels intèrprets i de les discogràfiques, és clar. Tot el *star system*, amb la ridícula mitomania que l'envolta i les quantitats astronòmiques de diners que mou, depèn

d'aquest reaccionarisme induït per uns i conreat voluntàriament pels altres. El que més por fa és que darrere de tot això hi ha una concepció del món, de la societat, de la cultura. Moravia n'assenyalava les claus en *El conformista*.

El més sorprenent de tot plegat, el que resulta impossible d'entendre i demana categories de psicologia social, és el fet que molt poca gent sembla veure que *el rei va nu*. La immensa majoria dels oients, la base consumidora de la música dels antics, sembla no adonar-se que darrere de la seva repetició somnàmbula i nauseabunda d'invariables històrics no hi ha res, no hi ha cap profunditat intel·lectual, només hi ha un joc buit. La música és per a ells o bé un ornament del temps lliure o bé un simulacre grotesc de passió intel·lectual. N'hi ha prou a veure qui i com exerceix aquest conservadorisme burgès per a adonar-se que el que fan és, en realitat, lligar un viu a un cadàver. Agafeu els programes de concert d'una temporada sencera en una sala de concerts tradicional, i entendreu fàcilment de què es tracta. Aquest mal gust autocomplacent encaixa molt bé amb la comoditat i la pseudocultura d'una classe dominant gerontocràtica, de butxaques plenes i cervells esclerotitzats, de pentinats à *la Simpson*, corbata de seda i mirades despectives, que omple els auditoris tradicionalistes. Sí, tot molt coherent. Molt carronyaire i molt necròfil, també.

Pamflet contra els moderns

No tots els moderns són iguals. Justament a l'inrevés: aquesta és l'època de l'extrema diferència, de la irreductible diversitat, del camp qui pugui. El crític literari conservador Harold Bloom diria que formen part de l'«Època Caòtica». Però anem a pams, que aquest bosc és espès i ple de trampes. Entre els moderns hi ha, presentat d'una manera molt simplificada, tres grups: els conservadors, els independents i l'*avantguarda*. Aquest pamflet s'adreça als d'*avantguarda*, els que històricament s'han considerat i es consideren ells mateixos com els més avançats (i, en alguns casos, els més «radicals»). En parlar dels moderns ens referirem a ells, perquè són ells els qui afirmen encarnar l'esperit dels temps.

La música dels moderns és un infant que naix mort. No es genera a partir de cap passió compartible, tret de la mecànica mateixa de la creació, i no té l'objectiu de transmetre cap sentit ni d'expressar cap contingut de consciència. La música dels moderns està destinada a l'escolta i prou, a tot estirar és per a una mera «escolta compartida».

— *¿Què dius, ara? ¿Et sembla que l'«escolta i prou» és poca cosa? Doncs precisament és el context i la raó de ser de la música d'ençà que és un art públic. Una «escolta compartida» és, ni més ni menys, l'ideal de tot compositor. El que passa és que hem deixat enrere la visió romàntica de la música com a destil·lat sublim de les emocions que hom vol expressar. La nostra música és un esforç de la intel·ligència per a la intel·ligència, no transmet un missatge i no té la intenció d'expressar la intimitat de l'autor.*

És clar, sofista! Per a transmetre i expressar, per a establir una comunicació real, és imprescindible un llenguatge comú, i el dogma suprem dels moderns afirma que cadascú n'ha d'inventar un de propi. La qual cosa, curiosament, implica la negació mateixa del concepte de llenguatge. No, l'*escolta i prou* no és l'ideal de tot compositor, i la idea d'expressió i comunicació no és un invent del romanticisme. Els moderns semblen oblidar que els intents d'aplicació de l'estudi retòric a la música són ben antics. En la base de la creació musical dels moderns sovint hi ha, això sí, un minucios treball artesanal, guiat per consideracions estrictament intel·lectuals semblants a un joc, a un trencaclosques. Com que no hi ha cap intenció de comunicar res, el que en resulta té la mateixa vida interior que qualsevol moviment mecànic o que qualsevol producte industrial. Lletra morta, plena de complicació i de matisos, certament, però completament desproveïda de vida. La tòpica «obertura de la sensibilitat» no és altra cosa que l'acció de suportar repetidament aquesta buidor fins que hom és capaç de dir amb veu alta que «ho entén» i que «li agrada». Es tracta d'anestesià la pròpia sensibilitat prou per a simular que darrere d'allò hi ha alguna cosa digna d'atenció. Qui no sigui capaç de jugar aquest joc, o senzillament no vulgui entrar-hi, rebrà dels moderns, en un moment o altre, alguna de les diverses formes d'anatema: *ignorància* («vostè no té els coneixements

tècnics per a entendre-ho»), *conservadorisme* («vostè no vol acceptar els inevitables canvis en la sensibilitat artística») i *insensibilitat* («vostè té un paladar auditiu de suro») són algunes de les respostes més freqüents. Tot plegat té la funció de dissimular el fet que els moderns cauen en diverses degradacions; per manllevar a Tzvetan Todorov el seu diagnòstic dels paranys de la literatura actual, uns cauen en el formalisme, quan el mitjà esdevé fi en si, i l'interès es trasllada de la comunicació a l'instrument mateix, perquè ja no hi ha res a comunicar i el discurs esdevé *flatus vocis* (per exemple, els espectralistes, interessats només a fer experiments amb el timbre i amb la percepció del timbre, com si la gastronomia i els condiments fossin sinònims; o els serialistes integrals, que no tenien altra obsessió que la de convertir un procediment matemàtic en nucli i sentit d'una activitat compositiva mecànica) (per cert, quan no hi ha res a dir, bé que saben amagar aquest desert d'idees darrere de títols pedantíssims, altisonants i que no tenen cap relació amb el contingut de les obres; és clar, ¿quina relació havien de tenir, si no hi ha contingut com a tal?); d'altres cauen en el nihilisme, quan la situació comunicativa mateixa desplaça el contingut efectiu i no hi ha obra d'art, sinó un mer joc amb les expectatives de l'auditori (l'exemple perfecte és, òbviament, John Cage); molts d'ells, dels uns i dels altres, es deixen dur per l'onanisme creatiu, obsedits a crear un idioma autoreferencial. Fan música per a ells mateixos, i obliden que la comunicació amb un mateix es diu solipsisme. Per molt que sovint es converteixi en un solipsisme compartit —compartit amb els incondicionals, per descomptat. Com en un exercici continuat d'hipnosi col·lectiva.

—*Totes aquestes coses que critiques sembla que les vols deslligar de la història de les avantguardes en l'art en general. Les teves crítiques són com les dels burgesos benpensants que feien escarafalls durant la decadència final del figurativisme. «Desprecia cuanto ignora», deia el poeta aquell.*

No, no vull desvincular les diverses decadències entre elles. Ja queda fora de discussió si la pintura figurativa o no figurativa mereix més o menys atenció: gràcies a aquesta degradació global de l'experiència artística, en 1961 Piero Manzoni pogué vendre com a obres d'art llau-

nes amb 30 grams d'excrements seus (després resultà que no era merda sinó guix, però el que compta en aquest cas és la intenció). En música, els autors que han passat a la «llista blanca» poden fer circular tanta *Merda d'artista* musical com vulguin, perquè sempre hi haurà una manera o altra de justificar-la. Diran que es tracta d'*experimentar* —una de les excuses predominants, i que serveix per a explicar qualsevol cosa, perquè hom pot estar fent experiments tota la vida sense produir res de substantiu—, diran que allò que resulta artístic és la relació amb el públic, diran que volen treballar sobre aspectes del so que la música antiga no tenia prou en compte, diran que es tracta de construir «paisatges sonors» —qualsevol combinació de sons es pot considerar un «paisatge sonor»!—, etcètera. En el fons, o bé hi ha un argument d'autoritat («els qui en saben diuen que això mereix atenció; per tant, no sigues ignorant, recita el que diuen els savis i aprèn a estimar-ho») o bé hi ha un argument «estètic» narcisista («jo m'hi dedico i m'agrada; per tant, és bo»). Per això, de la mateixa manera que està mal vist que hom s'escandalitzi quan Damien Hirst vol fer creure que una ovella tallada pel mig és art, els entusiastes dels moderns es miren amb menyspreu els comentaris adreçats contra la música «experimental».

—*Aquesta és una visió típicament simplista i falsejadora de la realitat. La veritat és que els canvis en les arts s'han d'estudiar i entendre a través del judici estètic dels qui en saben més perquè n'han fet la seva professió. I, a més, sembla que defenses el contrari del que hauria de ser normal, és a dir, el contrari de l'obligació d'un esforç per part del públic abans de dir si entén o no una obra, abans de dir si la valora o no.*

Darrere d'aquests dos arguments —el d'autoritat i l'estètic— s'amaguen dos pressupòsits dels moderns que tothom mira de dissimular, i que tenen conseqüències gravíssimes. Els moderns veneren sobretot l'autor, la instància suprema que per a ells ho justifica tot. De la mateixa manera que la indústria musical mitifica fins a la patologia els intèrprets, els moderns idolatren l'autor, la voluntat del qual no qüestionen ni critiquen mai. Ni els moderns ni la indústria no tenen com a prioritat l'*obra* musical, o la seva posició d'intermediària en el procés

comunicatiu entre el creador i l'oient, o el seu caràcter d'artefacte cultural que condensa la vida i les aspiracions de la nostra civilització. Si l'autor ha aconseguit construir-se la seva pròpia posició en la jerarquia d'autoritats de la professió, tot el que faci estarà justificat i s'haurà de lloar. La mateixa activitat, en mans d'un creador que no hagi ascendit en l'escalafó de les autoritats, serà menyspreada o ignorada. Entre els moderns hi ha mites, i jerarquies entre els mites, com entre els amants del futbol o entre els seguidors del *star system* industrial. Basta entrar en els seus fòrums en Internet per a veure que poden ser sovint igual de mitòmans i de fanàtics que la resta. De fet, ells tenen el seu propi *star system*, i es miren amb despectiva condescendència els qui hi són aliens. Tant fa si hom els explica que vivim en una època d'enganyifes intel·lectuals i artístiques, de frau institucionalitzat, de buidor disfressada d'intel·ligència alternativa. De res no serveix dir-los-ho, perquè ells en formen part. El que fan els gurus moderns s'ha de defensar a tot preu, a través de tota mena d'excuses i sofismes, tant si es tracta de fer una «simfonia» a base de retalls de clàssics com si es tracta de fer que quatre músics vomitin uns trèmolos absurds, acompanyats d'exclamacions en veu alta, des de quatre helicòpters; és igual si cal defensar un senyor que s'asseu en silenci davant un piano, o si es tracta d'admirar-ne un altre que et fa consultar el *Llibre dels canvis* xinès si vols saber quines notes has de tocar; o si una vaca sagrada pot fer un quartet de cordes que dura sis hores i que pràcticament no té contrastos, o si es pot perpetrar una presumpta obra consistent en la gravació manipulada del soroll d'una locomotora; en fi, als moderns no els molesta gens ni mica que un dels seus «clàssics» aparegui a l'escenari fent sonar un paraigua dintre d'una banyera, els sembla normal que un altre dels intocables pretengui crear música rellevant a partir de la teoria de Maxwell-Boltzmann sobre la cinètica dels gasos. Basta formar part del grup dels escollits —o almenys de la secta selecta dels seus seguidors autoritzats— per a produir *Merda d'artista* amb tota la legitimitat. Ja no els interessa la música i el que la música pugui *dir*: només els interessa l'acte mateix de composició, de descomposició, el trencaclosques nar-

cisista d'escriure i prou, com reivindicava aquell que exigia despatxos i sous per als compositors, com si fossin professors universitaris. I, és clar, tant fa com «sona» l'obra. Ni ells mateixos ho saben! Es conta, i probablement és cert, que fa uns quants anys hi hagué un concert de música «viva» en què s'estrenaven obres de dos autors que hi eren presents; a última hora hi hagué canvis en l'ordre de les peces en el programa, canvis dels quals no sabia res un dels compositors. I, com que no en sabia res, sortí a saludar després d'una obra que no era la seva, i al mateix temps que l'autor. Hauria donat un imperi per veure-ho...

I després es queixaran perquè el públic no els vol ni en pintura! Si precisament han entronitzat com a únic principi estètic recognoscible i compartit el culte a l'«originalitat» i al trencament de qualsevol mena d'expectativa intel·ligible! El dogma individualista del «llenguatge propi» i el culte a la personalitat artística els han situat en un món que no sols *no* és el del consumidor industrial de música, sinó *ni tan sols* el del melòman amb el gust ben format. Davant aquesta fixació obsessiva en l'«experimentació» sense progrés, en els «paisatges sonors» sense transmissió de cap sentit, davant aquesta deïficació de la inqüestionable voluntat de l'autor, davant el *reduccionisme* (la música convertida en un mer joc de timbres, per exemple) o davant la *dissolució* mateixa de la música com a comunicació (en favor de l'atzar, del soroll o de la matematització del procés creatiu), no sé per què s'estranyen de la defeció massiva del públic culte. La majoria dels moderns viuen de fons públics, pagats pel mateix *no-públic* que menyspreen per la seva pretesa ignorància i insensibilitat. Encara haurien d'estar agraïts! D'una banda afirmen que tot és relatiu, que el gust és un fenomen malleable i que *tot val*; de l'altra, davant la indiferència hostil del públic enfront d'una música que no sols no li agrada sinó que ni tan sols no és capaç de percebre com a música, reivindiquen el criteri d'autoritat, també en el gust. Però tot arribarà, perquè en el pecat porten la penitència. Ja ho veurà qui ho podrà veure.

Epíleg

Que el lector em permeti, ara sí, un excurs completament personal. Ja he dit al principi que els quatre pamflets precedents són, en certa manera, una obra de ficció. És clar que els he escrits jo, però cap d'ells no reflecteix les meves conviccions. Almenys no de manera íntegra. Per dir-ho altrament: hi he exposat punts de vista que no són meus, *com si* fossin meus. Ja he explicat prou i de sobra per què. Ara em permetré el luxe de desbarrar sense control sobre els meus propis gustos. I a qui no li sembli bé, que passi pàgina i tan tranquils.

Suposo que és obvi que hi ha buits en el *collage* de discursos que són els quatre pamflets. Alguns autors no han aparegut en cap dels textos, i no és per casualitat. Es tracta dels creadors sobre la música dels quals no discutiria mai de la vida amb ningú, ni amb criteris racionals ni amb criteris de qualsevol altra mena. Són les músiques del meu interior, les que, per dir-ho a la manera heideggeriana, *són a la casa del ser*. Primer que res el pare Bach, que està per damunt del temps i que ocupa el cim més alt. Després Beethoven, el Prometeu de la història de la música, que m'arrossega cap a les parts més dignes de la naturalesa humana, l'heroi que fa del *titanisme* una manera de «construcció de si mateix» foucaultiana. També, i per afinitat profunda, el melodista més gran de la història, el pobre Schubert, que em cau tan bé. El Wagner de molts passatges de la *Tetralogia*, de *Lobengrin* i de *Tristan*, el de molts moments de *Tannhäuser* i de *Parsifal*, l'hi ficaria també, si no fos perquè tot sovint li sobra verborrea i grandiloqüència. Després hi hauria alguns dels seus insignes derivats, com el meu estimat Bruckner, que em corre per les venes. La música de Mahler és per a mi un *unicum*, pràcticament la veu que es confon isomòrficament amb el meu discurs interior. Jo el col·locaria al centre mateix de la modernitat, entre la tradició germànica heretada i algunes de les principals línies de la música contemporània. Hi ha també altres clàssics estimats, com ara alguns dels «nacionalistes»: el meravellós Dvořák, d'altres com Janáček o Smetana, nòrdics congenials com Grieg o Nielsen, o l'embriagador Sibelius; també Stravinski, sobretot el Stravinski atrevit *à la russe* i el serialista

fora de temps, perquè el neoclàssic em pot arribar a avorrir molt. Però, després de Mahler, el meu puntal de la modernitat és Bartók, que com més atenció li dedico més gran em sembla. Sóc un consumidor consistent de la santíssima trinitat vienesa, dels quals el que més em fascina és l'inesgotable Webern. Entre els moderns *antiquats* tinc una especial devoció per la música intensa, vibrant, de gent com Karl-Amadeus Hartmann i Allan Pettersson. Els avantguardistes posteriors a Webern no em solen apassionar, perquè al cap i a la fi ells tampoc no han intentat desvetllar cap passió, però me'ls miro sovint amb molt d'interès. M'atrauen algunes coses de gent tan diversa —sovint oposada— com Messiaen, Boulez, Stockhausen, Nono, Carter, Varèse, Scelsi, Rihm, Kurtág, Ligeti, Berio, Grisey, Adès, Gubaidulina i molts altres. Però sense arribar a cap moment de veritable identificació, això és cert. Potser amb alguna excepció, sobretot en viu (Carter i Adès a Berlín, Ligeti i Gubaidulina a València).

I aquí és on alguna veu maliciosa em podria assenyalar mancances en la meua llista, que per descomptat no és cap *cànon* sinó un seguit de preferències personals. Mancances motivades per una qüestió de memòria (ara no els recordo tots), però sobretot perquè la meua opinió sobre els autors que no hi apareixen presenta matisos diversos. Per exemple, entre els més antics m'agraden sobretot l'*Ars Nova* i la polifonia dels segles xv i xvi, de tant en tant el gregorià i els himnes bizantins, les ensalades espanyoles del xvi i, sobretot, el genial Monteverdi. No sempre m'irrita Vivaldi, i Händel em cau bé, a més de portar-me vells records (per cert, tinc un impagable cd de música seva gravada per un tal Boulez...). Trobo molt atractiva la música de Zelenka, que forma part d'aquest «cànon perdut» que algun dia voldria reivindicar. Com la de l'admirable Joseph Martin Kraus, que el meu amic Magister Lullisticus i jo vam descobrir simultàniament. I és que amb el *Sturm und Drang* tinc bones relacions en general: és el cas del gran Vaňhal (o Wanhal), o de gent com Karl Ditters von Dittersdorf o els senyors de l'orquestra de Mannheim (Franz Xaver Richter, Carl Stamitz, Ignaz Holzbauer, etc.). Amb Haydn, segons el moment; un dia em sembla

encantador, magistral, i em posa de bon humor; un altre dia el trobo infantil i mecànic, mesell i insuportable. Depèn. Mozart... Ai, Mozart! Les últimes simfonies, *Don Giovanni* i *La flauta*, el concert per a clarinet i el quintet també per a clarinet (sobretot si s'interpreten amb *corno di bassetto*), alguns concerts per a piano... Són per a mi referències inatacables i definitives, que he fet meves al cent per cent. En canvi, el *Rèquiem*, les serenates (sobretot *Eine kleine Nachtmusik*), alguns quartets, algunes sonates per a piano (d'altres no), són obres que no puc escoltar de cap manera, que he arribat a odiar. La culpa no és meva. Respecte dels romàntics, reivindico l'excellent liederista que va ser Carl Loewe, però difícilment puc suportar moltes coses de Schumann; Mendelssohn-Bartholdy em satisfà bastant més (no debades: l'acusaven de ser massa «clàssic»...). El *bel canto* em posa malalt en general, tot i que amb les obertures de Rossini em passa com amb Haydn: ara sí, ara no. Brahms, uf, el Brahms de cambra em sol enervar, però amb excepcions; el simfònic el suportó molt millor, perquè *quien tuvo retuvo* (he arribat a acumular vuit o deu versions de les simfonies i dels concerts per a piano). El concert per a violí i el *Rèquiem alemany* em semblen meravellosos, sí. Sóc al·lèrgic a Verdi, però el verisme i Puccini em resulten bastant agradables. Els romàntics en general em causen malestar, tot i que algunes coses les suportó millor que d'altres. De Berlioz, Liszt i Chopin m'importa un rave la seva significació històrica i tècnica: és música generalment bavosa i patètica, tret d'alguna peça que m'agrada, sovint per raons biogràfiques, extramusicals (algunes coses de la *Fantàstica*, el preludi núm. 4 de Chopin, la sonata de Liszt, etcètera). Richard Strauss és un personatge irritant. Com a persona només m'inspira repugnància i menyspreu; com a músic, em sembla alhora un mag de l'orquestració i de l'harmonia, i també un Cagliostro repellent. Té molt d'art, i algunes coses són inoblidables, però majoritàriament és un artista decoratiu i proud. La música de Zemlinsky de tant en tant es fa pesada, però em sembla atractiva en general, i algun dia li dedicaré més atenció. Amb els russos tinc bona relació en general, des dels nacionalistes fins a Schnittke. Txaikovski depèn de com

m'agafi; en conjunt m'agrada, però massa sovint em sembla un Chopin de la música orquestral, ple de supuracions glandulars i de *kitsch*. Prokófiev és un impressionant professional i la seva música en general m'agrada, però moderadament —massa esteticista per a entrar-me molt endins—; a la música de Xostakóvitx li tinc una gran simpatia, i m'hi lliguen records personals importants, però la nostra és una relació plena de contradiccions. Els impressionistes francesos els sento amb plaer, però amb una certa distància. Respecte d'alguns dels americans (de Barber i Copland a Ives i Cage) tinc una actitud que va de l'avorriment i la indiferència (els més antics) a l'hostilitat pura i dura (Cage, per exemple). Me'n deixo moltíssims, en aquesta llista apressada. Tant fa, no vull tancar el tema aquí, ni jugar a ser exhaustiu.

En fi, poso les cartes damunt la taula i, tal com es pot veure, els meus gustos són en general caòtics i bastant passionals, amb una evident debilitat pel postromanticisme tardà, pels nacionalistes centreeuropeus i per uns quants dels moderns. No m'agrada *tot*, però tampoc no m'agrada *poca cosa*. No és una perspectiva gaire avantguardista, però en realitat tampoc no la trobo conservadora. No ho puc evitar, ni em dóna la gana evitar-ho: sóc un moderat, un *aristotèlic*, també en les meves preferències musicals. La qual cosa explica la malifeta aquesta dels quatre pamflets. Cada cert temps descobreixo un autor antic que m'agrada i un de modern que em desperta enorme admiració; de tant en tant hi ha autors que expulso de casa meva, i d'altres que «rehabilito», tal com deien els soviètics. I com més va més convençut estic que, efectivament, *ils ont tous ses raisons...*