



You are accessing the Digital Archive of the Catalan Review Journal.

By accessing and/or using this Digital Archive, you accept and agree to abide by the Terms and Conditions of Use available at http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan_review.html

Catalan Review is the premier international scholarly journal devoted to all aspects of Catalan culture. By Catalan culture is understood all manifestations of intellectual and artistic life produced in the Catalan language or in the geographical areas where Catalan is spoken. Catalan Review has been in publication since 1986.

Esteu accedint a l'Arxiu Digital del Catalan Review

A l' accedir i / o utilitzar aquest Arxiu Digital, vostè accepta i es compromet a complir els termes i condicions d'ús disponibles a http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan_review.html

Catalan Review és la primera revista internacional dedicada a tots els aspectes de la cultura catalana. Per la cultura catalana s'entén totes les manifestacions de la vida intel·lectual i artística produïda en llengua catalana o en les zones geogràfiques on es parla català. Catalan Review es publica des de 1986.

Esriptura lírica i cançó popular
Lluís Meseguer

Catalan Review, Vol. XVII, number 1, (2003), p. 79-91

ESCRITURA LÍRICA I CANÇÓ POPULAR

LLUÍS MESEGUER

Un tret notable de la literatura dels darrers quaranta anys és la percepció exacerbada de la seua relació amb altres discursos veïns. Arran de l'impacte de les tecnologies audiovisuals i dels mitjans de comunicació, se'n sol adduir la modificació pragmàtica d'algunes condicions de creació i de recepció de cadascun dels tres gèneres heretats. Així, la poesia s'ha vinculat a la música popular a través de les lletres de cançons; la narrativa, al cinema i la televisió passant pel guionatge; i el text teatral, a l'espectacle passant per la revalorització de la dramàtúrgia. En societats en ràpid canvi sociològic, com la de la Comunitat Valenciana, aquests processos tenen una importància afegida.

Els canvis no solament han afectat la difusió industrial o els contorns de la literatura sinó el propi llenguatge literari, alguns aspectes del qual —per exemple: l'acústica, l'oralitat, la visualitat, la persuasió— s'han revelat d'un interès transversal als diversos gèneres, incloent-hi fins i tot aquells més vinculats a l'abstracció i el pensament, i aparentment menys dependents de la transmissió i la interacció (Van Dijk, Fowler). I d'altra banda, en esborrar-se fronteres retòriques entre els gèneres, i àdhuc entre els discursos de la realitat i els de la ficcionalitat, s'ha estés una relativització de conceptes i valors en la creació, la crítica i el gust (veg. aquests plantejaments referits a la literatura catalana i valenciana, una mica més *in extenso* a Meseguer, *Literatura oberta* 43-68).

Aquesta sumària perspectiva, que recordem escindida per Eco en visions apocalíptiques o integrades, permet de comprendre la fecunda i diversa relació entre escriptura lírica i comunicació musical popular, especialment durant els anys cinquanta i seixanta. De manera prou generalitzada, s'hi van destacar processos massius quant a la modernització del folklore tradicional; la difusió de nous gèneres de literatura i música populars; la recuperació de tradicions nacionals de relació entre poesia, música i espectacle; la musicalització de poesia culta; i la creació de cançons amb una forta empremta del llenguatge poètic escrit. Es produïa un eficaç "retroament" entre poesia i música, cinc segles després de llur "separació" en els temps de la difusió de la impremta, tot i que resultaria del tot erroni no tenir en compte la continuïtat de la lírica oral popular, esclatada a la segona meitat del segle XIX i començos del XX en diversos gèneres i formes urbanes: entre nosaltres, la de café, la de cabaret, l'havanera, el cuplet, el bolero, el tango o el jazz (Molas-Gallén).

Cada moviment cultural, per tant, es va anar definint, no solament pels propis plantejaments temàtics o formals, sinó també per l'exercici de valuoses formes d'intertextualitat. Així s'esdevingué en moviments verbomusicals que, als anys quaranta i cinquanta —en plena postguerra, però, de vegades, recuperant formes dels anys vint o de finals del segle XIX— van esdevenir referències culturals de l'imaginari col·lectiu propi i internacional (Torgue). Tres se'n poden destacar: la *chanson* francesa; el *folk song* i el *pop* anglosaxons; i moviments semblants o paral·lels que se solen al·ludir amb estereotips com el de *música ètnica*.

En totes aquestes propostes musicals popularistes —malgrat que amb èmfasis molt diferenciats— cal subratllar-hi la seva condició generacional, la seva rebel·lió contra les estructures socials i culturals dominants, la seva difusió massiva, i la relació que van imposar entre arts musicals, literàries i plàstiques. Aquestes constants tenen com a límit temporal més clar els anys d'estroncament dels somnis utòpics del 68, amb la separació de The Beatles, les morts de Jimmy Hendrix o Janis Joplin, o la crisi dels concerts multitudinaris (Roszak, Kaiser). Del cantó actual, cal precisar que s'escolten novament molt algunes peces de The Beatles i fan exitoses gires The Rolling Stones o Bob Dylan (Castillo); encara és ben viu Georges Moustaki; encara s'escolten a Sudamèrica Atahualpa Yupanqui o Violeta Parra; i no solament es viuen formes de consum *camp* o *retro*, sinó que es revitalitzen aspectes d'ús del ball popular com el tango, les *sevillanas* o els ritmes caribenys.

Molts gèneres, sobretot de petit format, no han perdut mai l'embranzida heretada: el bolero, el blues, el jazz (Trepal). En canvi, les diversificacions del *rock* al llarg dels anys setanta i vuitanta, la paulatina dominació de les cases discogràfiques damunt la recepció en directe, i la consegüent tecnificació de la interpretació (Adell), van anar suscitant altres temes i altres formes. I la dràstica redistribució del consum depèn de llur interacció amb les altres arts: crisi de canvi del cinema, generalització de la televisió, pèrdua d'influència dels productes *underground*. Tanmateix, els efectes evidents i massa poc analitzats són l'aparent disminució dels temes i les idees crítiques enfront dels criteris "de mercat", i la desvalorització de la interacció i la "comunió sonora" (Valls, 31), pròpia de la relació entre intèrpret i públic actiu dels temps de la protesta (a propòsit de la cançó catalana, veg. Vázquez-Porter). Els canvis tenen un corol·lari enunciatiu: la substitució del "cantautor" —literari i musical— pel "cantant" o el "grup" —interpretatiu i espectacular; i un corol·lari textual: la presumpta manca de qualitat dels textos i la presumpta revalorització de la qualitat melòdica i del treball harmònic, especialment l'instrumental.

ELEMENTS PRAGMÀTICS DE LA CANÇÓ

La cançó és un gènere de síntesi: summa de lírica i interpretació. Fins i tot incorpora la narrativitat (Hodge), tot i que la brevetat hi suposa la concentració, la renúncia a la redundància. La seva força funciona a partir de missatges brevíssims, la duració dels quals està codificada. Precisament pel que fa als anys seixanta i setanta, Paul Zumthor (141), en un examen de dues-centes cançons de quinze cantants francesos i americans d'aquells anys, comprovà que el 42 % duren de dos a tres minuts; el 31 %, de tres a quatre; el 15'5 %, d'un a dos; el 7'5 %, de quatre a cinc; i la resta, ja és menyspreable. Algunes excepcions notables, com algunes peces de Bob Dylan i Phil Ochs que duren vuit o deu minuts, constitueixen un risc de ser impossibles per a transmissió en els programes de ràdio convencional.

Algunes senzillíssimes estructures mètriques —el diàleg d'estrofes i tornada— i harmòniques —la combinació d'acord de tònica i dominant— avalen, com autèntics universals verbals i musicals, la història de la lírica. Les categories compartides per aquestes estructures, com la linealitat, l'oralitat, el ritme o les homologies entre so i sentit, s'hi presenten amb formes molt diverses, tot i la regularitat —almenys a les cultures orals— dels modes de performance i de les relacions veu-instruments en l'actuació musical (Zumthor 232-35). Actualment, però, tot i que la poesia lírica, després d'haver-se fet escriptura, no ha perdut mai el rerefons del seu origen verbomusical, en cada cançó determinada el text i la melodia "es retroben" sobretot a la interpretació.

La Nova Cançó pot ser un testimoni català directe de les tensions creatives derivades de la combinació de poesia culta i composició musical. Així, Raimon, en un volum de dietari, destaca alguns trets de la música que "mai cap escrit literari no pot aconseguir (114)": "(1) Que unes mateixes notes puguin ser interpretades per un extensíssim ventall d'instruments diferents, de timbres claraments distints; (2) que puguin ser escoltades simultàniament o bé una després de l'altra, successivament; (3) que una mateixa melodia pugui ser executada en tonalitats diferents (114)", i tot això no s'esdevé "ni en la poesia ni en el teatre, que són els dos gèneres literaris més acostats a la música (114)".

Dit altrament: des del segle XIV, l'autoria de text i música no sol ser compartida, i l'èmfasi del gènere es desplaça cap a la seva interpretació, cap a la seva recepció no individual (Meseguer, *Literatura oberta* 216-18). I els seus usos socials, per tant, no solament es basen en la variabilitat sinó en l'adaptació: no és el mateix Espriu el llegit en silenci i el cantat per Raimon, no és la mateixa cançó "Blowing in the Wind" la creada per Dylan i la versió utilitzada en una sessió de col·legi religiós, no és la mateixa "L'estaca" adaptada a la campanya electoral

d'un partit polític que a l'himnari del sindicat polonès Solidarnosc. Fins i tot, una cançó pacifista dels anys seixanta podria tenir ritme de marxa militar; i al contrari, l'audició de cants de protesta podia significar un alleujament o un adormiment de la rauxa protestatària. En tots aquests casos, la implicació fonamental correspon al text, que esdevé una autèntica cita d'autoritat. Aquest és un fenomen encara més general, ja que, a la majoria de societats, quan les classes dominants acaparen l'escriptura, els poetes orals són considerats, amb raó o sense, portantveus dels oprimits (Zumthor 229). La poesia ateny, per aquesta via, no ja una corpòria repetitivitat sinó una immensa capacitat de modelització cultural (Lotman), i una decisiva potència cohesionadora i simbòlica en la construcció de les societats modernes (com havia assenyalat, entre molts altres, Gramsci).

En termes de canal, teòricament, la cançó implica sempre una combinació múltiple (Plett 7): lingüístic-acústic, lingüístic-visual, acústic-visual. I els procediments intertextuals i de sincretisme corresponents són ben complexos: versió, traducció, transcodificació, adaptació, citació. Des de l'autoria a la interpretació, tota musicació tendeix a implicar dos fenòmens aparellats: la popularització i l'espectacularització. La primera condueix l'abstracció culta i minoritària a la concreció vital i popular; la segona, converteix el gènere líric en espectacle, en actuació, en ball. Per tant, s'hi produeix una intertextualitat alhora material i estructural (Plett 7): naix com una apropiació ideològica personal i finalment esdevé una generalització ideològica col·lectiva, a través dels mecanismes persuasius de l'actuació. Les actituds ideològiques implícites en tota musicació —i en la tria del text per afinat electiva— són, en aquest sentit, decisives. Així, per exemple, en un testimoni personal potser ampliable a altres intèrprets de la Nova Cançó, Raimon es referia a un pròxim disc "que he fet per als meus paisans que s'omplen la boca d'Ausiàs March i no el llegeixen ni tenen intenció de llegir-lo mai (74)".

En aquest sentit, la cançó de consum (Eco 313-34) fa conviure la indústria i els mecanismes de coacció ideològica: el producte per a la pausa es pot transformar en norma per al conjunt de la vida. Tot amb tot, la casuística formal de la convivència entre text líric i melodia, i entre aquesta i execució, té unes fondes arrels històriques. Implica, per exemple, la distinció entre veu parlada, recitativu acompanyat o salmòdia, i cant melòdic. L'estadi intermedi és perceptible en molts intèrprets dels anys seixanta i setanta —Piaf, Dylan— i adient a determinades veus. Raimon, en les seves reflexions citades adés, justificava: "El que desitjo ara és un crit recitat, amb pressentiment de cant i nostàlgia de silencis, sense que el concepte distregui. Cantar no és mai enraonar ni raonar (42)".

En la convivència d'ambdós llenguatges, es produeix o es nega una

homologia entre nota i síl·laba, entre intervals musicals i accentuació lingüística, entre estructures sintàctiques i semàntiques, al nivell de la versificació i de les frases musicals: la cadència, la rima, el contrast, l'encavalcament, la modulació (Backès). No cal subratllar la importància d'aquestes tensions per a l'oralitat: novament, pot ser útil el testimoni de Raimon, el qual, després de consultes a estudiosos com Martí de Riquer o Joaquim Molas a propòsit de la dicció del vers clàssic i l'actual, es proposava pragmàticament: "S'han de dir i cantar els més difícils acostaments de consonants amb la mateixa despreocupació que hom posa en la conversa, en la qual s'està més atent al que es diu que a la dicció. Es tracta de cantar, no de donar lliçons de fonètica (Molas-Gallén 88)".

Ara bé: qualsevol poètica comparada ensopega amb obstacles de dos tipus. D'una banda, la dificultat d'assimilar el so a la realitat, malgrat les formes imitatives — com l'*stile concitato* o l'onomatopeia — o associatives — el mode menor com a indicador de la tristesa, la flauta com a expressió de la vida camperola (Molas-Gallén 81-84 i 112-15). De l'altra, les asincronies entre història de la música i de la literatura, augmentades per les respectives historiografies, i els desconeixements tècnics mutus. Així, els moviments de la música popular contemporània, que han fet de la rebel·lió contra la cultura oficial un dels seus eixos temàtics, l'han practicada amb un estil musical absolutament sotmés a la tradició: no han ingressat a la modernitat, que musicalment ha coincidit, per exemple, amb l'harmonia tonal (Fubini 237). Dit clar i ras: molts dels seus cantautors i intèrprets han tingut una formació musical del tot insuficient.

Les arrels dels models verbomusicals de la cançó procedeixen en bona part del període trobadoresc i joglaresc medieval. En català, es trenquen al segle XV (Meseguer "La cançó"). Els darrers documents importants sobre homologia entre temes i melodies es troben als temps de Joan I, amb l'impacte de l'*Ars nova* de Nôtre Dame damunt la cort catalana (per exemple, al capítol 391 del *Libre de les Dones* d'Eiximenis). I en l'època posterior, quan el català ha perdut la seva condició de llengua de l'escriptura culta, els cançoners ja parteixen de l'autonomia creativa entre literatura i música. És a dir: la *Balada de la garsa* i l'*esmerla* de Corellà ja no és música, paradoxalment; i la música dels madrigalistes — per exemple, les belles peces de Joan Brudieu amb textos d'Ausiàs March — i dels cançoners — Lluís Milà, Joan Timoneda, el Cançoner del duc de Calàbria — no és composta a partir de textos orals, sinó de literatura escrita. I després del XVI i l'esclat de la polifonia, els músics catalans de pes seran teòrics, instrumentistes, intèrprets o emigrats (Martorell-Valls).

La Renaixença, amb els empelts convenients del Romanticisme, accedeix a la reunió d'escriptura lírica i activitat musical sense ante-

cedents notoris, però ho fa des de tots els àmbits: la (re)creació del folklore, l'aparició dels teatres, l'activitat coral, la musicologia, les institucions. Historicisme i nacionalitat hi conviuen amb l'evident recepció dels gèneres moderns. No és sobrer de recordar, per exemple, la motivació de Clavé que "los coros euterpenses sean en las poblaciones donde residen, fecundos generadores de paz, de orden, de concordia y de progreso" (Martorell-Valls 64). O que músics com Albéniz, Millet o Josep Rodoreda van treballar de pianistes de cafè. I, mentre la sarsuela i el *gènere chico* comptaven amb prohoms com Chapí, Serrano o Vives, aquests mateixos autors van crear cançons que, per motius oposats, no cal ni comentar: Serrano i l'"Himno regional" valencià, Vives i "L'emigrant" o "La balanguera". Més encara: la culminació estilística de principis del XX tan aviat es pot inscriure en un interessat "nacionalismo" d'abast espanyol —Albéniz, Granados— com en el modernisme català —Enric Morera. O en la recopilació musicològica —Pedrell. És potser a l'*Obra del Cançoner Popular de Catalunya* on es demostra més clarament la col·laboració moderna entre músics i escriptors: Lluís Millet, Francesc Pujol, Joan Llongueres.

Superada la fase de musicacions institucionalitzadores, és a dir, de lluita i d'himnes, al Modernisme s'estabilitza una triple herència esplèndida per a la cançó moderna: el teatre líric, la música coral, i la de cambra (Aviñoa). Després, es generalitzen les formes populars urbanes i van apareixent les creacions autònomes, com les de Frederic Mompou, que acabà per musicar Paul Valéry; les d'Eduard Toldrà, sobre textos de Gual, Carner, Garcés, Sagarra i Salvat Papasseit; o les de Robert Gerhard, col·laborant amb J.V. Foix i Joan Miró. Tanmateix, malgrat l'atenció de la música catalana culta del primer terç de segle a la poesia lírica, la seva recepció popularista posterior, tallada per la guerra, ha estat força desigual. Aquella triple herència incloïa en germen la cançó, o almenys, algunes de les millors cançons catalanes; i, de fet, a l'article fundacional *Ens calen cançons d'ara*, Lluís Serrahima diu:

És precisament en moments difícils que han nascut gran nombre de cançons, de les més boniques, aquelles que els pobles han transformat en una mena d'oració col·lectiva. Es tracta, doncs, que surtin cançons d'aquest moment nostre. Les darreres generacions bé ho van fer. Rodoreda, Nicolau, Morera, Vives... que aleshores eren joves. Van fer cançons que tots seguim cantant.

Què fan els músics que ara són joves? Les generacions futures podrien dir de nosaltres que vam ésser una generació que no sabé fer-se les seves pròpies cançons; en realitat podrien dir que amb prou feines vam cantar. (Soldevila 571)

Els noms adduïts i els silenciats indiquen la ruptura amb l'evolució de la música culta. La seva vigència, per tant, no va connectar directament amb els hàbits creatius de la Nova Cançó, sinó en algun

disc, com les *Cançons de la nostra terra* d'Emili Vendrell, que inclou justament algunes de les peces carnerianes musicades per Toldrà. La connexió entre text i música contemporània camina paral·lelament amb altres perspectives, com demostren les col·laboracions de Joan Brossa amb Mestres Quadrenys o Carles Santos.

En termes estètics, aquelles propostes valoren l'ambigüitat i imaginació de la poesia com a companyia idònia de la música, i alhora la puresa referencial d'aquesta com a portadora de poesia (Aviñoa 350-67). Contrasten amb bona part de l'opinió literària catalana del primer terç del segle XX, que expressava una identificació entre concepte i qualitat tot relegant la sonoritat —i amb aquesta, bona part dels aspectes de l'oralitat— a la condició de superficialitat (Meseguer, *Literatura oberta* 211), a propòsit d'un passatge de Josep Pla). Justament, en anys en què diverses propostes avantguardistes posaven l'èmfasi en la col·laboració entre llenguatge verbal, música, plàstica i arts escèniques: així, ¿a quin gènere adscriure el ballet *Parade* (1917), d'Erik Satie, encàrrec de Diaghilev, text de Cocteau, decoracions de Picasso, i coreografia de Massin? I d'altra banda, hi ha l'herència simbolista, implícita i explícita des del Modernisme. Són anys de proliferació de títols d'obres literàries basats en nocions musicals, i de títols musicals amb apel·lacions al món literari i artístics o al món natural. Aquesta herència marcà el període d'entreguerres fins i tot en la prosa: el temps del *Point counterpoint* de Huxley o els *Four quartets* d'Eliot. Posant precisament aquests exemples, unes dècades més tard, Raimon, en el dietari adés citat, a propòsit de la duresa fonètica dels poetes que musica, March i Espriu, argumenta:

En el simbolisme trobo una concepció superficial de la música. De lectura estrictament horitzontal, sovint ondulant i poc rítmica. La música és organització del so, però també silenci, ordenació de silencis. Ordenació sàvia de sons i silencis no necessàriament agradables a l'orella. L'estructura estròfica, la mesuració sil·làbica, el joc de vocals i de consonants i el sentit implícit o explícit són elements que jo considero més importants en la poesia i que en certa manera s'acosten a la lectura vertical de la música. Si hom no es queda amb la concepció reductiva que de la música tenien els simbolistes, el concepte de "musical" en literatura pot ser molt més ample i fecund. (265-66)

És evident que aquesta visió sembla reduir les possibilitats de reflexió sobre la relació entre text i melodia. Només ho sembla, car és un signe de la complexitat retòrica i temàtica que la Nova Cançó, per poc que no caigués en la inconsciència, s'havia de trobar en el diàleg amb la poesia catalana: amb l'anterior a la guerra d'Espanya i amb la coetània.

QÜESTIONS D'INFLUÈNCIES I D'EVOLUCIÓ

Per a l'examen de la relació entre la lírica i l'evolució de la Nova Cançó, convé remarcar alguns elements que la historiografia hi ha anat configurant (Soldevila). D'una banda, les influències dels moviments verbomusicals veïns: fins als anys seixanta, de la cançó de ball italiana —Modugno, Nina, Nicola di Bari, Pino Donaggio, Adriano Celentano— i, sobretot, dels *chansonniers* francesos; i després del 1968, de la música anglosaxona: el folk song, el pop i el rock.

La influència francesa és fundacional, ja des de la conferència d'Espinàs del 1957 “Georges Brassens, trobador del nostre temps”, i així ho demana l'article de Lluís Serrahima “Ens calen cançons d'ara”, publicat el 1959 a *Germinàbit* (Soldevila). El llistat d'interaccions mereix nous estudis (veg. però, Meseguer, *Literatura oberta*), però, sense anar més enllà del Brassens posttrobadoresc —que escriu, a “Le moyenâgeur,” “pardonnez-moi Prince si je / suis foutrement moyenâgeux”—hi ha la seva versió de “La prière” de Francis Jammes, amb la mateixa música que a “Il n'y a pas d'amour heureux” de Louis Aragon, com hi ha les seves musicacions de François Villon, i la influència directa de Rabelais, de Molière. Encara que també hi ha una apel·lació a la vida quotidiana, a l'ús d'arcaïsmes, i de mots camperols i dialectals com no es troben en els cantautors catalans.

D'altra banda, les actuacions del moviment català a les terres de França —l'Olympia, en efecte, és un dels centres essencials del seu èxit real— han estat decisives en la seva configuració oberta: Salomé des del 1959, Raimon des del 1964, i després Serrat, Pi de la Serra, Ovidi Montllor, Maria del Mar Bonet, Xavier Ribalta. I sobretot, Lluís Llach, que l'any 1975 comparteix programa de gran audiència amb Brassens o el premi Charles Cros del 1985 amb Leonard Cohen. D'aquest anecdotari exitós cal extraure'n les afinitats electives, iniciades abans per Espinàs, i encara afegir-hi, per exemple, la passió breliana de Lluís Miquel i els quatre Z, o la de Guillermina Motta. L'exhaustiu llistat de cançons traduïdes al català que aporta Llorenç Soldevila (509-17), abraça una seixantena d'autors i intèrprets occitano-provençals o francesos —i no m'estaré de silenciar que no hi figuren ni la Piaf ni Boris Vian.

D'Itàlia, com a l'època de l'expansió dels trobadors, quasi res: potser la gira de Raimon del 1971.

La densitat de l'estirp francesa contrasta amb l'origen estòlid de la influència nord-americana, que comença amb adaptacions de musicals —com la de *West Side Story* el 1962, de Salvador Escamilla—, o de *negro spirituals* —l'Orfeó Lleidatà ja el 1963— fins que esclata a finals dels seixanta amb el Grup de Folk de Barcelona, i amb els instrumentistes més atents: Tete Montoliu, Pi de la Serra. Aquest esclat

no implica esqueixos, per exemple, de la *beat generation*, més certs en la narrativa que no en la cançó.

En direcció inversa, es pot esmentar només el disc novaiorqués de Raimon *Catalonia protest song* (1971), i alguna iniciativa universitària o quasi. A més de la connexió francesa, és l'altra part d'Amèrica la de major atractiu. Si no fos pel cantó del pes de les músiques ètniques o populars sudamericanes, i de l'empremta de l'exili català, es pot relacionar aquest nou diàleg de la cultura catalana amb els països llatinoamericans, amb l'injustament anomenat *boom* de la narrativa, a càrrec del segell barceloní Seix i Barral. Sens dubte, Joan Manuel Serrat és un dels cantants europeus més notables en aquest sentit, i per diversos motius. És quasi segur que no hi ha cap altre poeta català que siga més recitat o cantat de memòria en aquell continent, i el seu treball sobre textos de Benedetti ha estat superat per pocs discos de la Nova Cançó i de cançons de text de l'oest europeu. Tot amb tot, no cal oblidar documents d'altres intèrprets en aquest nou i inesperat camí, ja antic —les gires de Raimon del 1967 i l'emoció de la seva versió d'"Amanda" de Víctor Jara; les al·lusions més amorosides: el Llach de *Comandante*, per exemple, per entendre la més important ambaixada literària catalana contemporània.

Els diversos països de l'Estat espanyol del franquisme viuen, amb paral·lelismes i implicacions que ara no cal subratllar, processos d'acostament a la poesia existencial i realista. Només l'activitat de Paco Ibáñez des de París, ja mereix capítol propi. Les seues versions de poetes castellans del Barroc i de Lorca, Hernández, Alberti, Otero o Celaya serien estrictes models dels treballs de Serrat sobre Machado o Hernández, si no fos per les diferències musicals: de trobador satíric amb guitarra, aquell; de crític amb el guant d'arranjament melòdic, el cantant del Poble Sec. Una altra qüestió, quant a l'obra de Serrat, fóra la tria d'autors, ja que s'acosta a poetes de base democràtica general i no a la poesia en castellà generacional i barcelonina: per exemple, Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo o Gimferrer.

No cal oblidar, tanmateix, la identitat de mercat: el de la protesta antifranquista, conreada amb altres formes semblants per Joaquín Díaz, Aute, Víctor Manuel o àdhuc —amb esquemes francesos— Mari Trini. A Euskadi sud, Jacques Brel ressona en el primerenc Patxi Andion, i la cultura basca en Mikel Laboa, Xabier Lete o Benito Lertxundi. El món gallec s'expressa en formes grupals, com Voces ceibes, i després amb musicacions individuals, com les conegudes d'Amancio Prada sobre textos de Rosalía de Castro. De fet, altres territoris peninsulars, com l'Aragó expressat per Labordeta o les Canàries glossades per Los Sabandeños, reuneixen la metodologia de la protesta amb la implicació nacional. Potser sobtaria, en aquest apressat resum, la no inclusió del flamenc andalús: aquest, però, havia estat bastardejat a bastament per

alguns subproductes durant el franquisme, i la gran revolució d'un Manolo Sanlúcar, un Camarón de la Isla i tants d'altres, consistí a reconquerir la seua densa identitat, que vol dir autonomia i misteri profund.

No és estrany, donades aquestes implicacions de la societat real i la rebel·lió política, que una referència tan immediata com la música mediterrània tardés molt de temps a comparèixer: les col·laboracions de Maria del Mar Bonet a començos dels anys vuitanta amb Maria Carta de Sardenya i Maria Faranduri de Grècia, o al disc *Cançons de la nostra Mediterrània* (1982) amb el grup valencià Al Tall. Aquest grup, com és sabut, ha obtingut una fecunda qualitat de la seva investigació damunt les músiques del Magreb. I Lluís Llach, a través de Kavafis, de les reflexions biogràfiques de *Verges 50* o *Maremar*, i encara d'*Un pont de mar blava*, ha sabut convertir la Mediterrània en la darrera aportació dels àmbits ideològics aduïts per la Nova Cançó des dels inicis: és a dir, des del 1962, quan una part dels Setze Jutges coneixen a Castelló de la Plana un jove anomenat Raimon i se l'enduen a la Nit literària dels Premis Santa Llúcia.

La cronologia locativa d'aquestes implicacions es manifesta clarament en els espais corresponents als gèneres emprats: els matinals teatrals-1963: Matinals Romea-Show; els festivals-Festival de la Cançó mediterrània a Benidorm del mateix any; Salomé i Raimon guanyen amb "Se'n va anar"; els locals de cambra —La Cova del Drac, des del 1964, com a residència de la *gauche divine* en versió barcelonina dels cabarets de la *Rive gauche* parisenca, el *The Cavern* liverpoolià o les *coffee houses* del Greenwich Village novaaiorqués; i als anys setanta la Sala Zeleste com a seu del so Laietana; i les celebracions político-culturals-1966: La Caputxinada; 1968: el centenari de Pompeu Fabra, el festival poètic del Price. Allò decisiu, però, va ser la conquesta del carrer, de l'espai obert, amb exemples d'estils diferents en cada dècada: als seixanta, el parc de la Ciutadella pel grup de folk de Barcelona; als setanta, els impressionants festivals de Canet; i als darrers vuitanta, els estadis de bàsquet o de futbol.

Sens dubte, aquestes dades impliquen les formes d'actuació; i aquestes, els formats dels grups; i aquests, l'estil musical i els textos adients. Cap altra època de la literatura catalana, en temps adversos, no havia comptat amb l'ímpetu de tantes possibilitats orals de popularització i d'espectacularització.

Una distinció que sembla valuosa és la de musicacions diacròniques i sincròniques. Les diacròniques, per la mediatització d'una distància capaç de subratllar uns elements en detriment d'altres: això explicaria la preferència per les direccions del postsimbolisme més vinculades al so o la representació visual enfront de les basades en la introspecció, la puresa i el pensament (Bou 1989); clar i ras, les cançons

de Sagarra o de Màrius Torres enfront de les *Estances* de Riba —malgrat que d'aquest n'hi halguns poemes musicats pel seu nét Pau Riba, no editats en disc (Soldevila 256). I les sincròniques, per dibuixar la correlació de dues arts coincidents en la recepció de la cultura internacional, en l'evolució del realisme històric, i en la rebel·lió social i nacionalitària: com a síntesi d'aquests plantejaments funcionen respectivament les propostes adoptades d'Espriu o de Pere Quart. D'altra banda, l'estètica visual dels productes sol subratllar aquestes dues línies de preferència grupal, com demostra la col·laboració de Miró, Tàpies, Guinovart o Manuel Boix, en carpetes o portades de discos.

El tret més comú d'aquestes formes d'intertextualitat és, possiblement, l'efecte de citació que contenen (Adell). En efecte: no es musica un poeta sinó quan ja existeix com a poeta, i la coaparició *ex novo* d'un text i una música sol implicar un canvi d'estatus autorial: el lletrista. La recepció, finalment, es matissarà segons si aquest és també poeta, és pròpiament lletrista o és el mateix intèrpret. I també s'afaiçona la musicació mateixa. Si el cantant canvia el seu estil segons l'origen de la lletra, la musicació se subordinarà al poeta. En canvi, quan el mètode i el to del cantant no es modifica encara que la lletra no siga seva, aquest interioritza el poeta i el subordina al seu llenguatge. Raimon, per exemple, opta per la segona via: "Jo crec que els elements musicals i interpretatius haurien de prevaler sobre els elements conceptuals, erudits o temàtics (129)". Per tant, el resultat verbomusical dels seus treballs sobre *March* o *Espriu* implica també una "raimonització" d'ambdós poetes. I hi ha testimonis complementaris sobre la visió de l'activitat d'escriptura lírica des de la Nova Cançó: sobretot, diverses peces de Francesc Pi de la Serra, l'autor amb millor formació instrumental: "La poesia", "Sóc poeta," "Dissecció poètica", "Sé", "Bona nit" o "L'equilibrista".

Nacionalitat, compromís, modernitat. Aquesta seria una triada conceptual que serviria per reunir metodològicament les voluntats estètiques d'herència o de collita pròpia des de la perspectiva actual. Amb aquells rètols es pot justificar l'entrada al Parnàs líric català dels cantants autors de poemes propis, tant si aquests són contaminats per la poesia dels autors de referència com si se n'allunyen i basen l'expressivitat en paràmetres de la cultura popular o les lleis de la música.

Els matisos en l'orientació de cada cantautor s'obtenen de relacionar els èmfasis ideològics personals amb les afinitats electives. Com es veurà durant els anys següents, el catàleg d'èmfasis inclou, sobretot, l'existencialisme i la vida individual; la poesia i la crítica social i nacional; i les noves propostes "contraculturals" (a propòsit del concepte, veg. Roszak). Així, de la tensió entre individualitat i la

grupamental procedeixen les diverses opcions polítiques al si de l'esquerra: una línia més pròxima al PSUC, en Raimon, Ovidi o Pi de la Serra; més sensible a la socialdemocràcia, en Serrat o La Trinca; més oberta a l'independentisme, en Llach. De la tensió entre societat i nacionalitat, les diverses sensibilitats lingüístiques: l'*affaire* del festival d'Eurovisió del 1968 i l'ús posterior del castellà per part de Serrat i d'altres. I de la tensió entre activitat artística i compromís, les diverses concepcions de la literatura i de la música: del compromís dels seixanta a la psicodèlia dels setanta; l'anarquisme màgic de Sisa o les vel·leïtats *hippies* de Pau Riba.

LLUÍS MESEGUER
UNIVERSITAT JAUME I

REFERÈNCIES

- ADELL, Joan Elies. *Música i simulacre a l'era digital. L'imaginari social en la cultura de masses*. Lleida: Pagès, 1997.
- AVIÑOÀ, Xosé. *La música i el Modernisme*. Barcelona: Curial, 1985.
- BACKÈS, Jean-Louis. *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.
- BOU, Enric. *Papers privats*. Barcelona, Edicions 62, 1989.
- CASTILLO, David. *Bob Dylan*, Barcelona: Edicions 62, 1992.
- PLETT, Heinrich F., ed. *Intertextuality*. Berlin: Walter de Gruyter, 1991.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Barcelona: Lumen, 1968.
- FOWLER, Roger. *La literatura como discurso social*. Trad. María Francisca Rodríguez Álvarez. Alcoi: Marfil, 1988.
- FUBINI, Enrico. *La estética musical del siglo XVII a nuestros días*. Barcelona: Barral, 1971.
- HODGE, Robert. "Song". *Discourse and literature*. Ed. Teun A. Van Dijk. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1985. 121-35
- KAISER, Rolf-Ulrich. *El mundo de la música pop*. Trad. Michael Faber-Kaiser. Barcelona: Barral, 1972.
- LOTMAN, Iuri Mikhailovitch. "Dinamitxkeski model' semiotitxkeskogo sistemy". *Institut ruskogo iazika Akademii Nauk SSSR. Predvaritel'nye publikatsii*, 60. Moskva: 1974.
- MARTORELL, Oriol i Manuel Valls. *Síntesi històrica de la música catalana*. Barcelona: La Llar del llibre, 1985.
- MESEGUER, Lluís. "La cançó. Oralitat i literatura". *Actes del XIè. Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Mallorca: Universitat de les Illes Balears-Publicacions de l'Abadía de Montserrat, 1999. 259-82.

- . *Literatura oberta*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997.
- MOLAS, Joaquim, i Enric GALLÉN. "La literatura popular i de consum". *Història de la Literatura Catalana* II. Barcelona: Ariel, 1988. 301-53
- RAIMON. *Les hores guanyades*. Barcelona: Edicions 62, 1983.
- ROSZAK, Theodore. *El nacimiento de una contracultura*. Barcelona: Kairós, 1970.
- SOLDEVILA, Llorenç. *La Nova Cançó (1958-1987). Balanç d'una acció cultural*. Argentona: L'Aixernador, 1993.
- TORGUE, Henry Skoff. *Introducción a la música pop*. Trad. Ricard de Vargas-Golarons. Barcelona: Oikos-Tau, 1977.
- TREPAT, Cristòfol A. *Jazz: música clàssica del segle XX*. Barcelona: Laertes, 1994.
- VALLS, Manuel. *La música contemporània i el públic*. Barcelona: Ed. 62, 1967.
- VAN DIJK, Teun A. ed. *Discourse and literature*, Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1985.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel i Josep PORTER. *Antologia de la "Nova Cançó" catalana*, Barcelona, Ed. Cultura Popular, 1968.
- ZUMTHOR, Paul. *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus, 1991.