



Actes de la IV Jornada  
sobre els Escriptors Valencians Actuals

**La Nova Cançó**  
València 2014



Actes de la IV Jornada sobre els Escriptors Valencians Actuals

# La Nova Cançó

València 2014



**COL·LECCIÓ ACTES, 15**

© els autors

© ACADÈMIA VALENCIANA DE LA LLENGUA

**Edita:** Publicacions de l'ACADÈMIA VALENCIANA DE LA LLENGUA  
Avinguda de la Constitució, 284. 46019 València  
avl@gva.es - www.avl.gva.es

**Fotografies:** Miguel Lorenzo  
**Disseny i maquetació:** Espirelius

ISBN: 978-84-482-6028-6  
Depòsit legal: V-1512-2015

## IV JORNADA SOBRE ELS ESCRITORS VALENCIANS ACTUALS

# LA NOVA CANÇÓ

València, 23 de maig del 2014

### Presentació

|  |   |
|--|---|
| LLUÍS MESEGUER<br><i>La Nova Cançó</i> ..... | 9 |
|--|---|

### Intervencions

|  |    |
|--|----|
| JORDI GARCIA SOLER<br><i>Memòria històrica i estètica de la Nova Cançó</i> ..... | 15 |
|--|----|

|  |    |
|--|----|
| LLUÍS MESEGUER<br><i>La Nova Cançó i la literatura</i> ..... | 33 |
|--|----|

|  |    |
|--|----|
| JOSEP VICENT FRECHINA<br><i>Gèneres i figures de la cançó valenciana</i> ..... | 49 |
|--|----|

|  |    |
|--|----|
| ANTONI BATISTA<br><i>La música de Raimon</i> ..... | 65 |
|--|----|

|   |    |
|---|----|
| JOSEP PALOMERO<br><i>Les lletres de les cançons de Raimon</i> ..... | 77 |
|---|----|

|  |    |
|--|----|
| JORDI BOTELLA<br><i>Ovidi Montllor: cua d'estels</i> ..... | 89 |
|--|----|

|   |    |
|---|----|
| JOSEP LLUÍS DOMÉNECH<br><i>Comunicació i pedagogia de la Nova Cançó</i> ..... | 99 |
|---|----|

|   |     |
|---|-----|
| CARLES GÀMEZ<br><i>Notes particulars sobre comunicació i Nova Cançó</i> ..... | 105 |
|---|-----|

|  |     |
|--|-----|
| JULI ESTEVE<br><i>En sobra demanda, n'hi ha oferta... Quin és el problema?</i> ..... | 109 |
|--|-----|

|  |     |
|--|-----|
| AMÀLIA GARRIGÓS<br><i>La pedagogia de la Nova Cançó en els mitjans de comunicació valencians</i> ..... | 113 |
|--|-----|

|  |     |
|--|-----|
| HONORAT ROS I PARDO<br><i>Propostes d'impuls institucional i social a la creació i a la indústria de la Nova Cançó</i> ..... | 119 |
|--|-----|



# Presentació





## LA NOVA CANÇÓ

Lluís Meseguer  
[Acadèmia Valenciana de la Llengua]

En la cultura contemporània —la que Walter Ong definí com d'«oralitat secundària»—, totes les llengües s'han vist enriquides i diversificades en els tres gèneres literaris clàssics. En efecte, la poesia ha viscut un procés de diàleg amb la música popular: de la poesia escrita com a fet minoritari i exquisit s'ha passat a un consum massiu de poesia lírica, és a dir, cantada; o siga, oral. També tots els subgèneres narratius —tan importants en la literatura actual— s'han trobat amb l'*art narratiu* del segle xx: el cinema, i les noves formes audiovisuals. I fins i tot el teatre, històricament teatre *de text*, s'ha vist mediatitzat per l'imperi dels codis i dels canals visuals en les dramatúrgies contemporànies.

Així, la llengua i la cultura dels valencians —una de les més actives en l'espai vell de la Mediterrània, o siga, en una tradició lingüística, cultural i musical de més de 25 segles— tenen en fenòmens com el de la Nova Cançó un dels seus elements decisius: per a tots els registres de la llengua, per a tots els sectors de la societat, per a tots els usos pragmàtics, per a la cohesió interna i per a la projecció exterior. Quant a la transmissió dels nous formats literaris, cal recordar que la *nova* oralitat implica tots els registres. De fet, els analistes del discurs es referixen a un «oral tecnològic», molt estés a través dels mitjans de comunicació.

En realitat, en la vida literària contemporània conviuen una sèrie plural de fets culturals, especialment en el gènere

paradigmàtic històric: la poesia. Així ho revelen els estudis de conjunt del present llibre, obra de Jordi Garcia Soler (sobre la contribució valenciana al moviment sencer de la Nova Cançó); de Lluís Meseguer (sobre la relació entre cançó i literatura, al si del moviment i dins del context literari europeu), i de Josep Lluís Frechina (sobre l'evolució i la rica tipologia formal del moviment).

Els moviments de la música contemporània popular han retornat la *lírica* al lloc on estigué fins al segle xv (com han estudiat Hans R. Jauss, Paul Zumthor o Jean-Louis Backès, des de diverses perspectives). Després del Renaixement, vindrien quatre segles de *separació* entre música i poesia, com demostren, des d'aquell moment, els cançoners cultes o semicultes (el d'Uppsala, les recopilacions religioses o satíriques)... Si Backès data la separació en els madrigals de Monteverdi sobre poemes de Tasso, és fàcil de comprovar, pel que fa a la cultura valenciana i catalana, el salt històric entre les musicacions d'Ausiàs March fetes pels madrigals de Joan Brudieu i les realitzades en el darrer terç del segle xx pel cantautor Raimon.

D'altra banda, la tradició de referència dels *cantautors* actuals cal trobar-la precisament en el període trobadoresc romànic (i cal remetre als volums i a les classificacions retòriques i temàtiques de Martí de Riquer sobre aquell riquíssim patrimoni, sense oblidar la lírica galaicoportuguesa ni els principis del *dolce stil nuovo*). Al cap i a la fi, tota poesia, tant en aquell

temps tardomedieval com hui en dia, es pot classificar en dos gèneres paradigmàtics: l'amor i la protesta (la cançó —amb o sense *dona angelicata*— i el sirventés, la *cantiga de amigo* i la *cantiga d'escarnho e de maldizer*)...

Però als esquemes literaris i musicals, a la recuperació dels llenguatges clàssics, els moviments populars contemporanis han incorporat, en cada país, dos elements fonamentals: la musicació de poesia culta i l'actualització de les tradicions del folklore. D'aquesta posició *nacional* de la literatura musical, participen totes les cultures importants: la *chanson* francesa (així, les obres de Brassens) o el *folk song* americà; Vladímir Vyssotski a la Rússia soviètica, o els Beatles, Elvis Presley, Dylan com a icones internacionals. O siga, que un mateix discurs literari impera en la peça «Blowing in the wind» de Bob Dylan i en «Al vent» de Raimon (popularitzades de manera coetània), i en les versions de Brassens fetes per Lluís Miquel.

No fóra comprensible la cultura valenciana i catalana de referència sense les musicacions de la Nova Cançó: Raimon musicant Ausiàs March, i també Jordi de Sant Jordi o Roís de Corella; i el gran poeta contemporani Salvador Espriu. O Ovidi Montllor recitant Joan Salvat-Papasseit (com també el musicà Joan Manuel Serrat) i Vicent Andrés Estellés, com també l'òpera *rock* anomenada *L'home de cotó-en-pèl*, i Paco Muñoz, i Maria del Mar Bonet, i recentment Pau Alabajos)... I alhora, a un patrimoni folklòric valencià esponerós (per exemple, del cicle del *Cançonet valencià de Nadal*, compilat per Manuel Sanchis Guarnier a partir de les transcripcions dels musicòlegs valencians contemporanis, passant pels *Cuadernos de música folklòrica valenciana*, a la recuperació del *cant valencià* o *cant d'estil*), cal afegir recerques com les de l'Institut Valencià de la Música i la recopilació de la Fonoteca de Materials feta pel musicòleg Vicent Torrent, i les indagacions del grup Al Tall en la música mediterrània i les seues projeccions als gèneres i als temes històrics (per exemple, el romanç en el disc *Quan el mal ve d'Almansa*).

És una cultura, la del poble valencià, on la música participa en els formats socials: les bandes, les corals, l'espectacle de sarsuela, fins i tot òperes com *La filla del rei Barbut* (Matilde Salvador, llibret de M. Segarra) o *Vinatea* (Matilde Salvador, llibret de X. Casp), o *Maror* (Manuel Palau, lli-

bret de X. Casp), *Tirant lo Blanc* (Amand Blanquer, llibret de R. i J. L. Sirera), *Ricardo i Elena* de Carles Santos, etc. En canvi, el mèrit social i artístic de la Nova Cançó ha sigut expressar-se en tots els registres literaris, en un diàleg permanent entre formes i registres *nacionals* i modes o llenguatges internacionals, del *folk* al *jazz*, del pop al *rock*... El corpus de centenars d'intèrprets i milers de cançons que componen el corpus des del 1959 fins a l'actualitat ha recorregut èpoques, estils i registres de tot orde: la d'espectacle (els musicals del grup Els Pavesos o Lluís el Sifoner, els infantils de Carraixet), la de protesta (*Què vos passa valencians?* de Paco Muñoz, l'himne sociolingüístic *Tio Canya* d'Al Tall, *Som d'Obrint Pas*), la cançó melòdica del pop (Vicent Savall, Joan Amèric, Feliu Ventura, Òscar Briz)...

La diversificació de gèneres i d'estils ha revolucionat els usos lingüístics del que s'entenia per usos i estils *populars*, i ha identificat la noció de *música valenciana* com a *música en valencià* per antonomàsia. Més encara: ha convertit la prosòdia, la pronunciació i l'entonació valencianes en paradigmàtiques del conjunt de la llengua. Com és sabut, l'accent *barceloní* i el predomini de certs usos del català central era característic dels grans intèrprets com Joan Manuel Serrat, Lluís Llach, Pau Riba, etc., mentre que la dicció correcta i coherent dels versos de March o dels d'Estellés en l'accent del xativí Raimon i de l'alcoià Ovidi Montllor, respectivament, són joies de l'elocució valenciana contemporània. El corollari —matèria d'estudi encara no acarada en un volum d'estudi com el present— és, en definitiva, la participació de la Nova Cançó en la *llengua literària* i en tots els factors de la llengua oral (sense la qual, cap normativa lingüística i cap literatura no tenen cap opció de convertir-se en paradigma cultural de cap societat).

Les contribucions incloses en el llibre atenen també el seu origen pragmàtic, és a dir, la IV Jornada sobre Escriptors Valencians Actuals, convocada per l'Acadèmia Valenciana de la Llengua el dia 23 de maig del 2014 amb el títol factici «La Nova Cançó», en col·laboració amb la seua valenciana de la Societat General d'Autors d'Espanya. En les tres jornades d'estudi precedents, ja s'havia confirmat la importància que per a la llengua i la literatura, i per als usos socials —és a dir, per a la cultura— de la societat valenciana, té el patrimoni

oral i la tradició literària. Per exemple, a propòsit del novel·lista Ferran Torrent (any 2011), per la inclusió de l'oralitat i la versemblança en el gènere negre i en situacions de vida urbana actual; quant al poeta i assagista Josep Piera (any 2012), pel *descobrim*ent de la llengua familiar i popular en un context d'expressió literària culta, i, sobretot, quant al dramaturg Rodolf Sirera (any 2013), perquè en tots els gèneres de l'espectacle ha innovat i ha aconseguit resultats excel·lents en el tractament dels registres col·loquials, estàndards i cultes.

Alhora, en la jornada es definí la condició d'*autoria col·lectiva* —cal recordar el principi del folklore com a expressió que, amb paraules de Ramón Menéndez Pidal, inevitablement «vive en variantes y refundiciones»— dels cantautors i grups musicals i literaris de la Nova Cançó valenciana, amb tres contextos: (a) tenint en compte els gèneres popular i els cultes mestratges musicals i literaris valencians; (b) atenent la llur inclusió en la Nova Cançó de les terres de la llengua compartida valenciana/catalana, i (c) el context europeu de les darreres quatre dècades del segle xx. Dins de l'autoria col·lectiva, era imprescindible l'anàlisi especialitzada dels gèneres i les tècniques de Raimon, i també la posició i els mètodes d'Ovidi Montllor: els estudis pertinents ací inclosos demostren, per exemple els d'Antoni Batista i Josep Palomero, l'error de reduir l'obra de Raimon a la *cançó protesta*; o el de Jordi Botella, que vincula la literatura i la música d'Ovidi Montllor a una unitat d'estil ideològica i formal. I també, és clar, el debat interior i en directe amb protagonistes d'un corpus literari i musical decisiu de la cultura del sud d'Europa: en la cultura valenciana, grups com Al Tall, i cantautors i intèrprets de tres generacions, com Carme Girau, Paco Muñoz, Lluís Miquel, Rafa Xambó i Pau Alabajos.

La jornada del 2014, a més de corroborar el veïnatge, l'osmosi entre literatura poètica i música com a factor constitutiu de la llengua literària i de la parla viva popular contemporànies, va atendre els factors pragmàtics de la creació *polifònica* que és sempre una cançó, autèntica síntesi dels gèneres poètics, narratius i espectaculars. En definitiva, les qüestions plantejades ací per Josep Lluís Doménech i desenvolupades per Carles Gàmez, Amàlia Garrigós i Juli Esteve, representen les mediacions conceptuals i qualitatives —periodístiques, audiovisuals, pedagògiques— entre la creació



lingüística i literària i les altres arts, i entre aquestes i la vida social. Cap llengua, cap creació artística, cap societat pot sobreviure sense tals mediacions.

En definitiva, les conclusions dels estudis i dels protagonistes, enunciades per Honorat Ros, president de la Secció de Foment de l'Acadèmia Valenciana de la Llengua, van remarcar la necessitat de considerar la Nova Cançó com un patrimoni estratègic, en termes cívics, educatius i comunicatius: una de les màximes manifestacions culturals, de màxima influència i projecció social, de la societat valenciana en l'Europa multilingüe del present i del futur.



# Intervencions



Sr. Jordi García-Soler

## MEMÒRIA HISTÒRICA I ESTÈTICA DE LA NOVA CANÇÓ

Jordi Garcia Soler

En el número de gener de 1959 de la publicació montserratina *Germinàbit*, predecessora de l'actual *Serra d'Or*, l'advocat i poeta barceloní, aleshores molt jove, Lluís Serrahima publicava un article titulat «Ens calen cançons d'ara», que ha estat considerat justament com una mena de manifest fundacional d'allò que va ser conegut com la Nova Cançó.

Inspirat en part per l'advocat i activista Josep Benet, però fruit sobretot d'algunes converses amb Miquel Porter, en aquell moment un molt jove llibreter i cinèfil, entre altres joves amics i companys d'universitat de l'autor, aquell article de Lluís Serrahima recollia d'una forma molt clara l'anhel de crear noves cançons populars en llengua catalana i donar-les a conèixer.

Per a tots ells, aquella era, sens dubte, una de les formes més eficaces de contribuir a la necessària recuperació i normalització de la llengua i la cultura catalanes, sotmeses aleshores al terrible i molt persistent intent de genocidi que el règim franquista havia posat en marxa des del mateix final de la Guerra Civil, és a dir, des de feia prop de vint anys de dictadura llargs i molt dolorosos.

Pocs mesos abans de la publicació d'aquell article, en una iniciativa personal insòlita del músic Josep Casas Augé com a director artístic de la llavors molt popular editora fonogràfica espanyola La Voz de su Amo, la seu central de la qual

estava radicada a Barcelona, havien aparegut en el tot just naixent mercat discogràfic del nostre país un parell de discos, els primers en què es cantaven en llengua catalana cançons populars modernes.

Curiosament, i sobretot ben significativament, aquells dos discs van haver de ser titulats en llengua castellana per imposició de les autoritats franquistes de l'època: «Hermanas Serrano cantan en catalán los éxitos internacionales» i «José Guardiola canta en catalán los éxitos internacionales», tot i que s'hi recollien les versions en llengua catalana d'algunes de les cançons estrangeres més populars de l'època, interpretades per aquells cantants catalans.

En realitat, aquells eren els primers discos editats després de la Guerra Civil en llengua catalana, que no eren unes simples reedicions o les edicions de noves versions d'algunes de les nostres cançons tradicionals més populars, com ara «Per tu ploro», «És la Moreneta», «La Pepa Maca», «Arri Joan», «Rosor», «Romanç de Santa Llúcia», «Llevantina» o d'altres composicions folklòriques per l'estil, que d'altra banda eren les úniques peces cantades en català que es podien escoltar fins aleshores —i això encara ben escadusserament i des de feia pocs anys— en algunes emissores radiofòniques catalanes d'ençà del final de la Guerra Civil, les emissions de totes les quals es feien sempre exclusivament en llengua castellana.

A la vegada, des de feia algun temps —a partir dels anys 1956 i 1957— Miquel Porter solia amenitzar els intermedis de les periòdiques representacions privades i públiques del petit grup de Teatre Viu, en les quals ell mateix intervenia com a actor, amb la interpretació d'algunes de les seves pròpies cançons. El mateix Miquel Porter, juntament amb Lluís Serrahima, la dona d'aquest, Remei Margarit, i inicialment amb l'acompanyament instrumental dels guitarristes Jaume Armengol i Enric Vilarasau, van començar a bastir el grup que molt poc temps després seria conegut com Els Setze Jutges, considerat amb tota justícia el grup fundador del fenomen de la Nova Cançó.

Tota aquella coincidència i concatenació d'un seguit de fets tan diversos i dispersos no és cap casualitat, sinó el fruit d'unes circumstàncies històriques col·lectives realment excepcionals. Tampoc no era cap casualitat que tots aquells fets també coincidissin en el temps amb el fet que al País Valencià un joveníssim estudiant universitari, Ramon Pelegero i Sanchis, Raimon, ja compongués l'any 1958 la seva primera cançó, «Al vent», que pocs mesos després va començar a cantar en algunes vetllades i reunions estudiantils d'aquells temps a la ciutat de València.

Tampoc no era cap casualitat que una mica pertot de les terres de parla catalana gent molt diversa coincidís en intents similars, com ara els que Jordi Barre ja duia a terme en aquells temps a Perpinyà, la capital de la Catalunya francesa, o que Josep Font Sellabona també fes quelcom de molt semblant a Barcelona, on va començar a ser conegut com «el trobador de Catalunya» gràcies a les seves primeres intervencions en alguns programes radiofònics presentats per Joaquín Soler Serrano a Ràdio Barcelona.

Era el temps en què a Catalunya, amb una incidència més alta que en cap altre indret del territori espanyol, començava a implantar-se, ni que fos només d'una forma encara embrionària, una incipient i petita indústria discogràfica d'impacte popular creixent, en un context internacional en què els discos ja esdevenien un objecte de consum, com més va més massiu, en el conjunt del món occidental i desenvolupat, mentre el cinema, sobretot la ràdio, així com ben poc després la televisió, afavorien la difusió cada cop més gran d'unes cançons que fins aleshores únicament s'havien trans-

mès d'una forma exclusivament oral i directa, seguint la més antiga tradició del gènere, com havien fet sempre, per exemple, els trobadors i els joglars.

En aquells temps, els grans festivals de cançó moderna —en primer lloc, sens dubte, els cèlebres festivals italians de Sanremo, però d'alguna manera també els que es celebraven a Espanya i sobretot el de la Cançó Mediterrània de Barcelona, creat per Televisió Espanyola i Ràdio Nacional d'Espanya a la seva imatge i semblança com a plataforma de promoció de cançons d'èxit composades i cantades fonamentalment per autors i intèrprets espanyols, francesos, italians i grecs— contribuïen a fer possible l'extensió de la popularització i comercialització d'un gènere, el de la cançó popular, que fins a aquella època s'havia mogut en el nostre país per uns viarans ben diferents, basats sempre d'una forma exclusiva en la transmissió oral i directa.

Tot plegat era el naixement d'un nou concepte de cultura popular de masses, producte directe de l'incipient procés de la definitiva industrialització i mercantilització de la cultura i sobretot dels seus sistemes de difusió, d'alguna manera força similar al que en el camp de la literatura havia representat, molts segles abans, la invenció de la impremta i la posterior implantació i extensió de la indústria editorial, però amb unes característiques específiques i unes dimensions sens dubte molt més grans, a causa de l'extraordinària magnitud de la difusió que els nous sistemes d'edició i distribució permetien assolir d'una manera molt ràpida, amb els suports dels mitjans de comunicació audiovisuals cada vegada més populars i d'una penetració més massiva.

No és gens estrany, doncs, que fos precisament en aquell context nacional i internacional que, entre alguns dels sectors socials més compromesos i interessats en la recuperació i normalització de la llengua i la cultura catalanes, tan malmeses després de més de vint anys d'implacable dictadura franquista, la creació d'unes noves cançons populars en llengua catalana fos considerada un repte de futur molt important.

Aquest repte de futur era especialment decisiu i important quan la llengua i la cultura catalanes, com a conseqüència de l'enorme ensulsiada col·lectiva provocada per la incivil Guerra Civil Espanyola i tota la posterior repressió





desfermada per la dictadura franquista, no tenien cap mena d'accés normal ni habitual als grans mitjans de comunicació —aleshores encara eren completament absents a la ràdio, a la televisió i al cinema, i solament tenien una presència mínima i pràcticament testimonial a la premsa, exclusivament en algunes, molt poques, publicacions de caràcter purament resistencial i testimonial, totes elles a penes sense cap difusió al carrer, mentre l'edició de llibres en català també era encara molt escassa i solia estar sotmesa a tota mena de condicionaments i restriccions per part de la censura—, restant, per tant, totes les manifestacions de la llengua i la cultura catalanes recloses pràcticament encara en el petit món de la privacitat domèstica i en el de l'edició d'alguns llibres d'escassa tirada i també en algunes representacions teatrals, gairebé sempre d'una repercussió popular francament molt limitada.

És evident que tot plegat tenia encara una nul·la o molt escassa incidència real en la vida quotidiana del conjunt de la societat catalana d'aquella època, que es desenvolupava obligatòriament en un context cultural d'expressió lin-

güística exclusivament castellana i controlada encara d'una forma molt estricta i rigorosíssima pels esquemes culturals i ideològics nacionalcatòlics i feixistes propis de la dictadura franquista, aleshores encara, pràcticament sempre, sense cap mena de fissura ni amb cap possibilitat de ser transgredits, atesa l'obligatorietat de la censura prèvia i l'existència de tot l'aparell repressiu del règim.

Aquells rígids esquemes culturals i ideològics, imposats d'una manera sistemàtica des del final de la Guerra Civil Espanyola pel franquisme, es basaven en unes poques consignes fonamentals, d'inspiració inequívocament feixista: el pretès destí històric i universal d'Espanya, essent concebuda aquesta com a unitat nacional absolutament monolítica i fèrria, sense cap possibilitat de diversitat ni pluralitat interna; la completa inexistència a Espanya de cap mena de conflictes socials o polítics interiors, per petits que fossin aquests, enfront d'un món exterior que es volia fer creure que trontollava constantment a causa de les seves grans tensions i conflictes socials; la moralitat catòlica preconiliar més carca, puritana i

rància, mantinguda d'una forma aferrissada i molt sovint amb algunes intervencions esperpèntiques i ridícules de la censura, i, com a corol·lari de tot això, la uniformitat absoluta de la societat espanyola en tot el seu conjunt, tant en els aspectes cultural, ideològic, religiós i polític com, d'una manera potser encara molt més especial i insistent, en el lingüístic, i per tant amb la negació sistemàtica del més petit respecte al dret a la diferència i, per tant, també a qualsevol reconeixement de l'existència d'identitats individuals o col·lectives diferenciades.

En aquest context, immediatament després del final de la Guerra Civil Espanyola, per a la llengua i la cultura catalanes la dècada dels anys quaranta havia estat la d'una lluita callada i tenaç per la simple supervivència.

Aquella va ser una lluita tan heroica i difícil com, sobretot, silenciosa, durant molts anys pràcticament *catatumba* i per tant de pura i simple resistència, en un context polític i social de repressió global, una repressió d'una brutalitat i una contundència que ara ens semblen realment inconcebibles, una repressió entesa, de fet, com a mera continuació de la recent Guerra Civil amb l'aplicació d'uns altres mètodes, però al cap i a la fi tota ella concebuda i destinada també a l'anorreament complet i definitiu de l'adversari, entès aquest com qualsevol subjecte mínimament suspecte de discrepància, d'allò que en deien «desafectos al Régimen».

Després, ja al llarg de quasi tota la dècada dels anys cinquanta, i sens dubte fonamentalment com a conseqüència de la definitiva desfeta militar i política de l'eix nazifeixista a la Segona Guerra Mundial —i, per tant, a la lògica necessitat del franquisme de moderar, si més no aparentment i de cara a l'exterior, el seu model ferotjament autoritari i dictatorial interior—, es va poder passar a una resurrecció tan difícil com molt lenta, i en realitat no va ser ben bé fins a l'inici de la dècada dels anys seixanta que finalment, i no sense haver de fer front encara a grans problemes i dificultats constants, la llengua i la cultura catalanes van poder iniciar almenys la tasca de la seva recuperació pública després de gairebé un quart de segle.

Això es va materialitzar en tot un seguit d'iniciatives —l'aparició de noves editorials com Edicions 62 i fins i tot d'alguna revista en llengua catalana d'una mínima difusió pública, com la ja esmentada *Serra d'Or*, sorgida en aquells anys a l'empara de l'abadia de Montserrat, o de publicacions infan-

tils com ara *Cavall Fort* o *L'Infantil*—, entre les quals el fenomen de la Nova Cançó ja va destacar des d'un bon començament amb unes característiques pròpies per motius molt diversos. Cal dir que el fenomen de la Nova Cançó aleshores ja va destacar no només, com massa sovint s'ha volgut fer creure durant aquests últims anys, per la seva difusió cada vegada més multitudinària i la seva gran capacitat de mobilització i sensibilització popular, sinó també pels seus nivells mitjans globalment molt alts de qualitat artística, en el triple vessant de la creació literària, la composició musical i la interpretació vocal i instrumental, que confegiren tot un seguit d'obres que amb el pas dels anys han demostrat la seva autèntica vàlua artística, més enllà de la conjuntura política històrica concreta en què el fenomen de la Nova Cançó va sorgir i es va desenvolupar, i fins més enllà de l'inici de la transició política de la dictadura al nostre sistema democràtic actual.

Les primeres audicions públiques enterament dedicades a la nova cançó popular catalana ja van tenir lloc als inicis de l'any 1961, als cèntrics locals del Centre Comarcal Lleidatà de Barcelona, a la Gran Via i a tocar de la Universitat, on van tenir continuïtat el mes de setembre del mateix any.

Ben poques setmanes després, el mes de desembre del mateix any 1961, als primitius i molt modestos locals del Centre d'Influència Catòlica (CICF) del carrer de Santaló de Barcelona, Els Setze Jutges feien la seva presentació pública com a grup en un recital en què van cantar Miquel Porter, Josep Maria Espinàs, Lluís Serrahima i Remei Margarit —aquesta, malalta, mitjançant un enregistrament previ. Alguns diaris barcelonins de l'època es van fer ressò tímid, però entusiasta, d'aquell esdeveniment. Aquella sessió va ser presentada pel doctor Gonçal Lloveras amb el títol «La poesia de la Nova Cançó».

El mateix mes de desembre de 1961 apareixia una nova editora discogràfica creada a Barcelona amb la voluntat clara de produir i distribuir exclusivament discos en català. Era l'Editora General, SA, Edigsa, que publicava el seu primer disc, *Bon Nadal*, tot i que es veia obligada encara a fer-ho com si es tractés d'una mena de segell o col·lecció especial de l'editora basca Ediphone, gràcies a la qual inicialment va poder sortejar eficaçment els esculls de la censura.

Ja llavors, a través d'aquelles iniciatives públiques primerenques, quedava molt clara l'extraordinària diversitat

d'estils, gèneres i temàtiques que hom hi volia incloure per mitjà de la creació d'aquelles noves cançons populars en llengua catalana.

Això quedava expressat d'una manera molt clara, per exemple, en el programa de l'audició pública feta el mes de desembre de 1961 al Centre Comarcal Lleidatà de Barcelona, en la qual van actuar Josep Guardiola, llavors cantant popular, juntament amb el conjunt musicovocal Los Diábolos i Miquel Porter.

En aquell programa, en efecte, podem trobar una mostra molt àmplia i diversa de les cançons que hi van ser interpretades en aquella sessió: «L'home del temps», de Josep Maria Andreu i Esteve Albert; «Noia que camines», de Lluís Serrahima i Miquel Porter; «Les floristes de la Rambla», de Miquel Porter; «Jo i el meu gat», de Remei Margarit, i «Tot sembla diferent», de Josep Maria Espinàs i Miquel Xicotà —totes elles cançons originals encasellables d'alguna manera en el que coneixem actualment com a *cançó d'autor* o *cançó-text*, d'inspiració bàsicament francesa i culta—, però hi figuraven també tot un llarg seguit de versions catalanes d'alguns dels grans èxits comercials d'aquella època, amb cançons com ara «Èxode», «Les fulles verdes de l'estiu», «Orfeu negre», «El nostre concert», «Els nostres amors», «La clau de l'amor», «Maki», «Estiu», «Sí, sí, sí», «El fum cega els teus ulls», «Camps verds», «Sense tu», «Romàntica», «Arrivederci», «Més enllà», «Quan la pluja comenci», «Desperta't, amor meu» i «Jo pregunto».

La mescla de tota mena d'estils, gèneres i temàtiques de les nombroses cançons interpretades en aquelles primeres sessions públiques de la Nova Cançó ja era molt clara, com també era molt clar, des d'aquells inicis tan entusiastes com vacil·lants i poc segurs, tant l'afany de contribuir amb aquelles noves cançons populars a recuperar i normalitzar la llengua i la cultura catalanes com el desig de dignificar la cançó com a gènere artístic específic, no només en el terreny de l'anomenada ara *cançó d'autor* o *cançó-text*, sinó fins i tot en les expressions aparentment més frívols i comercials del gènere, tant mitjançant composicions ballables com altres d'estructura diferent.

No és gens sobrer destacar aquí que un dels autors de moltes d'aquelles adaptacions o versions en llengua catalana de cançons d'èxit internacional fos justament Josep Maria Andreu, aleshores jove poeta, guardonat l'any 1959

amb el prestigiós premi de poesia Carles Riba i autor després de centenars textos de cançons pròpies i d'adaptacions de cançons estrangeres, en una tasca d'un gran valor literari.

Les primeres actuacions públiques d'Els Setze Judges —integrats inicialment per Miquel Porter, Remei Margarit, Josep Maria Espinàs i Delfí Abella— daten també de finals de l'any 1961. Concretament, el dia 19 de desembre d'aquell any els tres primers d'aquells quatre joves cantautors actuaven per primera vegada en públic, i ho feien en el CICF de Barcelona, i el dia 20 de gener de 1962, a l'Acadèmia de la Llengua Catalana de la Congregació de la Immaculada i Sant Lluís Gonzaga, també a Barcelona, en ambdós casos sota l'aixopluc benèfic d'unes institucions catòliques catalanistes que, sota l'empara del Concordat signat entre el Govern espanyol i la Santa Seu, en aquella època ja no estaven tan estrictament sotmeses com altres entitats privades a la censura i el control permanent de la policia de la dictadura franquista.

Ben poc després es produïa la publicació, també durant el mateix any 1962, dels dos primers discos de cançons catalanes que ja podem considerar com a realment representatius del fenomen de la Nova Cançó.

Ambdós van ser editats també per Edigsa, encara sota l'empara de l'editora basca Ediphone. Eren *Espinàs canta Brassens* i *Grau Carol i orquestra*, als quals al llarg dels mesos següents van seguir els primers enregistraments de Miquel Porter, Delfí Abella, Remei Margarit, Francesc Pi de la Serra i altres enregistraments, entre els quals cal destacar sobretot els segons discos publicats aquell mateix any tant per Josep Maria Espinàs com per Grau Carol, gràcies als èxits notables assolits per ambdós en els seus primers discos.

Aquells primers discos d'Edigsa marquen, sens dubte, la irrupció clara i definitiva del fenomen de la Nova Cançó en la vida pública de la societat catalana d'aquella època, caracteritzada per l'aparició de tot un llarg seguit d'iniciatives i manifestacions de redreçament cívic i cultural que es van prolongar ben bé fins a la plena recuperació de la normalitat democràtica del nostre país, i que en força casos han tingut i tenen continuïtat fins ara.

El mateix any 1962, Raimon actuava per primera vegada a la ciutat de Barcelona. Ho feia concretament el dia 13 de desembre, a la gran festa literària catalana de la Nit de



Santa Llúcia, d'una manera encara informal però ja amb un impacte considerable entre el públic assistent a aquell acte, i ho tornava a fer un parell de dies després, d'una manera realment pública, en els cèntrics locals del Fòrum Vergés, juntament amb alguns dels membres del grup d'Els Setze Jutges.

D'aleshores ençà es van succeir els esdeveniments amb un ritme creixent i amb un impacte social cada vegada molt més gran, afavorit en gran part per la col·laboració entusiasta d'uns pocs professionals de la comunicació que esdevingueren els divulgadors i difusors més entusiastes i constants d'aquelles noves cançons catalanes, malgrat el context sociopolític d'aquells temps en què el règim franquista continuava perseguint i reprimint encara amb gran duresa pràcti-

cament totes les manifestacions culturals que no controlava d'una manera estricta i molt rigorosa, i encara molt més, és clar, si eren fetes en llengua catalana.

Els Setze Jutges van créixer ben aviat amb les incorporacions de gent molt més jove que els seus quatre fundadors. Així van aparèixer Francesc Pi de la Serra, Enric Barbat, Xavier Elies, Guillermina Motta, Maria del Carme Girau..., i a la vegada també es van crear molt poc després els primers conjunts musicovocals que cantaven en llengua catalana (Els 4 Gats, Els 4Z, més tard Els 3 Tambors i Els Xerracs...), i van començar a aparèixer arreu del país nombrosos cantants i grups disposats a sumar-se al popular fenomen de la Nova Cançó.

Aquest fenomen de la Nova Cançó definitivament va arribar amb tota la seva força al gran públic català amb motiu de la cinquena edició del Festival de la Cançó Mediterrània, el certamen internacional de cançó que, en el mateix estil competitiu de l'italià de Sanremo, es celebrava anualment a Barcelona de 1959 ençà, les sessions del qual eren íntegrament retransmeses en directe tant per TVE com per RNE, i per tant amb un impacte popular molt gran arreu d'Espanya i molt especialment a Catalunya.

L'any 1963, el rotund triomf —per votació popular entre el públic assistent a la sessió final del festival— de «Se'n va anar», una cançó amb text de Josep Maria Andreu i música de Lleó Borrell, i que va ser interpretada per Salomé i Raimon, va donar definitivament carta de naturalesa pública i massiva al fenomen de la Nova Cançó, l'existència del qual fins aleshores era coneguda gairebé únicament en els petits cenacles de la resistència catalanista a la dictadura franquista i els seus cercles d'influència social encara molt reduïts.

Aquell extraordinari èxit de «Se'n va anar» —un èxit inesperat i sens dubte no gens desitjat pels organitzadors del festival, però aconseguit tant per la qualitat de la cançó i dels seus intèrprets com per la mobilització orquestrada per un reduït grup de catalanistes— va fer que molts catalans descobrissin d'una manera inesperada i sobtada que la seva llengua, tan bescantada des de la dictadura, que volia reduir-la a una simple relíquia del passat, sens dubte servia per cantar alguna cosa més que antigues i belles peces tradicionals i folklòriques, ja que també servia per a compondre i cantar cançons noves i actuals, com qualsevol altra llengua normal.

Els èxits de venda de discos —i en primer lloc, és clar, el de la mateixa cançó «Se'n va anar», de la qual es feren un gran nombre de versions a càrrec de molts intèrprets, sobretot en català però també en altres llengües— es van multiplicar a partir de llavors sense parar, de la mateixa manera que van augmentar de forma ben espectacular el nombre de les actuacions i els recitals celebrats a partir d'aleshores pràcticament arreu de Catalunya i, encara que amb una mesura molt menor, també arreu de l'àmbit lingüístic català, especialment al País Valencià i a les Illes.

En molt pocs anys, al llarg de la primera meitat de la dècada dels seixanta, el fenomen de la Nova Cançó va experimentar un creixement espectacular i constant.

Sens dubte també hi va contribuir decisivament l'aparició d'un altre jove cantautor, Joan Manuel Serrat, membre també d'Els Setze Jutges —un grup al qual s'havien incorporat prèviament, a més dels esmentats fins ara, Martí Llauredó, Joan Ramon Bonet i Maria Amèlia Pedrerol, i que molt pocs anys després encara tindria tres últimes incorporacions, les de Maria del Mar Bonet, Rafael Subirachs i Lluís Llach, fins a arribar als seus setze membres definitius.

Amb un llenguatge molt més directe, popular i senzill, Joan Manuel Serrat va connectar ràpidament amb la sensibilitat d'amplíssims sectors de la societat catalana, dels quals esdevingué cronista i poeta de la vida quotidiana, tot aconseguint alhora l'adhesió d'un nou públic, adolescent i molt jove, atret d'una manera molt especial per les seves entranyables «paraules d'amor, senzilles i tendres», i pel conjunt d'una obra bastida com una mena de retrat o crònica de la vida diària de la gent del carrer.

Els grans èxits de venda de discos de Joan Manuel Serrat, iguals —i en força casos ja aleshores fins i tot superiors— als del mateix Raimon, així com el ressò que ja des d'alguns dels seus primers discos assolí en el conjunt del mercat espanyol, van contribuir de manera decisiva a popularitzar el fenomen de la Nova Cançó, eixamplant-ne el públic d'una forma molt considerable, que ningú no hauria pogut imaginar ben pocs anys abans.

A aquest constant eixamplament del públic de la Nova Cançó hi van contribuir també posteriorment altres cantants catalans, com Lluís Llach i Maria del Mar Bonet, mentre que en un estil molt diferent, d'un tarannà eminentment humorístic, satíric i crític, La Trinca protagonitzava un altre fenomen extraordinari i insòlit de popularitat, i fins i tot arribava a presentar i estrenar, pocs anys després, tot un llarg seguit de muntatges teatrals de gran èxit tant a Barcelona com pràcticament arreu del país, alhora que assolía uns nivells de venda molt alts de les seves nombroses produccions discogràfiques, d'autèntic impacte massiu.

Cal deixar ben clar, no obstant, que quan ens referim a la Nova Cançó en cap cas podem parlar d'un moviment entès com a tal, i per tant cohesionat i sotmès a unes determinades normes o a uns criteris o principis ideològics o estètics concrets, sinó a un fenomen internament molt divers i com-

plex, sovint fins i tot amb no poques contradiccions internes, bona part de les quals no trigarien a aparèixer entre alguns dels seus promotors —l'editora Edigsa va veure aparèixer ben aviat una competidora, Concèntric Promotora, sorgida del seu interior mateix, com en una mena d'escissió—, i també entre alguns dels mateixos cantants —l'ús de la llengua castellana per part d'alguns cantants, inicialment per part de Núria Feliu i més tard i sobretot per part de Joan Manuel Serrat, va radicalitzar algunes d'aquelles posicions i va ser considerat per alguns com una «traïció», ja que de fet es considerava que calia mantenir l'ús exclusiu del català com a forma molt clara de resistència a l'opressió exercida pel franquisme a la llengua i la cultura catalanes.

La Nova Cançó —com ha succeït i en bona part succeeix encara amb determinats fenòmens i moviments, i també amb algunes institucions i personalitats del nostre país— es va veure d'alguna manera obligada a assumir una càrrega afegida —cívica o política— a la que li pertocava pròpiament com a fenomen artístic i cultural.

Potser molt més que cap altre fenomen de la cultura catalana dels anys seixanta i setanta del segle xx, el conjunt del fenomen de la Nova Cançó va haver d'assumir, sobretot durant bona part d'aquells anys, una significació pública que anava força més enllà del terreny estricte i propi de la cançó, esdevenint «quelcom més que una cançó», de la mateixa manera que el Barça era «més que un club».

Almenys durant aquells anys, i d'una forma molt especial a partir de les darreries dels anys 60 i fins més enllà del restabliment de la llibertat i la democràcia al nostre país, fins a 1980, ja amb la plena recuperació de totes les nostres institucions d'autogovern, la Nova Cançó va tenir un protagonisme públic enorme, que amb el pas dels anys sens dubte li ha estat molt negatiu perquè encara ara hi ha qui s'entossudeix a associar les noves cançons populars catalanes d'aquells anys, i també els seus autors i intèrprets que sortosament estan encara en actiu, a una situació sociopolítica concreta, i en concret al context de l'antifranquisme, amb el desig, naturalment inconfessat, de tancar-los en una mena d'inexistent Museu de la Resistència.

Com qualsevol altra manifestació cultural d'aquells temps al nostre país, també el fenomen de la Nova Cançó es

va moure entre les contradiccions pròpies d'una situació en què hi havia unes limitacions evidents per al desenvolupament lliure i normal de qualsevol activitat pública.

Les limitacions del possibilisme es van fer ràpidament molt evidents, com també van quedar paleses les contradiccions entre els qui per damunt de tot volien fer unes cançons concebudes com a instruments al servei de la plena recuperació de les llibertats i els qui simplement desitjaven fer unes cançons, com més populars millor, i fins i tot intentant fer abstracció del context sociopolític espanyol d'aquella època, amb el lògic i ben legítim afany de professionalitzar-se definitivament i normalment en la seva activitat artística.

Com a fenomen tan heterogeni i divers com es vulgui, però alhora ben real i concret, la Nova Cançó de fet va existir pràcticament fins a 1980, moment en què va entrar en un procés de transformació i adaptació que no ha arribat a culminar i que no ha donat fins ara els resultats desitjables.

Vist amb ulls d'ara resulta com a mínim xocant el contrast entre la força i la puixança social que la cançó en llengua catalana va tenir durant tots aquells anys, fins i tot en un context sociopolític tan descaradament advers i difícil com indiscutiblement era el de la dictadura franquista, amb l'estat actual de la cançó popular catalana en una situació d'inqüestionable normalitat de política democràtica, amb les nostres pròpies institucions nacionals d'autogovern recuperades i dotades dels seus propis mitjans de comunicació de masses.

Cal tenir en compte que en ben pocs anys, entre els primers anys de la dècada dels seixanta i ben bé fins a 1980, una cultura com la catalana, minoritària i a més clarament minoritzada i reprimida en aquella època per la dictadura del general Franco, va ser capaç de generar no solament una quantitat enorme de cantants, conjunts i grups d'una extraordinària diversitat, sinó un bon nombre d'autors i intèrprets d'una qualitat extraordinària i d'un impacte popular creixent —Raimon, Francesc Pi de la Serra, Joan Manuel Serrat, Maria del Mar Bonet, Lluís Llach, Rafael Subirachs, Ovidi Montllor, Pau Riba, Sisa, La Trinca, Pere Tàpias, Jaume Arnella, Toti Soler, Xavier Ribalta, Ramon Muntaner, Marina Rossell, Joan Isaac...—, molts dels quals van tenir i tenen encara un gran prestigi internacional i han estat reconeguts i guardonats dins

i fora de les nostres fronteres amb alguns dels premis musicals i discogràfics més importants, a més de tenir freqüents èxits en les seves actuacions a l'estranger, contribuint d'una manera molt eficaç, com sens dubte no ho ha fet cap altra manifestació artística fins ara, a donar a conèixer i prestigiar mundialment l'existència de la llengua i la cultura catalanes com a realitats vives i amb una molt clara voluntat de futur.

Ben poques manifestacions culturals en llengua catalana han assolit un reconeixement i un prestigi tan gran com el fenomen de la Nova Cançó, tant dins com fora del nostre àmbit lingüístic, i no només a Espanya sinó també en l'àmbit internacional, sobretot a Europa, però també a Amèrica i en mesura menor a l'Àfrica i Àsia.

No és aquest el lloc ni el moment per al repàs cronològic del que va ser la llarga i interessant història de la Nova Cançó, que ha estat recollida amb fortuna diversa en un bon nombre de llibres i fins i tot en nombroses tesis i tesines universitàries fetes per estudiosos catalans i d'altres nacionalitats, tant a la resta d'Espanya com especialment a l'estranger.

La suma de tot un conjunt de factors conjunturals va fer possible que la Nova Cançó expressés amb major força que cap altre fenomen la vitalitat d'una llengua i una cultura com la catalana, que realment es trobava en perill d'extinció definitiva en aquella època, quan per primera vegada irrompien amb força les indústries de la cultura també al nostre país i corriem el risc de veure'ns-en definitivament aïllats i del tot marginats, com d'alguna manera ha succeït en els casos d'altres cultures també minoritàries i minoritzades per circumstàncies diverses.

Entre els factors que cal tenir molt en compte per explicar-nos l'èxit popular que va assolir la Nova Cançó en molt poc temps cal destacar sobretot la connexió i la complicitat existent entre els autors i intèrprets de les noves cançons populars catalanes i el seu públic, una connexió i una complicitat que van fer que, malgrat la censura i la repressió —i a vegades, per més estrany que ens pugui semblar ara, fins i tot precisament a causa de l'existència de la censura i la repressió—, algunes d'aquelles cançons —entre moltes altres, «Al vent», «La nit», «Diguem no», «L'estaca», «Silenci», «Campanades a morts», «La gallineta», «D'un temps, d'un país», «Què volen aquesta gent», «La muntanya es fa

vella», «La fera ferotge», «La samarreta vermella», «A Margalida» i tantes altres— esdevinguessin d'una manera molt ràpida autèntics símbols populars assumits per amplis sectors de la societat catalana i convertits en l'expressió concreta de l'afany i la voluntat de llibertat de la immensa majoria de la ciutadania.

Val a dir, no obstant, que la simple existència d'aquella complicitat popular inicial no hauria bastat per a la implantació efectiva de la Nova Cançó. Va ser molt important també la complicitat d'un ampli teixit del món cultural i associatiu català fent costat i donant suport permanent a la Nova Cançó.

Va ser especialment important i decisiva la tasca feta arreu del país per moltes entitats de tota mena —culturals, artístiques, cíviques, religioses, excursionistes...— en l'organització constant de recitals, concerts i festivals de cançó pràcticament arreu de tot el nostre país, amb una presència molt important de la cançó catalana, per exemple, a gairebé totes les festes majors dels barris, pobles, ciutats i viles d'arreu de Catalunya, i de fet a pràcticament totes les celebracions populars més importants d'aquells anys.

També va ser molt important la col·laboració en l'organització periòdica i regular d'aquells actes i en la seva promoció d'una autèntica xarxa d'uns promotors privats no professionals, i d'alguns periodistes que n'esdevingueren ben conscientment i desinteressadament els seus divulgadors i propagandistes molt entusiastes i constants.

Però allò que és més impressionant ara, amb la perspectiva dels anys passats, potser és comprovar fins a quin punt hi va haver una col·laboració entusiasta i decidida d'importants personalitats de la cultura catalana de l'època amb algunes de les figures més significades de la Nova Cançó.

En aquest sentit cal fer esment, per exemple, de les col·laboracions de destacats pintors com Joan Miró, Antoni Tàpies, Josep Guinovart, Joan-Pere Viladecans i altres grans artistes plàstics catalans en algunes de les produccions d'alguns dels nostres cantants més importants.

Però indiscutiblement encara va ser molt més important i decisiva la col·laboració que molts d'aquests cantants van rebre de gran nombre d'escriptors. A tall únicament d'exemple i evidentment sense cap ànim d'exhaustivitat, cal destacar fins

a quin punt va ser important que un nombre molt considerable de grans poetes i escriptors catalans de l'època escrivessin especialment alguns textos de cançons o accedissin a ser musicats altres textos ja escrits prèviament per ells mateixos: de Salvador Espriu, Josep Carner, Joan Oliver «Pere Quart» i J. V. Foix a Josep Maria Andreu, Jaume Picas, Ramon Folch i Camarasa i Jordi Sarsanedas, passant per Miquel Martí i Pol—que fins i tot va arribar a fer algunes provatures inicials com a cantautor, en alguna actuació pública—, Lluís Serrahima, Maria Aurèlia Capmany, Jaume Vidal Alcover, Terenci Moix, Jordi-Pere Cerdà, Feliu Formosa, Vicent Andrés Estellés, Xavier Bru de Sala, Narcís Comadira, Joaquim Horta, Maria Àngels Anglada, Joan Vergés, Marià Manent, Marta Pessarrodona, Maria Mercè Marçal, Fèlix Cucurull, Antoni Mus, Joan Margarit, Baltasar Porcel, Vicenç Vllatoro, Joan Brossa, Joan Colomines, Miquel Bauçà, Blai Bonet, Josep Palau i Fabre, Joan Ollé, Joan Cayrol, Joan Barceló, Miquel Desclot, Jaume Reixach, Joan Vinyoli...

Molt poques altres literatures d'arreu del món poden presentar un llistat tan ampli, divers i potent d'escriptors que hagin estat capaços de col·laborar amb músics i cantants populars a l'hora de crear noves cançons. Això, unit a les cançons fetes a partir de les musicacions d'alguns poemes d'altres autors clàssics, o si més no antics, de la nostra literatura —d'Ausiàs March a Joan Salvat-Papasseit, bo i passant, entre d'altres, per Ramon Llull, Joan Roís de Corella, Anselm Turmeda, Francesc Eiximenis, Jacint Verdaguer, Serafí Pitarra, Joan Maragall, Joan Alcover, Apel·les Mestres, Carles Riba, Clementina Arderiu, Josep Maria de Sagarra, Àngel Guimerà, Josep Carner, Miquel Costa i Llobera, Ventura Gassol, Marià Manent, Tomàs Garcés, Màrius Torres, Maria Antònia Salvà...—, van donar des dels seus orígens un to molt culte a la Nova Cançó, accentuant aquell afany de dignificació del gènere de la cançó que aquest fenomen va tenir des del seu mateix inici.

A tall de mer exemple, val a dir que la gran obra feta per Raimon en la musicació de textos d'alguns dels nostres grans poetes medievals no té parí en cap altra llengua ni cultura, tant qualitativament com quantitativament. Cal destacar també en aquest sentit no solament el treball fet en la musicació i interpretació de poemes d'autors clàssics i contemporanis, sinó els treballs literaris que van ser originalment concebuts específicament com a textos de cançons, tant els

fets per alguns dels més importants cantautors com els elaborats per altres dels escriptors ja esmentats.

Amb la col·laboració de músics catalans tan diferents i prestigiosos com Antoni Ros Marbà, Lleó Borrell, Enric Gisbert, Oriol Martorell, Tete Montoliu, Salvador Gratacós, Josep-Lluís Moraleda, Antoni Parera Fons, Francesc Burrull, Manuel Camp, Albert Moraleda, Toti Soler o Jordi Sabatés, entre tants d'altres, la Nova Cançó va mantenir durant tota la seva existència uns nivells mitjans molt alts de qualitat no solament literària sinó també musical, sens dubte molt superior a gran part dels seus equivalents en altres llengües, tot i que és clar que lògicament hi va haver una mica de tot, i no sempre amb un bon nivell de qualitat artística, en una producció de cançons que va arribar a donar origen a centenars i centenars de discos publicats al llarg de més de vint anys.

En aquests aspectes, com en tants d'altres, cal destacar també un fet que va caracteritzar l'existència del fenomen de la Nova Cançó des dels seus mateixos orígens: el seu abast territorial ha estat sempre el del conjunt dels països de parla catalana. Deixant de banda fins i tot alguns fets més o menys anecdòtics, com ara que un dels primers discos publicats per Edigsa fos de cançons de l'Alguer, en els primers anys de la dècada dels seixanta ja trobem clarament reflectit aquest abast territorial complet —a més de la gent d'Els Setze Jutges i de molts altres cantants i grups de Catalunya, hi ha Raimon al País Valencià, on molt poc després sorgirà Maria del Carme Girau, i més tard apareixeran també des d'Els 4Z o Marian Albero fins a Ovidi Montllor, passant per Al Tall, Lluís Miquel, Paco Muñoz, Lluís el Sifoner, Els Pavesos i tants d'altres, mentre que a la Catalunya Nord apareix molt aviat Jordi Barre donant origen a tot un seguit de cantants i grups d'implantació especialment local, i a les Illes Balears i Pitiüses també molt aviat sorgeixen des de Guillem d'Efak fins a Maria del Mar Bonet, passant per Joan Ramon Bonet, Antoni Parera Fons, Miquelina Lladó, Uc, Isidor Marí, Tomeu Penya i molts altres cantants i grups.

Contemplat amb perspectiva em sembla clar que cap altra manifestació cultural catalana ha contribuït tant i tan decisivament com la Nova Cançó a demostrar, si més no en l'àmbit popular, la unitat de la llengua catalana en totes les seves modalitats i varietats dialectals.



Això, que ara pot semblar-nos evident, no ho era tant ni tan sols en els ambients culturals més conscientment catalanòfils de la Barcelona de les darreries de la dècada dels anys cinquanta i fins i tot en els inicis dels anys seixanta, quan, per exemple, en algunes de les primeres actuacions públiques de Raimon a la ciutat de Barcelona hi havia un alt percentatge dels assistents barcelonins que es sorprenien del seu accent...

No només en aquest sentit el fenomen de la Nova Cançó va ser d'una gran eficàcia, alhora normalitzadora i rupturista. També ho va ser en la dignificació i en la millora dels nivells mitjans de qualitat literària i musical d'un gènere artístic com el de la cançó, aleshores gairebé sempre monopolitzat al nostre país per tot un llarg seguit de peces d'una inconsistència literària i musical considerable llevat d'excepcions ben escasses —entre aquestes excepcions figuren per mèrits propis, sens dubte, algunes de les millors creacions de la *copla española*, amb obres qualitativament molt notables tant pel que fa a les seves músiques com sobretot a alguns dels seus textos—, i ho va ser sobretot tant en l'acceptació popular gairebé immediata i sempre creixent de l'ús de la llengua catalana com a vehicle d'expressió cultural normal com en l'assumpció que, a través de les cançons, hom podia tractar tota mena d'assumptes, temes i qüestions, no només aquells aparentment més frívols i en alguns casos fins i tot trivials o banals que ja n'eren objecte, sinó també d'altres d'una temàtica molt més elaborada, reflexiva i transcendent, des del tractament profund de l'amor i les relacions interpersonals fins al retrat tendre, crític o irònic de la vida quotidiana, evidentment passant també, per exemple, per la més coratjosa denúncia cívica i política.

Massa sovint s'ha volgut reduir esquemàticament la Nova Cançó a un fenomen propi i exclusiu de la resistència antifranquista, com si el gruix de la producció de cançons generada durant tots aquells anys hagués estat d'un contingut sols o especialment reivindicatiu, i per tant específicament polític o cívic, de protesta contra el règim franquista i d'exigència de llibertat. No és així, i per a comprovar-ho basta repassar el conjunt dels centenars de discos publicats en aquells anys i sobretot la important obra creada per algunes de les personalitats més representatives de la Nova Cançó.

Fins i tot, no fa pas gaire anys, hi va haver qui es va estranyar i sorprendre molt davant l'edició, a finals de 1999,

d'un disc en què Raimon recollia les seves disset cançons d'amor, tanmateix escrites i compostes per ell de 1965 ençà, menystenint el fet que les relacions amoroses i interpersonals han estat sempre una de les constants en l'obra raimoniana com a mínim des de fa més de quaranta anys, no només amb aquestes disset cançons sobre textos propis, sinó també a través de bona part de les seves musicacions de poemes d'altres autors clàssics, i d'una forma molt especial d'Ausiàs March.

Un altre dels trets definitoris del fenomen de la Nova Cançó va ser el de l'assumpció de la pròpia tradició cultural catalana com un fet del tot irrenunciable, del qual calia partir per reprendre el fil de la pròpia història col·lectiva dramàticament escapçada per l'ensulsiada de la Guerra Civil. Això queda clarament palès en les musicacions d'alguns dels nostres poetes clàssics medievals, per exemple —en aquest sentit és particularment remarcable el gran treball fet per Raimon sobre bona part de l'obra d'Ausiàs March i d'altres dels nostres més grans poetes medievals—, però també és clar en les musicacions d'altres clàssics molt més recents —sobretot Salvador Espriu o Joan Salvat-Papasseit, dos dels autors més musicats i interpretats pels cantants de la Nova Cançó, des dels primers anys de la dècada dels seixanta i fins ara—, fins a arribar als autors contemporanis —el cas més significatiu és, sens dubte, el de Miquel Martí i Pol, tan popularitzat, especialment per Lluís Llach, però recreat també per altres cantants catalans.

També ho és en la recuperació de la molt rica i variada tradició de la música popular catalana, que va ser una de les constants del treball d'una part important del fenomen de la Nova Cançó, i és encara una de les principals línies d'actuació d'alguns dels cantants i grups catalans actuals, com demostren amb una constància realment exemplar i digna d'elogi les successives temporades del Tradicionari. Tot i que s'hi mesclaven també les influències del *folk* nord-americà i anglosaxó en general, un bon exemple d'això va ser el Grup de Folk, sorgit a Barcelona a finals de la dècada dels anys seixanta, embrió de tants moviments i fenòmens del món de la música popular del nostre país durant aquestes últimes dècades, amb personalitats tan destacades com Jaume Arnella, Xesco Boix, Pau Riba, Sisa, Jordi Batiste, Falsterbo3 i tants d'altres, com ara Maria del Mar Bonet i Ovidi Monitor, que també en van formar part, almenys en algunes actuacions.

No obstant, des d'alguns anys abans, de fet pràcticament des dels mateixos inicis del fenomen de la Nova Cançó, en algunes de les primeres produccions discogràfiques de Josep Maria Espinàs, Maria del Carme Girau, Joan Manuel Serrat o Guillermina Motta —tots ells membres d'Els Setze Jutges— hi ha mostres molt clares d'aquest afany de recuperació de la pròpia tradició musical popular, que ha tingut continuïtat fins ara, especialment en l'obra de Maria del Mar Bonet i també en els treballs de Rafael Subirachs, Marina Rossell, Al Tall, Uc i molts altres cantants i grups d'arreu dels territoris de parla catalana.

Mereix un esment molt especial la tasca duta a terme per tot un seguit de cantants i grups aplegats des de l'any 1969 a Tradicionàrius, així com els treballs desenvolupats des de fa anys, entre molts d'altres, per cantants i grups tan diversos com Jaume Arnella, Traginada, Uc, la Companyia Elèctrica Dharma, Coses, L'Agram, Sis Som, Siurell Elèctric, Jordi Fàbregues, Dolors Laffitte, Tralla, Ara Va de Bo...

El Grup de Folk, des del mateix instant de la seva inesperada irrupció en el món de la Nova Cançó, va aportar una càrrega rupturista molt important, que deixava molt clar que el seu *folklorisme* era l'antítesi d'aquell que el franquisme hauria desitjat, i que de fet havia anat tolerant i fins i tot en alguns moments havia estat protegint com si fos un «mal menor», com a expressió incolora, inodora i insípida d'una «cultura vernàcula» admesa només com a simple testimoni del passat.

La influència francesa era clarament predominant en els orígens de la Nova Cançó, molt especialment en el terreny de la cançó d'autor o cançó-text —no va ser cap casualitat que el primer disc representatiu del fenomen de la Nova Cançó fos justament aquell ja històric *Espinàs canta Brassens*—, mentre que quasi tota la gent que formava part del Grup de Folk —força més jove que els primers membres d'Els Setze Jutges i entre la qual destacaven especialment Xesco Boix, Jaume Arnella, Albert Batiste, Sisa, Pau Riba, Falsterbo3, Jordi Batiste i altres músics molt joves—, bevia molt més de la influència anglosaxona, i d'una manera molt especial dels millors exponents del *folk* nord-americà, com ara Pete Seeger, Woody Guthrie, Bob Dylan, Joan Baez, Tom Paxton, Peter Paul and Mary...

Amb el Grup de Folk es va ampliar considerablement el ventall d'influències estrangeres en el món de la Nova Cançó, passant a la influència inicial dels principals cantautors i intèrprets d'expressió francesa com Georges Brassens, Léo Ferré, Jacques Brel, Yves Montand, Edith Piaf, Guy Béart, Jean Ferrat, Barbara, Georges Moustaki i tants d'altres, als autors i intèrprets de llengua anglesa, i amb ells a les noves músiques emergents sorgides del *rock* i del *pop*, amb tot el fenomen espectacular dels britànics Beatles com a prefigurador de la creixent globalització mundial de la música popular a través dels consums imposats per la indústria multinacional del disc, tota o quasi tota de matriu anglosaxona i sobretot nord-americana.

D'aquella nova línia de treball iniciada per la Nova Cançó van sorgir tot un seguit de fenòmens musicals d'interès, sobretot durant els anys setanta, a partir d'experiències molt variades com les inicialment protagonitzades per la Companyia Elèctrica Dharma, Pau Riba, Sisa, Om, Música Dispersa, Màquina, Toti Soler, Jordi Sabatés, Santi Arisa, Manuel Camp, l'Orquestra Plateria, la i Batiste, i d'altres, fins a arribar, força anys després, de fet als inicis de la dècada dels 90, al fenomen conegut com a *rock català* —en realitat, *rock* i *pop-rock* cantat en llengua catalana—, globalment sens dubte molt desigual però amb alguns grups francament interessants i amb un impacte popular notable, si més no durant els seus primers anys d'existència, del qual ens queden encara amb puixança i vigor grups i cantants d'una vàlua considerable, hereus conscients o inconscients d'un dels corrents de la Nova Cançó, el sorgit justament del Grup de Folk.

En un món tan obscurantista i tancat com el del nostre país en aquella llarga època de la nostra més recent història col·lectiva, en què pràcticament totes les influències estrangeres solien ser prohibides, o almenys eren menystingudes i estaven considerades com a molt negatives i nocives per part de les autoritats franquistes i els mitjans de comunicació que controlaven de manera tan estricta a través de la censura, la Nova Cançó va tenir una utilitat molt gran com a principal via d'entrada d'algunes d'aquelles influències estrangeres tan innovadores.

Això va ser molt clar des del mateix començament pel que fa a la cançó francesa, i també va ser molt evident en

el cas de la posterior influència anglosaxona, però és bo no oblidar ni menystenir ara que aquelles influències, tot i ser clarament les predominants, no van ser les úniques, ja que a través de la Nova Cançó ens van arribar també moltes influències d'altres músiques populars, especialment les de les dues ribes de la Mediterrània però també les d'altres països més llunyans, que van contribuir d'una forma considerable a enriquir un panorama musical fins llavors massa tancat sobre fórmules absolutament obsoletes i caduques, del tot adotzenades.

Això, unit als contactes, aleshores molt freqüents, d'algunes de les personalitats més destacades del fenomen de la Nova Cançó amb artistes estrangers molt diversos, va tenir també una importància considerable en aquella època, i no només de cara a la projecció internacional de les noves cançons populars catalanes sinó també de cara al creixent coneixement per part del públic català d'algunes de les obres més interessants i innovadores que en aquella època es feien en el terreny de la nova cançó popular en l'àmbit internacional.

En realitat, però, aquesta obertura a les influències estrangeres va ser una realitat plenament assumida per la Nova Cançó des dels inicis d'aquest fenomen, com ja demostraven amb claredat les primeres actuacions celebrades a Barcelona entre els anys 1961 i 1962, en què es mesclaven indistintament les noves cançons de producció pròpia i les versions catalanes dels grans èxits internacionals de l'època.

A l'incipient mercat discogràfic espanyol d'aquells temps, com al d'altres països del nostre mateix entorn cultural, eren força habituals aquelles versions, i també ho van ser en català, amb una inequívoca voluntat normalitzadora de la llengua i la cultura catalanes. L'existència d'unes versions com aquelles —unes traduccions al català d'èxits inicialment d'italians i francesos de manera especial, i progressivament després sobretot anglosaxons—, així com l'intent de crear un autèntic *pop* català a través dels treballs d'intèrprets i conjunts molt diversos, va persistir durant força temps, amb èxits notables a càrrec especialment de Núria Feliu, Salomé, Lluís Olivares, Josep Guardiola, Magda, Rita Torelló, Francesc Heredero o Jacinta, entre molts altres cantants, i també d'un bon nombre de grups, conjunts i orquestres com els que en aquella època solien amenitzar tant les vetllades de les sales

de ball com alguns dels espectacles de les tradicionals festes majors de pobles, barris i ciutats d'arreu del país.

En definitiva, es tractava de normalitzar, ampliar i diversificar al màxim l'oferta de la cançó i la música cantada en català, amb la lògica intenció de fer que la llengua catalana fos present en totes les manifestacions musicals, incloent-hi òbviament les més populars i de consum més massiu.

Aquesta línia de treball, sorgida en els mateixos inicis del fenomen de la Nova Cançó, ha tingut sempre un èxit desigual però s'ha mantingut de fet ininterrompudament fins ara, com demostra l'existència de l'anomenat *rock català* —o *rock* o *pop-rock* en llengua catalana—, que si d'una banda enllaçà amb les orientacions endegades inicialment pel conjunt Els 4 Gats i poc després també per Els 3 Tambors, Els Xerracs i altres formacions similars, i més tard sobretot pel Grup de Folk, d'altra banda va beure també d'aquesta altra influència, connectant especialment amb un públic molt més jove, lamentablement del tot desconexor de l'existència del fenomen de la Nova Cançó.

Paral·lelament a aquest fenomen, alguns cantants estrangers d'èxit en aquells anys —entre d'altres, els italians Mina, Jimmy Fontana, Rita Pavone, Donatella Moretti, Gianni Morandi, Tony Dallara, Pino Donaggio i Luigi Tenco, i també d'altres de procedències i trajectòries molt diverses, com ara Tony Ronald, Henri Tachan, Patrick Jacque, Jocelyne Jocy, Valerie o Vytas Brenner—, així com d'altres grups i cantants espanyols —per exemple, Luis-Eduardo Aute, Juan & Junior o Mochi—, van enregistrar també cap a començaments dels anys setanta alguns dels seus discos en llengua catalana, com ho van fer també altres cantants i grups catalans que no ho havien fet mai fins aleshores —és el cas, entre d'altres, del Dúo Dinámico, en aquell temps tan popular.

Tot i que en alguns casos és evident que hi havia un afany de palesar la seva solidaritat amb la llengua i la cultura catalanes, està molt clar que quasi en tots els casos aquelles gravacions discogràfiques van tenir com a motivació principal l'èxit de vendes ja assolit aleshores per la Nova Cançó, amb l'existència d'un públic molt nombrós i entusiasta.

Això va fer que altres editores nacionals i estrangeres s'afegissin també a la publicació de discos en català, la qual cosa, d'una banda, en va ampliar la producció i la distribució

d'una forma considerable, però, de l'altra, va començar a provocar alguns problemes a les dues editores catalanes creades justament amb l'única intenció de publicar discos en català, Edigsa i Concèntric Promotora, ambdues sorgides d'iniciatives empresarials privades nascudes amb més voluntat de servei que experiència professional en el sector, en els cercles de la resistència cultural catalana i cívica al franquisme.

Com tants altres fenòmens de la resistència cultural catalana al franquisme, també la Nova Cançó va tenir uns orígens eminentment burgesos. Procedien especialment de la petita i mitjana burgesia, i d'una manera molt especial de la petita burgesia barcelonina culta i catalanista, quasi tots els seus promotors inicials tenien també aquella mateixa extracció social, i en procedien també quasi tots els primers cantants, amb l'única excepció inicial particularment notable de Raimon.

No obstant, l'evolució del fenomen de la Nova Cançó i la seva immensa repercussió en amplis sectors de la societat catalana durant bona part de la dècada dels anys seixanta i molt més encara durant tota la dècada dels setanta, van fer-ne un fenomen sociocultural molt més interclassista, un autèntic fenomen de cultura nacional-popular, en termes gramscians.

La implicació del fenomen de la Nova Cançó en el conjunt de la resistència al franquisme, no només en l'àmbit estricte de la llengua i la cultura sinó també en el dels moviments polítics i sindicals de lluita política i social contra la dictadura, va fer del fenomen de la Nova Cançó un element importantíssim en la societat catalana d'aquells temps, amb una implantació enorme arreu del país i sense distincions d'edat, procedència ni adscripció política o ideològica, que incloïa el conjunt del que podríem definir com la catalanitat democràtica, amb un ressò i una adhesió creixent per part del conjunt de la resistència al franquisme d'arreu d'Espanya i fins i tot de l'estranger.

Els grans festivals de les Sis Hores de Cançó a Canet, iniciats l'any 1971 i convertits durant quasi tota la dècada dels anys setanta en una cita cada cop més multitudinària de joves d'arreu de l'àmbit lingüístic català al voltant dels seus cantants i de les reivindicacions populars de llibertat, en van ser una demostració molt clara, amb unes massives

concentracions populars absolutament insòlites fins llavors al nostre país.

També ho van ser per tants motius memorables i impressionants els recitals celebrats al Palau Municipal d'Esports de Montjuïc, a Barcelona, per Raimon i Lluís Llach a les acaballes del franquisme i immediatament després de la tan llargament esperada mort del dictador, en unes convocatòries en què per primera vegada apareixien públicament aplegades davant un gran públic, assegudes a les primeres files, algunes de les personalitats més representatives de la catalanitat democràtica, i en concret del conjunt de les forces polítiques i sindicals catalanes inequívocament democràtiques i antifranquistes, evidentment encara il·legals i clandestines en aquells temps.

No obstant, coincidint amb la plena recuperació de la democràcia i la llibertat, i amb la recuperació de totes les nostres institucions públiques d'autogovern nacional, el fenomen de la Nova Cançó, curiosament i paradoxalment, va entrar en una crisi molt perllongada, de la qual la música cantada en llengua catalana encara no ha estat capaç de sortir.

Tot i que és molt clar que un fenomen anomenat *Nova Cançó* per força havia de deixar d'existir alguna dia com a tal —perquè és palès que allò que és nou algun dia forçosament ho ha de deixar de ser—, no és menys evident que ningú no podia sospitar que aquell vivíssim i puixant panorama existent durant tota la dècada dels anys seixanta, i sobretot durant tots els anys setanta, amb una profusió de cantants i grups de tota mena d'estils i gèneres musicals cantats en català amb grans èxits de vendes i a les seves nombroses actuacions públiques, donaria pas a una situació com la que vivim pràcticament des de ja fa més d'un quart de segle.

Coincidint amb la recuperació de la llibertat i la democràcia, i per tant també amb l'inici de la normalització política i d'alguna manera també cultural i lingüística de Catalunya, dotada per primera vegada en la seva història d'uns mitjans de comunicació audiovisuals propis, públics i potents, no solament hem assistit a la pràctica desaparició d'allò que coneixem com a Nova Cançó sinó, allò que sens dubte és molt més preocupant, no hi ha hagut el necessari relleu generacional.

Els casos d'un parell de cantautors tan interessants i notables com Ramon Muntaner i Joan Isaac, pràcticament ambdós desapareguts tot i que el segon des de fa alguns anys



continua presentant interessants treballs discogràfics, o fins i tot els d'algunes figures històriques que han maldat fins a la seva pròpia mort per poder continuar practicant el seu ofici de cantants —va ser el cas ben lamentable d'Ovidi Montllor, mort prematurament després de passar-se prop de 12 anys intentant sense èxit poder publicar un nou disc, tot i el seu prestigi i la seva vàlua—, o que encara ara subsisteixen com a professionals de la cançó en condicions molt precàries —és el cas de Pi de la Serra, un altre gran cantautor sense el reconeixement públic que sens dubte mereix per la seva pròpia vàlua com a compositor i intèrpret—, són particularment il·lustratius al respecte.

Ho són també, sens dubte, els importants problemes que tenen per donar-se a conèixer els nous cantants catalans i fins i tot alguns dels nous grups i conjunts, mancats tant d'una indústria discogràfica nacional potent com d'unes infraestructures que els permetin el desenvolupament normal

de la seva tasca professional, i sobretot del suport d'uns mitjans de comunicació propis, capaços de difondre de forma habitual i normal, desacomplexadament, les seves produccions en condicions d'igualtat amb les que imposa la cada vegada més poderosa indústria multinacional de la cultura per als seus productes, en el context del creixent procés de globalització i uniformització mundial dels consums culturals.

Malgrat que afortunadament gaudim encara de la força i la vitalitat d'algunes de les personalitats artístiques més rellevants sorgides del fenomen de la Nova Cançó —Raimon, Joan Manuel Serrat, Lluís Llach, Maria del Mar Bonet, en part també Toti Soler, Joan Isaac, Sisa, Falsterbo Marí, Jordi Batiste, Marina Rossell, Pi de la Serra o Pau Riba...—, el cert és que no hi ha un autèntic relleu generacional assegurat per a la nova cançó popular cantada en llengua catalana.

En part aquesta és una crisi que es dona també en altres cultures pròximes —quin és el relleu digne, per posar

un sol exemple, d'aquella gran generació de cantautors d'expressió francesa que va tenir en Georges Brassens, Jacques Brel i Léo Ferré, entre tants d'altres, els seus noms més representatius?—, però en el nostre cas és una crisi força més greu i preocupant. No obstant, cal assenyalar que no és del tot cert que la cançó-text o cançó d'autor estigui en crisi arreu del món, ja que bona part de la producció anglosaxona d'èxit mundial pertany justament a aquest gènere de la música cantada —o és que potser no fan cançó gent com Sting o Bruce Springsteen, Bob Dylan i Paul McCartney, Gloria Stefan i Tracy Chapman, Peter Gabriel i tants altres músics anglosaxons d'èxit mundial?—, i ho són també altres fenòmens com els que subsisteixen amb més o menys fortuna a França i a Itàlia, a Portugal i a Grècia, per no parlar també d'un bon nombre de països d'Amèrica Llatina o d'Espanya mateix, on hi ha tota una nova generació àmplia, diversa i sobretot molt interessant de cantautors d'expressió castellana que poden ser encasellables en aquest estil, molts dels quals assolixen ben sovint èxits populars molt importants inclús al mercat català, com succeeix de manera freqüent amb Juan Luis Guerra, Joaquín Sabina, Pedro Guerra, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Ana Belén, Víctor Manuel, Rosana, Luis Eduardo Aute i tants d'altres.

L'explicació més profunda de les raons d'aquesta crisi que des de fa massa anys afecta la imprescindible continuïtat de la cançó popular catalana actual és molt complexa. Sens dubte hi ha contribuït la pràctica extinció completa de tota una indústria discogràfica catalana, que durant força anys havia estat francament consolidada i molt potent, ja que no només van desaparèixer les dues principals editores discogràfiques que van ser creades expressament per alguns dels promotors de la Nova Cançó —Edigsa i Concèntric Promotora— sinó també d'altres editores de propietat catalana —com ara Belter, Vergara o Discophon, entre d'altres, a més d'Als 4 Vents, creada al voltant del Grup de Folk i amb una vida massa efímera—, mentre que en un procés imparabile les altres empreses fonogràfiques realment importants al mercat espanyol, cada vegada més de caràcter i propietat multinacional, van anar traslladant les seves seus centrals a Madrid, on hi ha també les seus centrals de les grans empreses públiques i privades de ràdio i televisió, peces essencials per a la promoció dels productes discogràfics.

L'esforç, sens dubte molt meritori i constant, d'algunes editores discogràfiques catalanes d'escassa potència econòmica té molt difícil el combat desigual amb les grans empreses transnacionals del sector, lligades en molts casos amb importantíssims grups mediàtics internacionals.

No obstant, altres factors hi han contribuït també d'una forma ben decisiva: la manca d'una adequada política de suport institucional, especialment des del Govern de la Generalitat però també des de quasi totes les altres administracions públiques catalanes, amb ben escasses i puntuals excepcions; la inexistència d'unes infraestructures mínimes que hagin permès, per exemple, que els nous cantants i grups catalans es poguessin donar a conèixer arreu del país a través de cicles permanents d'actuacions en uns locals adequats, estables i ben dotats; la manca d'un relleu, tant des de les institucions públiques com des de la iniciativa privada, d'aquells promotors que durant uns anys sens dubte molt més difícils van contribuir a la difusió i divulgació del fenomen de la Nova Cançó a través de l'organització de tota mena d'actuacions, concerts, recitals i festivals...

Es fa molt difícil de comprendre com en ben pocs anys de desídia es va malbaratar la gran feina feta en un context de grans dificultats i amb uns resultats francament esplèndids, molt superiors sens dubte als inicialment cobejats pels impulsors inicials de la Nova Cançó. No obstant, allò que d'una forma més negativa ha contribuït a la crisi endèmica que des de fa més de vint anys pateix la cançó i la música cantada en català és la inexistència d'un mínim i estable suport comunicacional.

Malgrat l'existència, des de fa quasi vint-i-cinc anys, d'uns potents serveis públics nacionals de ràdio i televisió com els de la Corporació Catalana de Ràdio i Televisió (CCRTV), i a desgrat també de l'existència d'un bon nombre més d'emissores, tant públiques com privades, de propietat i àmbit territorial exclusivament o fonamentalment català, i fins i tot a desgrat també d'algunes iniciatives legislatives molt ben intencionades que s'han fet en aquest sentit, el cert és que no hi ha hagut ni hi ha encara aquest suport comunicacional mínim i estable per a la cançó i la música cantada en català en els mitjans audiovisuals, que són els que al cap i a la fi marquen l'orientació general del mercat de la indústria musical.

Sense aquest suport comunicacional, en un context mediàtic que com més va més controlat estrictament per les lleis del mercat global que imposen les grans empreses transnacionals que dominen la indústria discogràfica internacional —quasi lligades als pocs grans complexos empresarials que també dominen el creixent mercat de la indústria de l'entreteniment i el lleure—, amb unes modes i uns costums de consum tendents a la uniformització mundial, és pràcticament del tot impossible la subsistència d'una cançó i d'una música cantada en una llengua minoritària com és la catalana.

Resten per comprovar encara els resultats concrets d'algunes mesures de discriminació positiva que de fet només han estat aplicades i seguides molt parcialment des de la seva entrada en vigor. Aquestes mesures de discriminació positiva, que han donat resultats força positius en altres països on també han estat fixades —França, Grècia, Israel i Quebec en són alguns molt bons testimonis—, però que al nostre país corren el risc de quedar en un no-res si no són controlades i no estan acompanyades d'altres mesures de suport institucional i comunicacional.

Massa sovint hi ha la tendència de voler deixar el món de la cançó i de la música cantada en català exclusivament en mans de les lleis del mercat. Els qui defensen aquesta posició ultraliberal menystenen que ens trobem, com escribia amb encert Jordi Font en el llibre *Papers de política cultural*, davant «el combat desigual de les cultures nacionals per la seva subsistència, enfront dels extraordinaris recursos econòmics i comunicacionals de què disposa la cultura de masses d'arrel anglosaxona que tendeix a monopolitzar el mercat, la cultura del simplisme i de la passivitat».

La crisi que la cançó i la música cantada en català pateix des de fa ja prop de vint-i-cinc anys s'inscriuria, doncs, en allò que el mateix Jordi Font definia amb aquestes lúcides paraules: «Una trista plaga del nostre temps: la cultura de la renúncia, l'acceptació cofoia d'un cosmopolitisme buit i sense ànima. Un horitzó en el qual la riquesa cultural de la humanitat hauria de quedar reduïda a quatre tòpics degudament manufacturats i endossats per les televisions», amb la fàcil excusa «del provincianisme d'un cert cosmopolitisme».

No són de rebut les excuses dels qui voldrien sotmetre el món de la cançó i la música cantada a les simples lleis del mercat. I no ho són com tampoc no ho serien si fossin

mecànicament traslladades a altres manifestacions artístiques i culturals necessitades sempre per a sobreviure d'un suport institucional constant i potent, des dels grans museus als auditoris de concerts, sense oblidar-nos dels teatres i de les sales d'òpera, de moltes iniciatives en el món de l'edició literària, en la producció i distribució cinematogràfica i també en l'edició de premsa, i inclús de tots els serveis públics de ràdio i televisió, subvencionats a bastament tant al nostre país com gairebé arreu del nostre entorn politicocultural més immediat sense que ningú gosi sorprendre-se'n ni, molt menys encara, és clar, considerar-ho escandalós, com incomprendible succeeix quan es parla dels necessaris suports institucionals a la cançó i la música cantada en català.

La cançó, per la seva mateixa especificitat com a gènere artístic eminentment popular i de comunicació directa i molt fàcil a través de la combinació d'uns mots amb una melodia i un ritme determinats, ha tingut històricament una gran importància en totes les cultures conegudes.

L'ha tingut també a la cultura catalana pràcticament des del mateix origen de la nostra llengua, i el va tenir en uns temps encara relativament recents, gràcies a l'existència d'aquella Nova Cançó nascuda ja fa més de quaranta anys en condicions tan adverses i difícils, en plena dictadura franquista. I sens dubte l'hauria de continuar tenint si a Catalunya no volem renunciar a una de les eines fonamentals per a la pervivència d'una llengua i d'una cultura, si no ens volem deixar endur per aquell «provincianisme d'un cert cosmopolitisme» que ens condemnaria de manera inexorable a «una trista plaga del nostre temps: la cultura de la renúncia, l'acceptació cofoia d'un cosmopolitisme buit i sense ànima».

Per això, més de cinquanta-cinc anys després que aparegués (gener de 1959) a la revista *Germinàbit* l'article de Lluís Serrahima titulat «Ens calen cançons d'ara», aquell escrit torna a ser plenament actual. Com aleshores, a Catalunya i arreu de l'àmbit lingüístic català «ens calen cançons d'ara». Ens cal, comptat i debatut, una altra Nova Cançó.





# LA NOVA CANÇÓ I LA LITERATURA

Lluís Meseguer

[Universitat Jaume I / Acadèmia Valenciana de la Llengua]

## 1. HISTÒRIA, MÚSICA I POESIA

La Nova Cançó, com a màxima manifestació de la relació històrica contemporània entre la música i la poesia valencianes, té un període de naixement que pot representar l'epifania del seu més reconegut compositor, poeta i músic valencià, Raimon, entre els anys 1962 i 1963: així, ell, després d'haver recitat poesia en homenatges a Ausiàs March i Bernat Artola en la Universitat de València i l'Ateneu de la ciutat, el 21 d'octubre del 1962 participa en l'Aplec de Castelló de la Plana (el segon de la sèrie d'aplecs, organitzat pel Centre Excursionista de Castelló amb Lo Rat Penat i altres entitats), on es troba, a més de Joan Fuster o Joan Francesc Mira, amb una delegació de la naixent Nova Cançó catalana (Josep Maria Espinàs, Quico Pi de la Serra, Lleó Borrell i altres), moviment en franca difusió per diversos intèrprets, sobretot els inclosos en el grup creixent Els Setze Jutges (entre els quals, l'estudiant valenciana Maria del Carme Girau). I, després de debutar al mes de desembre a Barcelona, obté l'any 1963 el ressonant premi del Festival de la Canción del Mediterráneo de Benidorm amb la jove intèrpret Salomé. I, encara, fa la primera presentació a Madrid, segurament acompanyant Joan Fuster en el marc del Coloquio Realidad y Realismo en la Literatura Contemporánea. A partir d'aquell moment, des del carrer Maragall de Barcelona on residí i resideix, la creixent expansió de la seua obra musical-literària tant de temàtica més lírica o

existencial com de compromís cívic i polític, ja corregué paral·lela de les diverses tendències i generacions de la Nova Cançó a València, i més mòdicament en les comarques valencianes, i de la progressiva consideració literària en les primeres antologies poètiques de les noves generacions, d'estil realista o existencialista, com la significativa *Anthology of Valencian Realist Poetry* (1966), compilada per Lluís Alpera, i vint anys més tard, l'exigent *Poesia catalana. Antologia 1939-1968* (1985) d'Àlex Broch...

Cinquanta anys més tard, la pervivència actual de la cançó de masses queda evidenciada en la coincidència cronològica d'alguns recitals seus en el Palau de la Música de Barcelona (i reconeixement com a Premi d'Honor de les Lletres Catalanes, i del Cercle de Belles Arts de Madrid), amb el final de quatre dècades d'obres del popular grup Al Tall, amb una obra de diàleg de música valenciana mediterrània popular i d'obertura als gèneres actuals, i del final momentani de prop de dues dècades del jove màximament popular grup de *rock* Obrint Pas (i el seu líder publicant obres narratives, així l'autobiogràfic *Totes les cançons parlen de tu*). Al mateix temps, el cantant i productor Lluís Miquel (un dels primers intèrprets, amb el grup Els 4Z, de la *chanson* francesa i altres influències del pop i del *rock*, rep el Premi Vicent Ventura (el periodista atent als moviments culturals) juntament amb la pedagoga Tudi Torró (és a dir, que l'aliança de la nova cançó

com a moviment amb els joves és evident i estratègica). I Vicent Andrés Estellés, el poeta valencià més apreciat pels cantants de la nova cançó, es presenta novament recitat pel jove cantant Pau Alabajos, un dels impulsors del Col·lectiu Ovidi Montllor de músics i cantants en valencià (prenent el nom de l'altre gran intèrpret clàssic de la Nova Cançó, i qui millor recità Vicent Andrés Estellés i altres poetes: quan faltà, l'actor i cantant alcoià tenia el projecte de deu discos sobre sengles poetes valencians, catalans i balears).

Entre els dos moments històrics, ¿quina és la caracterització quantitativa dels poemes i les cançons valencianes que en formen part? D'acord amb l'arxiu de Fermí Puig, el més complet de la cançó en llengua catalana, entre el 1961 i el 2010 (segons l'exposició «La veu d'un poble» feta a Barcelona l'any mencionat), la Nova Cançó produí més de 60.000 cançons, enregistrades en més de 8.000 discos). De manera que tal corpus literari i musical és un dels més rellevants de la música popular de tot el món. I bé: segons l'estudi de Josep V. Frechina (2011: 413-511) tot excloent, per exemple, versions de l'Himne «regional», de peces popularíssimes com «La maredeueta», o himnes futbolístics, etc., la cançó valenciana ha comptat amb 346 autors o intèrprets, més de 1000 músics i arranjadors, unes 980 produccions (maquetes, singles, LP, CD...), i més de 8000 cançons o versions. Si se n'exceptua el sànet, o la premsa satírica popular, és el més copiós i popular corpus literari valencià. I, proporcionalment segons la situació de la llengua, cap altre corpus literari i musical popular mundial conservat, si comparem la qualitat de les produccions amb la seua consolidació social.

Així, d'una banda, la seua convivència amb la música popular en castellà i anglés és totalment diglòssica: d'acord amb un informe oficial sobre *La dieta mediàtica i cultural dels joves* (2007), només un 0,3% del joves valencians entrevistats responen que la llengua de la darrera cançó que havien escoltat era el valencià. Tanmateix, ha protagonitzat els formats de convivència cívica més multitudinaris i influents en la vida cultural valenciana: mai milers de ciutadans havien escoltat poesies dels seus millors escriptors clàssics i actuals, o versions de peces i estils folklòrics, o creacions vinculades als estils populars internacionals (*chanson* francesa o *canzone* italiana, *folk* o *protest song* nord-americà, *pop*, *rock*, etc.). Basta re-

cordar els mesos d'estiu i tardor del 1976: al juliol, el multitudinari festival La Cançó al País Valencià en el Nou Estadi del Llevant, organitzat per la comissió de la Falla Juan Aguiló i entre altres actuacions, les de Raimon i Al Tall; a l'agost l'aplec de la Joventut del País Valencià a la muntanyeta dels Sants de Sueca; al setembre, també en el camp del Llevant, la Trobada dels Pobles, amb representació dels diferents pobles d'Espanya, i la representació valenciana d'Ovidi Montllor, Lluís Miquel i Els 4Z, Araceli Banyuls. Així, els formats d'actuació dels diversos gèneres que s'anaren gestant sumaren totes les opcions: multitudinàries o íntimes, obertes o tancades, en directe o gravades... De l'altra banda, foren determinants per a l'evolució de les tecnologies del so i de l'espectacle (tal com ha estudiat, per exemple, Adell 1997), ja que, de fet, un dels elements caracteritzadors essencials del gènere literari cançó i de la poesia popular oral és, precisament, que sintetitza elements de la lírica (la cançó), la narrativa (el romanç) i l'espectacle, i arriba a la culminació expressiva en el món trobadoresc i joglaresc de la Baixa Edat Mitjana (Zumthor 1983). Precisament, la separació entre la Poesia i la Música es produí a partir del Renaixement, en el moment històric de desplegament de la impremta, tal com estudià Jauss (1970), i perdurà tot just fins a la segona meitat del segle xx, el de l'«oralitat secundària» definida per W. Ong, quan es retroben al si de les expressions literàries i musicals populars en una societat de la comunicació audiovisual. Una profitosa comprovació del salt entre el segle xv i el xx pel que fa a la cançó, en l'àmbit valencià, és comparar les musicacions d'Ausiàs March: la polifònica de Joan Brudieu i la cançonística de Raimon.

Des d'una perspectiva literària, temàtica i pragmàtica, la cançó actua en diversos eixos alhora: la tendència a la lírica amorosa o a la crítica social; al capdavant, els dos grans mons, el de la cançó i el del sirventés, o el de la *cantiga d'amigo* i la *d'escarnho e de maldizer*, etc., tal com els establí l'edició i la crítica dels trobadors (vegeu el monumental estudi i edició de Martí de Riquer 1975). I l'estilística atén tant els imperatius de la literarietat constitutiva, determinada per l'estètica, com els de la literarietat condicionada, determinada pel consum social. Dit altrament: treballa entre la literatura culta (a través de les musicacions) i la literatura popular (la tradicional del país i la de creació contemporània). I, per això,



combina la condició nacionalitària, és a dir, el patrimoni tradicional i la creació mitificadora i simbòlica, amb l'atenció o la submissió als gèneres de les cultures internacionals i dominants: en el cas valencià, la literatura i la música en castellà, i en les dècades de la cançó, en italià o francès, i actualment l'anglès. De manera que, en definitiva, els moviments d'àmplia influència juvenil i popular de la segona meitat del segle xx segueixen unes mateixes pautes de tradició i avantguarda, d'alliberament i de protesta, que han marcat la vida de les successives generacions recents.

En tot cas, el lloc de la cançó dins la cultura valenciana, a través de l'aliança amb la literatura, ha concitat la participació dels intel·lectuals de divers ordre: així, Joan Fuster publicant crítiques sobre Concha Piquer, Raimon, Maria del Carme Girau, Lluís Llach, Els Pavesos i la Nova Cançó, el

Misteri d'Elx, el jazz, els himnes, la Marsellesa, la Internacional... O fins i tot incitant Paco Muñoz o Al Tall a dedicar-se a l'estratègic camp de la cançó per a infants (DDAA 2012). I la participació, com a intèrprets o lletristes, de Manuel Ardit, Alfons Cucó, Jesús Huguet, Toni Mestre... I del camp de l'art: Equip Crònica (Ovidi), Andreu Alfaro (Raimon, Ovidi, Antoni Miró (Ovidi), Manuel Boix (Al Tall, *Quan el mal ve d'Almansa*), Mariscal... O cantants esdevinguts estudiosos (així, Lluís el Sifoner sobre temes d'Occitània, o Rafa Xambó sobre la sociologia del sistema comunicatiu valencià; o artistes productors, com Lluís Miquel...).

D'una banda, s'han socialitzat a través del compromís cívic i polític —himnes esdevinguts símbol de tota una generació contra la dictadura de Franco i en pro de la llibertat, com «Diguem no» de Raimon, «S'adoneu» de Lluís Miquel, «Què

vos passa valencians» de Paco Muñoz, «Tio Canya» d'Al Tall—, i de la projecció internacional —les actuacions de Raimon a París o Nova York, les recents d'Obrint Pas a Amèrica Llatina o l'Est d'Europa o el Japó, o la consideració especialitzada de la recerca d'Ham de Foc en el marc mediterrani, etc.

Cal subratllar que, en termes musicals però també temàtics literaris, el context ampli de la cançó troba sinèrgies i paral·lelismes internacionals evidents: «Al vent» de Raimon comparada amb «Blowing in the wind» de Bob Dylan, els temes i l'estil de Pete Seeger, o les versions de Jacques Brel i altres a càrrec de Lluís Miquel, la vinculació mediterrània de les recerques sonores d'Al Tall amb Maria del Mar Bonet o Muluk-el-Hwa, o el gran cantant de *rock* Lou Reed recitant a Nova York «Les nits que van fer la nit» de Vicent Andrés Estellés... Fou, és, un procés literari i musical dens i complex no separat dels moviments d'altres territoris d'Espanya en les dècades dels seixanta i els setanta del segle xx: per exemple, el grup galleguista *Voces ceibes* es formà arran d'una actuació de Raimon.... I no han faltat relacions i actuacions dels bascos Leroxundi o Mikel Laboa, de Paco Ibáñez o l'estil de «Canción del pueblo» (Elisa Serna, Hilario Camacho, Adolfo Celdrán, Julia León) de l'asturià Víctor Manuel, l'extremeny Pablo Guerrero, l'andalús Manuel Gerena, l'aragonés Labordeta... Si bé es considera, les musicacions de la literatura espanyola (Paco Ibáñez, Joan Manuel Serrat), basca o gallegoportuguesa (Amancio Prada) troben paral·lel en les de la literatura catalana i valenciana a càrrec de Raimon, Ovidi Montllor, Paco Muñoz, etc.

Si bé els mèrits creatius s'inicien en la primera generació, una simple comparació dels dos o tres LP o CD dels darrers anys demostren al lector, a l'oïdor i a l'espectador valencià o universal, l'encreuament d'una plenitud variada de creacions en tots els ordres i estils de la modernitat i de la popularitat:

Any 2005: Lluís Llach i Feliu Ventura, *Que no s'apague la llum* - Lluís Miquel, *A cau d'orella*

Any 2006: Raimon, *A l'Olympia* - Miquel Gil & Savina Yannatou, *En concert* - Pep Gimeno, *Botifarra*, *Si em pose a cantar cançons*

Any 2007: DDAA, *L'Ovidi se'n va a Palau* (Homenatge a Ovidi Montllor) - Obrint Pas, *Benvinguts al paradís*

Any 2008: Pau Alabajos, *Teoria del caos* - Carles Dénia i la Nova Rimaire, *Tan alta com va la lluna*

Any 2009: Al Tall, *Vergonya, cavallers, vergonya!* - Òscar Briz, *Asincronia*

Any 2010: La Gossa Sorda *L'últim heretge* - Bajoqueta Rock, *Ie, el de l'oli!* - Clara Andrés, *Huit*

Any 2011: Apa, *Cants i cants* - Sva-ters, *Sexe, putxero i rock&roll*

Any 2012: Orxata Sound System, *3.0* - VerdCel, *Els dies del saurí*

Any 2013: Mara Aranda i Solatge, *Lo testament* - Rafa Xambó, *T'estimo tant* (12 sonets de Shakespeare)...

## 2. CONTEXTOS DE LA NOVA CANÇÓ

En tot cas, en diversos estudis, he fet constar els eixos d'anàlisi històrica i literària que convé subratllar en un corpus tan notable: la seua capacitat metafòrica (Meseguer - Garí 1994; Meseguer 1995; Garí 1995), la vinculació a la *chanson* francesa (Meseguer 1997b), les musicacions de poetes clàssics i contemporanis (Meseguer 1998, 2003 i 2003a), els procediments de l'oralitat en aspectes de la cançó popular tardomedieval i contemporània (Meseguer 1999)...

Certament, la major part de tals aspectes situen la cançó valenciana dins la comunitat lingüística i estètica de la Nova Cançó catalana, tal com se n'han ocupat diversos estudiosos (Garcia Soler 1976 i 1996; Porter 1987; Soldevila 1992, o Pujadó 2000) o han mostrat films com *La Nova Cançó* (1976), amb guió d'Àngel Casas, on apareixen els interlocutors valencians següents: els comunicadors Joan Fuster i Vicent Ventura, els protagonistes Raimon, Ovidi Montllor, i els joves intèrprets universitaris Maties Segura i Rafa Xambó. De fet, la Nova Cançó en general no hauria existit sense el pont, l'emigració de músics i intel·lectuals valencians a Barcelona, focus de difusió internacional (un apunt: la Nova Cançó es difon des d'aquella ciutat al mateix temps que el *boom* narratiu llatinoamericà d'un Garcia Márquez o un Vargas Llosa). O siga, sense Maria del Carme Girau, Raimon, Ovidi Montllor, o Joan Baptista Humet, i en una altra dimensió, sense el compositor i pianista Carles Santos, ¿què hauria estat de la música espectacular dels països de la Cançó? L'emigració

ha estat una de les oportunitats i un dels problemes de la cultura valenciana més important: només per evocar dues dades reveladores separades per cent anys: la vida del màxim guitarrista de tots els temps, Francesc Tàrraga, mort a Barcelona el 1909, i el concert inaugural del Palau de les Arts de València (2005), dirigit per Lorin Maazel del Palau de les Arts (2005), amb una orquestra d'instrumentistes valencians emigrats a centres orquestrals de primer nivell mundial.

Testimonis importants de tal emigració poden ser «Cançó de la mare» de Raimon (amb l'evocació del nadiu carrer Blanc de Xàtiva), o l'emocionant «Carta a casa» d'Ovidi Montllor, un cantautor que musicà les «Corrandes de l'exili» de Pere Quart, o universalitzà l'Alcoi infantil d'«Homenatge a Teresa», o satiritzà les classes burgeses entrant al Liceu de Barcelona... I, fins i tot, segregà una irònica peça de Lluís Miquel, la «Cançó del cantant cansat» (dins el disc *Silenci gravem* (1986) on celebra els 20 anys de la Nova Cançó amb un furibund himne de crític compromís artístic i de lleialtat al país: «Si el meu ofici és cantar, / si treballo en la cançó, / i no puc viure d'això / ni em puc queixar... / Si no he nascut al Principat / i llepaculs tampoc sóc / contra tota opinió, / mai no he emigrat... / Vint anys de Nova Cançó, / vint anys d'angoixes i pals / i de jugar-te els genitals / cada funció. / Tindria gràcia, collons, / que ara que tinc massa edat / puga acabar / *varieteant* / I els que em coneixen / saben com pense: / dins d'esta terra meua / m'heu d'enterrar».

Es podria dir, és clar, que el contacte musical amb Catalunya té molts altres factors de connexió. Des de l'inici, la cantant barcelonina Salomé, amb residència a València, o els músics de l'onada del pop i el *rock* urbà com la de La Rondalla de la Costa, grup basat en la relació entre Xavier Batllés i Marià Albero: en l'únic disc, *Records de València* (1976), es troba la peça psíquedèlica «L'autobús fa l'amor amb les torres de Quart».

D'altra banda, la Nova Cançó s'incorpora a la cultura valenciana històrica amb un compendi d'herències i contribucions als altres àmbits de la literatura, la música i l'espectacle. Així el folklore, però no com a mera interpretació passiva del cançonero, el romancer, o els gèneres del cicle anual com el de Nadal. L'inicial Equip València Folk és un espai que, a través de l'acció de Vicent Torrent (iniciador de la colossal Fonoteca

de Materials el 1983), acaba produint Al Tall, on la recerca musicològica ocupa un lloc rellevant: *Tocs i vares* (1983), *Vares velles* (2004) i *Envit a vares* (2006)... Ramificacions posteriors se'n poden detectar, per exemple, en propostes com les d'Urbàlia Rurana, o Ham de Foc, i en l'estil de cant popular valencià evolucionat en les de Pep Gimeno, *Botifarra: Si em pose a cantar cançons* (2006) i *Te'n cantaré més de mil* (2009). En tot cas, amb renovada importància, la cultura valenciana s'ha enriquit d'inusitades composicions i campanyes de música infantil i familiar: així, l'obra *Som de la Pelitrúmpeli* (Al Tall); i gran part de les contribucions de Paco Muñoz, del període 1992-2008 recopilades en deu cassets i dos CD; i de Carraixet, en abundosa producció discogràfica, des de *Beure, cantar i ballar* (1978) fins a *Mareta* (1995).

Ahora, si bé la Nova Cançó ha quedat absent dels espais valencians de la *gran música*, el seu ambient també ha implicat un impuls valencianista en la interpretació actual del patrimoni històric: així, l'activitat de la Capella de Ministrers sobre el *Cançonero del duc de Calàbria* (1990), el *Cançonero de Gandia* (1997), la música profana de la cort aragonesa a Nàpols (1999), la *Música religiosa entorn del papa Alexandre VI* (2006), la dels temps de Jaume I (2008) o la *Música i poesia per a Ausiàs March* (2009), que conté els quatre madrigals de Brudieu.

Tot això no exclou, sinó que pressuposa, una ruptura en la tradició musical culta valenciana, malgrat les figures d'un Comes, un Cavanilles, un Pradas, i sobretot un Martí Soler, paral·lela a la catàstrofe de la pèrdua de la llengua i, per tant, de la literatura, fins a finals del segle XIX i principis del segle XX, quan, a tot arreu i al país, l'idealisme romàntic i de la Renaixença, i el popularisme o l'obrerisme, fonamentaren una escissió entre música *culta* i *popular* que es manté fins a l'actualitat. En cap altre àmbit és això més evident que en la música escènica. Mirats des dels temps de la Nova Cançó, els gèneres escènics contemporanis hi han revelat dos nivells, especialment en els anys setanta del segle XX: la participació discontinua en l'exigent i escàs camp de l'òpera i les sarsueles líriques o els retauls corals; i l'intent no prosseguit del que havia constituït, en la societat valenciana, i hauria constituït un camp popular i massiu: el de la tradició satírica i festiva de la sarsuela, el cabaret o el musical.

En tot cas, en la primera meitat del segle xx, abans i després de l'anomenat Grup Valencià dels 5 —Vicent Garcés, Lluís Sánchez, Emili Valdés, Ricard Olmos i Vicent Asencio—, trobem dos tipus de precedents de contribucions dels temps de la Nova Cançó: les musicacions —sobre lletra o sobre motius literaris—, i la creació lírica o coral, operística o sarsuelesca. Així, per una o l'altra via, s'expliquen: des d'«Una nit d'albaes» de Salvador Giner, les *Canciones playeras* d'Òscar Esplà, «La flor del lliuri blau» (1934) del mestre Rodrigo, les «sarsueles valencianes» del mestre Palau (*Beniflors*, 1918), (*Amor torna*, 1920), (*A vora mar*, 1922), fins a la *Maror* (1956, 2002, 2014), aquesta amb llibret costumista de Xavier Casp, paral·leles a musicacions com el «Cant místic» de Jacint Verdager i de motius literaris de tota mena. I també la cèlebre revista musical *La cotorra del mercat* (1946) de Leopold Magenti, o les *Cançonetes de l'agredolç* sobre textos de Constantí Llobart, de Miquel Asins Arbó (reeditades per l'Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2005).

I l'obra de Vicent Asencio (de *Foc de festa* (1926) a *Preludi a la Dama d'Elx* (1949), estesa a la seua alumna i esposa, Matilde Salvador, màxima musicadora de textos valencians, de Xavier Casp, Bernat Artola, Miquel Peris; de l'alguerés Rafael Caria, de Salvador Espriu i de diverses poetesses i poetes en llengua castellana; i sobretot autora de dues òperes esplèndides. La primera, una peça entre l'impressionisme i el nacionalisme basada en la novel·leta *Tombatossals* (1930) de Josep Pascual Tirado, composta amb ajuda de Vicent Asencio i titulada *La filla del rei Barbut*, inicialment per a titelles, amb llibret de Manuel Segarra i assessorament de Bernat Artola (1939, 1942, 1943, i reproduïda en 2007 en un esplèndid muntatge promogut per l'Acadèmia Valenciana de la Llengua, amb motiu del 75é. Aniversari de les Normes de Castelló). I l'altra, *Vinatea* (1974), amb llibret de Xavier Casp i estrenada en el Liceu de Barcelona, on cap compositor valencià del gènere no havia comparegut... ¡almenys des d'un parell de peces de Francesc Pérez Dolz als anys vint del segle!

Ja dins el cicle dels temps de la Nova Cançó, cal tenir en compte, per exemple, la *Cantata marinada* del mestre Vicent Garcés, amb textos de Joan Fuster, estrenada el 1993 a partir d'un ballet dels anys cinquanta compost al París existencialista on el mestre estigué ampliant estudis i horitzons. I

del prolífic compositor alcoià Amand Blanquer, les musicacions per a interpretació vocal (sobre textos de Maria Beneyto), coral (amb poemes de Joan Valls) o cantates (amb textos d'Antoni Ferrer). I, sobretot, dues incursions sobre *Tirant lo Blanc*, una cantata escènica amb un tríptic de Josep Palàcios (1990), i l'òpera següent *El triomf de Tirant* (1992), amb llibret de Rodolf i Josep Lluís Sirera. Per cert, no serà debades recordar que el *Tirant* escènic comptava amb el precedent d'un espectacle de La Cazuela (1971), amb cançons a propòsit escrites per Francesc Moisès; fou el nom triat per a la campanya «Tirant de rock» (1992) per a la fase més recent i rellevant successora de la Nova Cançó; i és la base d'una altra òpera notable i recent, amb música de Carles Santos i direcció escènica de Calixt Bieito, vibrant presència musical-literària en la Fira Internacional del Llibre de Frankfurt de l'any 2007, dedicada a la literatura catalana.

En tot cas, cal destacar una obra en la transició de la Nova Cançó dels moments aurorals a la seua diversificació formal i temàtica: *L'home de cotó-en-pèl. Òpera-rock en un acte* (1974), dirigida per Pep Llopis i interpretada per Paco Traver, guitarra rítmica i compositor amb Carles Picó, i dos músics més: Bustamante i Josep Silla. El llibret, fundat en personatges com l'Home de Cotó-en-pèl, Dona, Home del Lloc i Amic, era obra de Ricard Bellveser i Paco Traver, usant textos esparsos de Vicent Andrés Estellés: una presentació al·lusiva al motiu d'«Assumiràs la veu d'un poble», i un final existencial: «No vull que em tingueu llàstima... Confiem en l'obscura rebel·lió d'uns mots» (del llibre *La clau que obri tots els panys*).

No és el País Valencià territori més creatiu que reperi dels corrents operístics contemporanis: es podria dir que passaren dècades d'aquells intents a la recentíssima òpera breu *Fortuny Venise* (2009) de Diego dall'Osto, amb llibret de Lluís Meseguer, si no fóra perquè un dels grans compositors del panorama contemporani, és sense dubte, el literat, pianista i cantant Carles Santos, del qual es poden conèixer bona part dels seus textos en el volum *Textos escabetsats* (2006), i a més d'haver compost el motiu del *Tirant* —adés citat—, conjuntà un excel·lent espectacle, *El cant del Duc* (2010), damunt textos de Josep Piera, muntatge en els carrers de Gandia amb 500 músics i 300 cantants per a celebrar el V Centenari del Naixement de Francesc de Borja. I, sobretot, en el seu llarg

i poderós currículum, sempre marcat per un treball fonètic sobre el llenguatge digne d'estudi (Meseguer 2013), destaquen contribucions de primer ordre de la cultura operística i coral valenciana: *Asdrúbila* (1992), situada en la crítica *cosmopolita* de la perplexitat i la diversitat de l'home; la cantata *L'adéu de Lucrècia Borja* (2000), sobre un text de Joan Francesc Mira, convertida posteriorment en òpera; i l'excel·lent *Ricardo i Elena* (2000), amb recitatius i cant en llatí, i per tant, paradoxalment incomprendibles per a la majoria d'espectadors, i on la comprensió del *libretto* també és impossible sense una *creació-traducció* en versió valenciana-parla vinarossenca, adobada amb una sensual o ascètica escenografia indubtablement mediterrània.

No fóra inútil, pel que fa als contextos de la Nova Cançó, remarcar l'interès dels dramaturgs i literats valencians per la música: tot i potser no ser correspost potser per la música *stricto sensu*, valga recordar creacions de Josep Palàcios com *Les quatre estacions* (1957), els gèneres pressuposats o manipulats pels germans Rodolf i Josep Lluís Sirera en *Plany en la mort d'Enric Ribera, Assaig simfònic de documentació biogràfica* (1974), o títols wagnerians en la trilogia *La desviació de la paràbola*, o altres gèneres en *La pau (retorna a Atenes)*, o *Bloody Mary Show...* O el cosmopolitisme de Manuel Molins en *Un rèquiem per Maria Callas* (1989), *Una dona en blanc i negre* (1992), *Elisa* (1992) o *València, Hollywood, Iturbi* (2012)...

Si bé la passió operística com a excusa literària no és escassa en la literatura valencianista —vegeu la recent *Vesti la Giubba, Solcant les Lletres* (2011) de Paco Tarazona - Homer Gac—, res indica millor les dues cares de la música escènica popular —la seua possibilitat i el seu flagrant fracàs— que el conreu dels gèneres contemporanis més atractius per al públic. Així, no manquen poemes vinculats a la música popular contemporània... Ni relats marcats pel pop i el *rock* —cal citar, per si de cas, els relats *Jukebox* (1999) de Davit Benavent... I, sobretot, les peces dramàtiques d'estirp escènica o televisiva, entre les quals la molt representada *Besos* (1999) de Carles Alberola i Roberto García, un enginyós joc teatral fundat en la concatenació de memòria musical generacional... Però l'argument és el següent: en tots els textos citats, entre les dotzenes de referències musicals populars, només hi apareix un cantant valencià: ¡l'alcoià Camilo Sesto!



Del cantó de la música, allò que cal subratllar és la seua condició de codi central en la creació interdisciplinària de l'espectacle i la interpretació, per la via de la composició, l'arranjament, l'acompanyament... Entre altres biografies de músics dels diversos llenguatges sonors, una pot servir: la d'Enric Murillo, que ha treballat tant en la composició per a espectacles de tota mena (*The virgo de Visanteta, musical story* de Casimiro Gandia, *La pau retorna a Atenes* en muntatge de l'Horta Teatre, *Calidoscopi* de Manuel Molins, els musicals *Hasta aquí llegó la riada* i *De perdidos al río* de Juli Leal, i diverses obres cinematogràfiques de C. Mira, V. Tamarit, Escrivà, C. Pastor, C. Mira, T. Canet), com d'arranjador per a tota classe de cantautors valencians i catalans (Joan Manuel

Serrat, Maria del Mar Bonet, Paco Muñoz, Lluís Miquel, Pàtxin-guer Z, Carraixet, Salvador Bolufer).

En tot cas, els moments més fecunds de la Nova Cançó com a espectacle escènic, cabareter o sainetesc, es troba en propostes individuals com les de Lluís el Sifoner i grupals com les d'Els Pavesos, o Juli Leal. Així, l'aire de Lluís Fornés el Sifoner, des de l'inequívoc *Tinc un mànec de tres pams i mig* (1976) i *Calla dimoni!* (1982), inicià o repregué un camí de desmitificació i ruptura de motlles retòrics, després interrompuda, sobre la base d'un component —el de la sàtira i el desvergonyiment— essencial de la cultura valenciana. I Els Pavesos, des dels inicis amb *La infanta Tellina i el rei Matarot* (1975) —de la falla del carrer Bany dels Pavesos—, dirigida per Rafa Gallart, marcaren una vitalització popular que hauria d'haver resultat decisiva en el procés social viu de la cançó. Basta pensar que d'*El pardal de sant Joan* (1978, se'n feren més de 200 representacions. I la discografia no deixà d'estar a l'alçada: les versions folklòriques de l'àlbum *A la nostra gent* (1976), la combinació de Brel i Pi de la Serra en l'exòtic *València-Estambul-Konstantinòpolis* (1979), *Borumballes falleres* (1981)...

### 3. LITERATURA DE LA NOVA CANÇÓ

En definitiva, a les creacions literàries i musicals pròpies de la Nova Cançó, cal sumar els contextos històrics i artístics que ajuden a explicar la vigoria de la llengua i els seus usos en tots els àmbits socials, territorials, vitals, cívics, religiosos o festius. Sense una literatura vinculada a la música, i atenyent les diverses temàtiques i estètiques, senzillament no existeixen llengua i cultura en les societats contemporànies.

Així, en termes sociolingüístics, la Nova Cançó ha estat la salvaguarda modernitzadora de la credibilitat de l'elocució valenciana. Sense cap concessió dialectalista, però amb una afirmació de la dicció, la fonètica i l'entonació —precisament— valencianes: valencianes de l'Horta, la Ribera, la Safor, l'Alcoià, la Plana, etc., cap altre gènere ha estat tan a l'altura de la importància d'una dicció que esdevingué de referència al País, i universalment audible a través dels intèrprets més internacionals (fins i tot, els emigrats o els que feien les produccions a Barcelona). En això, cal considerar també un àmbit inseparable de la cançó: el de la recitació, tant si ens referim

a l'aprenentatge universitari de Raimon com a l'art expressiu d'Ovidi Montllor (que quedà enlluernat en un inoblidable recital d'Evguenni Ievtuixenko en els Caputxins de Sarrià), o el de Lluís Miquel, o el del periodista Toni Mestre, o el dels actors Juli Mira o Pep Cortés, o el del poeta Josep Piera... I s'estén als llenguatges artístics de la modernitat, com la televisió. Un exemple: el 1984, Lluís Miquel Campos creà les infraestructures necessàries per al doblatge, per primera vegada, de pel·lícules i sèries de televisió en valencià, tasca que l'ha portat a doblar diferents personatges. I bé, la primera pel·lícula que es doblà en els estudis Tabalet per a Radiotelevisió Valenciana fou *El salari de la por* (1953), amb les veus d'Ovidi Montllor i d'Eduardo Sancho.

Ja és hora, tanmateix, de subratllar els valors literaris de la Nova Cançó. Començant pels seus aspectes pragmàtics, ja que la condició eclèctica de *cantautor* vincula tant l'autoria com la interpretació. Així, el *lletrista* —llevat de casos no recuperats com a intèrprets, com Toni Mestre o Rafa Arnal— és majoritàriament el *compositor*, i la poètica i l'harmonia es limiten i s'integren en una complexa interdependència que contrasta amb l'habitual senzillesa o simplicitat literària i musical del tipus *cançó* (sotmés a lleis pragmàtiques tan evidents com la de durar entre un i quatre minuts).

I, sobretot, el *cantant o intèrpret* esdevé en l'actuació una de les manifestacions més evidents de la llengua oral, que, en les societats audiovisuals contemporànies, d'«oralitat secundària», vol dir la manifestació més determinant de la llengua. En tal sentit, també cal tenir en compte la importància de poesia de la Nova Cançó des del punt de vista sonor, atenent allò que Barthes anomenà el *grain de la voix*, és a dir, l'estilística o àmbit estètic transcendent de l'elocució. Així, cal subratllar que, en temps de la Nova Cançó, s'han produït les recerques sonores de grups de música contemporània com Actum, o apòstols de la poesia fonètica com Bartomeu Ferrando, i grans músics de la fonètica vocal com Carles Santos... I, sobretot, la riquesa estilística de les veus de la cançó en valencià és una de les seues potències, un dels seus atractius notables. Cal consignar que contrasten vivament amb la grandiloqüència entonacional dels estils *històrics* valencians en castellà d'un Bruno Lomas, un Nino Bravo, un Camilo Sesto, un Francisco. I resulten inoblidables, en canvi, sense cap



voluntat de simplisme, les bel·leses i la musicalitat d'aquells registres d'elocució obrerista, enèrgica o esguerrada, de peces de Raimon, Ovidi Montllor, Lluís Miquel, Miquel Gil; l'estil elocutiu folklòric de Vicent Torrent —empeltat d'estils mediterranis, com en Mara Aranda— o de Pep Gimeno; el joc ambigu dels gèneres popularistes de Joan Monleón o Lluís el Sifoner; la dicció melòdica de Paco Muñoz, Joan Amèric o Fel·liu Ventura; la importació dels estils del pop i el *rock* en Remigi Palmero, Juli Balanzà o Pep Laguarda, i Rafa Xambó, Vicent Sarrià o Pau Alabajos; del *jazz* en Eva Dénia o Ester Andújar... I la història continua.

### 3.1. LES MUSICACIONS

En altres llocs, m'he referit a les musicacions dels poetes clàssics o moderns com a caracterització de tots els moviments de cançó popular poderosos i triomfants. Així, la *chanson* francesa (Meseguer 1997b) es pot considerar un model evident per a la musicació com a constant determinant de la cançó. Però igualment es podria predicar de la italiana, la russa, l'alemanya..., o la castellana (Paco Ibáñez, Joan Manuel Serrat) i la gallega (el lleonés Amancio Prada).

En realitat, tal contribució literària de popularització i d'espectacularització (Meseguer 1998 i 2003a) comporta diverses formes que coincideixen a ser una apropiació ideològica personal però finalment esdevenen generalitzacions socials col·lectives, a través dels mecanismes persuasius de l'actuació. En un primer estadi, per tant, condicionen l'estil de tota l'obra del musicador com a transmissor de la cultura del país: així, l'obra literària de Raimon evoluciona alhora en els eixos vers lliure - vers mètric, crit - melodia, guitarra - orquestra de cambra (Batista 2005, capítol «Entre la nota i el so»). I el text mateix —de Quevedo, de Machado, de Rosalía de Castro, de Salvat-Papasseit, d'Ausiàs March, de Vicent Andrés Estellés— és un nou text, alhora actual i perenne, acoflat o expressat amb les estructures musicals, harmòniques o melòdiques.

Entre els processos de musicació —no de versió repetida— de la Nova Cançó, hi ha l'escreix d'algunes presències de la literatura internacional (no ja en peces dramàtiques, sinó, per exemple, en la recent traducció de Txema Martínez de sonets de Shakespeare que componen el disc de Rafa

Xambó *T'estimo tant* (2013). I també s'han produït musicacions referencials de la literatura catalana en general, amb accent valencià: així, el Salvador Espriu de Raimon (a qui el poeta arriba a posar un paratext d'*Inici de càntic en el temple* perquè «Raimon el provi d'entonar»), o el Joan Salvat-Papasseit d'Ovidi Montllor, o el Miquel Martí Pol de Paco Muñoz.

En una classificació historicista, cal subratllar que les musicacions valencianes han obeït una preferència per la dels clàssics, i alguns contemporanis. Així, en l'interessant aplec *Els nostres poetes* (1998) de Paco Muñoz (amb Juli Mira i Lluís Miquel) trobem alhora els versos d'Ausiàs March, Vicent Andrés Estellés, Xavier Casp i Ovidi Montllor. I en l'espectacle *La veu d'un poble* (1997) d'Obrint Pas, escoltàrem Al Waqaxí, March, Roís, Llorente, Miquel Duran, Bernat Artola, Joan Fuster o Manel Rodríguez Castelló.

És clar que la màxima contribució sobre Ausiàs March és la de Raimon, acompanyada per reflexions i consultes de Miquel Dolç, de Joan Fuster, de Joaquim Molas i d'un treball personal de recerca sobre el vers decasil·lab i l'estrofisme, i sobre els jocs semàntics del poeta, alhora que sobre la configuració harmònica i melòdica de cadascun dels poemes (Raimon 1983)... En conjunt, el resultat de tals recerques —no solament com a composicions, sinó amb l'afegit dialogant d'usos dels gèneres musicals populars contemporanis— constitueix una de les creacions musicals populars més rellevants del món, i més definidores de la cultura valenciana i catalana (Palomero 1985; Meseguer 2003a; Batista 2005).

Però de Raimon o, en mesura menor, d'altres intèrprets, no manquen musicacions de poesia clàssica: dels poetes arabigovalencians (adaptació de Josep Piera), de Jordi de Sant Jordi, Roís de Corella, Timoneda, Francesc Guerau, Bernat Metge, Anselm Turmeda, Jaume Roig, Valeri Fuster, Mossén Estanya... En el cas de March, a més de peces dramàtiques de diferent ordre, cal consignar contribucions com *Ausiàs March: VI aniversari de la història d'un cavaller* (1997, reeditada el 2008: *Ausiàs March: una història breu*), amb textos de Vicent Savall i d'una considerable generació de poetes joves vinculats a l'ELLVA...

En tot cas, el dèficit autènticament contundent és la *separació* entre música popular i poesia culta des de la Renai-

xença fins a mitjan segle xx. Si s'observen els aplecs anteriors, poques excepcions es poden proposar. No és que no hi haja alguns poetes que gaudisquen d'alt predicament territorial: el cas de Bernat Artola potser el més destacat (singularment, per les musicacions de Matilde Salvador, però també per composicions popularitzades per la rondalla «Els Llauradors»). I hi hagué en la dècada dels setanta del segle passat, és a dir, en la segona fornada de la cançó, intents no continuats d'aproximació als poetes de la Generació dels 30: així, en l'important disc *Records de València* (1976) de *La rondalla de la costa*, trobem composicions de Marià Albero sobre poemes de Jacint Mustieles, Carles Salvador, Enric Navarro, Francesc Almela, Enric Soler Godes, Maria Beneyto. Però, en general, llevat dels projectes escolars o comunicatius que sempre cal apreciar, ¿al si del nucli de la Nova Cançó hi ha hagut musicacions de Teodor Llorente a l'alçària de la seua significació literària històrica? No, ni de cap altre mestre de la Renaixença. ¿Hi ha hagut musicacions aparellades al triomf històric de la poesia de Jocs Florals? Tampoc.

Del cantó de la literatura contemporània, és Vicent Andrés Estellés el més clar —si no l'únic— exponent de la poesia a través de la música, tal com es caracteritzen els moviments importants arreu del món. I no de manera fàcil. Per exemple, Raimon manifesta algunes proximitats afectives —que el poeta de Burjassot integra en el *Mural del País Valencià*—, com el vers magnífic «Animal d'esperances i memòria» (en el disc *Nova integral*, 2000) que inicia l'acròstic «Annalisa i Raimon». Tanmateix, contrasta vivament l'alta qualitat de la seua reflexió musical sobre com cantar March (Raimon 1983), amb el reconeixement *a posteriori*, en una entrevista en la revista *Caràcters* (núm. 45, 2008), de l'entrellat estètic, metodològic, de la seua visió de la narrativitat d'Estellés, tan bellament recitada per Ovidi Montllor: «Cantar això... Jo no sé si un altre ho sap fer, però jo no. [...] No diré que no ho vaig intentar amb Estellés, però no».

Ovidi Montllor, en efecte, representa l'altra gran aventura de musicació valenciana contemporània, la referida a Estellés. Poques peces poètiques, potser cap, han tingut la virtualitat social del poema «Els amants» recitat per l'artista alcoià (dins, precisament, el disc *A Alcoi* (1974, amb carpeta d'Antoni Miró), i, abans de la malaltia de què traspassà, cova-

va el projecte d'enregistrar deu discos compactes dedicats a altres tants poetes, dos d'ells valencians: Estellés i Fuster. Des del principi, ja n'inaugura temptatives en *Crònica d'un temps* (1973), i titula el disc anterior *Un entre tants* (1972)... fins a la culminació d'*Ovidi Montllor diu Coral romput* (1979).

No ha estat sol Ovidi en la compromesa aventura d'Estellés. Ja en l'òpera *Cotó en pèl* (1975) compareixen els seus versos. I, després, rellevants intèrprets hi han oferit discos i cançons. Per recordar propostes de tres generacions, cal pensar en les obres de Paco Muñoz, el disc de Joan Amèric *Obert* (2000), i en *Pau Alabajos diu Mural del País Valencià de Vicent Andrés Estellés* (2013).

Finalment, encara ara, ¿què hi ha, musicalment parlant, en resposta als valors poètics de Josep Piera, de Jaume Pérez Montaner, d'Emili Rodríguez Bernabeu, ni —per no enumerar baldament tants altres noms i estils— de la generació de l'antologia *Camp de mines*, o cap projecte dual poeta-músic de les excel·lents generacions actuals de poetes i de músics? Superar l'escissió entre poesia i música és, segurament, el repte de la qualitat i la varietat estilística dels creadors actuals i del demà.

### 3.2. ELS ELEMENTS TEMÀTICS I ESTILÍSTICS

Si bé no és aquest l'àmbit predisposat a l'anàlisi historiogràfica o estètica, dues qüestions referides a la Nova Cançó en tant que corpus literari en termes temàtics i estilístics: (a) els cantautors en tant que poetes —és a dir, una autoria literària autònoma, subratllada per l'escissió entre poesia i música adés adduïda—, i (b) la creació metafòrica o irònica de motius o figuracions concretes.

Poc es dubta actualment que, en les àrees culturals més importants del món, alguns dels poetes més rellevants, crítics i decisius pertanyen a la categoria de *cantautors*: ningú dubta dels grans poetes en llengua anglesa Bob Dylan, Leonard Cohen, Lou Reed... Ni dels llatinoamericans o hispànics Vinicius de Moraes, Violeta Parra, Mercedes Sosa, Silvio Rodríguez, Joaquín Sabina... Ni dels poetes en llengua russa Bulat Okudjava, Janna Vytxevskaia o l'admiradíssim Vladimir Vysotski (que deixà un dia de l'any per al costum popular de les *rosi Vyssotskogo*, és a dir, el regal de les «roses de Vyssotki»), o el *rocker* Viktor Tsoi (que té encara en el barri de l'Arbat de

Moscou una paret amb les inscripcions dels joves com una icona de la llibertat i de la joventut)...

Compta la Nova Cançó, *caeteris paribus*, amb alguns dels poetes notables de la generació del realisme i l'existencialisme (primera generació), de la psiquedèlia o la poesia de vida quotidiana (segona generació), i de la varietat lírica amorosa o de combat (des de mitjan dels anys noranta del segle passat). Poques vegades, tanmateix, la publicació autònoma, la consideració crítica, avalen de manera suficient el criteri. N'hi ha excepcions: Ovidi Montllor publicà ben prompte el volum *Poemes i cançons* (1978; vegeu en general Cadenas 2002); el disc *Brossa d'ahir* (1977) de Pep Laguarda degué potser influir en la decisió de Jaume Pérez Montaner de titular *Brossa nova* (1981) la coneguda antologia universitària valenciana; i de fet, la generació de finals del segle xx compta amb l'antologia editorialment i intencionadament titulada *Tirant de rock* (1992). Tanmateix, els cantautors, i els seus poemes manifestats en dotzenes de reculls (discos), no solen formar part de les antologies generals, ni de les col·leccions de poesia —encara que cada vegada més dels hàbits escolars (en tant que cantants, que és el que, de fet, necessiten)— i la bibliografia o mediografia que les acompanya.

Del conjunt, cal subratllar el doble àmbit poètic —cançonístic, literari— de l'obra de Raimon: d'una banda, les replegues puntuals dels poemes cantats, des del primigeni *Poemes i cançons* (1973, amb pròleg de Manuel Sacristán) fins a la publicació podríem dir *in medias res* de *Les paraules del meu cant* (1993, amb pròleg de Joaquim Molas), amb un títol tan significatiu com literari, ja que hi aplega no solament les seues lletres originals, sinó també totes les dels poetes que ha musicat (subratllem: ¡des d'Ausiàs March fins a Salvador Espriu!).

En tot cas, tal *opera omnia* fins i tot té en el seu títol el regust mètric d'un seu llibre de poemes, insuficientment llegit pels estudiosos (malgrat algunes glosses a peu d'obra, com una de Lluís Alpera 1995: pp. 97 i ss.) i, *last but not least*, pels públics que concita l'alta qualitat literària de Raimon: *D'aquest viure insistent* (1986, amb dibuixos d'Andreu Alfaro). Llibre ordenat en cinc parts conceptuals, dialoga clarament amb la formació genètica literària de l'autor, també explicada en les memòries *Les hores guanyades* (1983), un dietari escrit del desembre de 1980 al desembre de 1981 —com qui diu,

històricament paral·lel de les proses memorials cinematogràfiques de Pere Gimferrer, per no citar-ne d'altres—, mentre preparava i enregistrava els discs de *Totes les cançons* interpretades fins a aquella data, que començava a dubtar tan injustament sobre les perspectives (no estètiques sinó polítiques o de mercat) de la Nova Cançó.

En *D'aquest viure insistent*, per tant, coincidia l'imperi genètic de la sinceritat antiretòrica i tenyida de conceptuositat (marquiana), amb la crítica dels dies, els esdeveniments, les relacions, les intimitats, les lectures, les polítiques... del diàleg entre la vida personal i la vida col·lectiva. El poeta modern, dubta i assegura la densitat de l'experiència vital i de l'experiència literària, que qualsevol escoltador de la seua poesia / música posterior té tan interioritzada. Bé siga en termes dialèctics, d'aprenentatge: «Jo només sé el que o he après, / m'han calgut molts anys d'aprenentatge / per arribar a escriure-ho. / I ho escric malament, fóra millor escriure: jo sé només allò que no sé d'haver après». O bé siga en termes de diàleg entre la llibertat, la voluntat i la veritat: «Vida i no-res, imatge que he fet meva, / m'enganyo a mi per no mentir als altres?»

Des d'un punt de vista discursiu, la Nova Cançó proposa una variada gamma de temes i de procediments estilístics, que només la percepció política —o siga, el fet que el moviment és una de les màximes expressions de la crítica i el dissentiment contra el franquisme i contra l'opressió, i per tant contra l'*establishment* cultural— ha simplificat en termes de *cançó protesta*, encasellant-lo en limitacions musicals i, sobretot, temàtiques. Ben al contrari, en diversos llocs he pogut mostrar la riquesa dels mecanismes enunciatius, particularment els il·locutius i perlocutius, i la capacitat per a la poetització intimista, i per a l'espectacularització (còmica, irònica, crítica o dramàtica) de gran part de les cançons (Mesguera 1999), modulant-ne tots els moments de l'enunciació:

- Posició de l'emissor: la confessió, la desideració...
- Posició del missatge: la representació, la idealització...
- Posició del context: la contraposició, la crítica...
- Posició del receptor: la comminació, l'afectivització...

Són procediments i *topoi* comuns a diverses èpoques històriques i als moviments coetanis de la cançó popular. Però

aplicats a la cultura dels valencians, hi ha un abans i un després en la literatura millor, respecte a la sintaxi paratàctica, enumerativa, paral·lelística. O quant a la semàntica del *jo*, el *nosaltres*, el *vosaltres*, etc. Una topologia ideològica que convoca el *nosaltres* a l'acció social en un «diguem no» generat per Raimon a partir d'una interpretació personal del passatge de *L'homme revolté* d'Albert Camus (proveït per l'interès del Joan Fuster d'aquells anys): «Qu'est-ce qu'un homme revolté? Un homme qui dit non». O la que convoca un perlocuti «vosaltres germans» prop de la «mare», en «L'arbre» de Lluís Miquel-Alfred Llabrés i en «Cançó de la mare» de Raimon...

Tanmateix, si la sintaxi, al cap i a la fi, és el punt de contacte verbal amb el corrent melòdic i rítmic de la música, és en el terreny de la figuració on el component literari de la cançó aporta les millors capacitats: la metaforització (o la metonímia, o la sinèdoque), la ironia (o la sàtira o la paròdia, etc.), o la paradoxa o el contrast... En un treball de síntesi (Meseguer 1995), tenint en compte la tradició d'estudi de la metàfora en l'anàlisi del discurs i el cognitivisme, que subratlla el funcionament basat en la sistematicitat (Lakoff - Johnson 1980). Així, es poden entreveure fins a nous *topoi* als quals s'acullen les cançons concretes:

El temps personal. «Cançó de la mare»...

El temps polític. «La nit»...

El temps ideal. «D'un temps d'un país»...

La natura i la cultura popular. «Vesles e vents», «Al vent» (Garí 1995 i Meseguer 1995, analitzen els paral·lelismes amb «Blowing in the wind» de Bob Dylan)...

La terra real. «Tio Canya», «Homenatge a Teresa»...

La terra política. «Quatre rius de sang», «Quan el mal de d'Almansa»...

L'individu i la col·lectivitat. «Se'n va anar»...

La realitat, entre la vida i la mort. «Va com va», «A la vida»...

Els objectes simbòlics. «La samarreta», «L'arbre»...

Entrecruant-se aquests *topoi*, la cohesió de cada poema connota il·locutivament el text, i el conjunt de significats reals o ideals. Així, Raimon, en «Jo vinc d'un silenci» (1975):

- «Jo vinc d'un silenci / antic i molt llarg / de gent que va alçant-se / des del fons dels segles / de gent que anomenen / classes subalternes». No el silenci, sinó *un* silenci, i no només patit sinó generat pels subjectes (que inclouen el *jo* convocant de la protesta).
- «Qui perd els orígens, perd identitat». No *la* identitat absoluta, sinó la part diferencial i pròpia de la identitat, en el cas dels valencians, construïda «de gent sense místics ni grans capitans»
- «Jo vinc d'un silenci / que romprà la gent / que ara vol ser lliure / i estima la vida». És a dir, la capacitat dialèctica de la paraula, l'efecte perlocuti que transforma alhora la gent i el món: «Jo vinc d'una lluita / que és sorda i constant», és a dir, la història del món.

Un altre exemple final i col·lectiu: el *topos* de *som*, que esborra fronteres entre *jo* i *nosaltres*, caracterització i historicitat, descripció i narració, essència i acció: *som*, inclouent-hi *venim*, *anem*, *volem*, etc. Sense haver de remuntar-se al *topos* clàssic grecollatí o evangèlic, «Ego sum» (en Ausiàs March «Jo sóc aquell»), o el místic o paradoxal modern (en Joan Timoneda «Só qui só»...), la cançó «Som» (1961) de Raimon constel·la el concepte en quatre verbs: «De la terra venim, / a la terra anirem; / en la terra vivim, / en la terra serem», on cada verb hi adopta una implicació connotativa diferent: *venim* (= procedència) / *anirem* (= mort bíblica) / *vivim* (= compromís nacionalista o ecològic) / *serem* (= futur social i nacional). I, per cert, deixa tal desplegament conceptual entre dues presències de l'estrofa sobre la claror i la foscor històriques o humanístiques: «som una llum» / «som el gran fum», amb inquietant ambigüitat existencial.

Altres peces concreten i limiten la pluralitat del *som*: en «S'adoneu», Lluís Miquel fa dialogar dues connotacions: *estar* i *cantar*: «S'adoneu? / Som junts, som tots, / S'adoneu? / Ja és nostre el cant. / Nostres veus tenen la força / de les veus que han fet callar» («Junts», per cert, seria el títol inicial de l'ambició projecte posterior *Quart creixent*). Ovidi Montllor, en *Autocrítica i crítica* (1978), expressa una inoblidable definició del cantant: «Tancat a casa la major part del temps, / no sóc amant de llepar. No tinc déu, / ni pensaments de trobar-me en tal cas.

/ jo sóc qui sóc. Si vols veure'm, em veus. / El meu treball el demostre com puc. [...] / Per a uns pollet, per a altres una fera. / Com bé veureu, no arribe a l'u setanta. [...] / Tinc un partit i una ideologia.... M'aïllaran, dient que m'he aïllat, / diran o diuen que ja sóc acabat. / No pense pas donar-me per guanyat. [...] / Jo sóc l'artista, el cantant, el pallasso.»

Lluís el Sifoner, per la seua banda, titula un disc *Som* (1981) i proposa un «Som valencians» com a lletra de la Muixeranga, en els temps en què pugna per esdevenir autèntic himne no només valencianista sinó alternatiu a l'Himne regional. Molts anys més tard, però amb versos escrits segurament molt abans de ser coneguts i famosos, Vicent Savall, en «Yo se qui soc» (dins el disc *Senzillament... amor*, 2000), expressa compulsivament les seguretats, les identitats de la consciència valenciana, si bé sense confrontar-la a la realitat històrica i política de l'opressió i la discriminació patida per la societat i la cultura valencianes: «Yo se qui soc / d'a on soc i qui vullc ser / i tinc ben clar [...] / Soc valencià / ben certament / i vaig pel mon / cantant-li a tota veu / a un poble gran... / al poble meu. / Li cante a March [...] / Lluís Vives [...] / La meua terra te / groc d'espiga / la mar antiga / i el roig de sanc. / [...] La meua llengua / no sap de treua / si en mi dius meua / tots valencians. / Sabem qui som / com som, qui volem ser, / oberts al mon / pero en desig sincer / de ser com som [...] / Units farem un poble cult i fort. / Units serem un poble gran».

Encara, recentment, ha vibrat el motiu d'una cançó enumerativa, activa, en la peça d'Obrint Pas «Som» (dins el disc *La flama*, 2004). Amb una grafia d'afirmació generacional (l'ús de *k*), i una sintaxi paratàctica i paral·lelística (*som* + concepte + definició adjectiva o amb complement verb transitiu), en realitat, l'enumeració conceptual compulsiva és una progressió temàtica que construeix el *som* en tant que *serem* o que *volem ser*, és a dir, «un poble per construir».

som la cançó k mai s'akaba  
 som el kombat contra l'oblit  
 som la paraula silenciada  
 som la revolta d'un sol crit  
 som l'espurna k encén la flama  
 som la lluita k hem kompartit

som la pedra en la barricada  
 som el poble per construir  
 i kuan la nit ens be a buscar,  
 som tot un món per estimar  
 som una història per guanyar  
 tot un futur per començar  
 som llàgrimes en la mirada  
 som el coratge de seguir  
 som la ferida mai tancada  
 som l'història k n'han escrit  
 som l'arbre enmig de la tempesta  
 som els estels k vam teixir  
 som l'esperança i la tristesa  
 som el poble per construir  
 i kuan la nit ens be a buskar...  
 i kuan la nit ens be a buskar...  
 som la cançó k mai s'akaba  
 som el kombat contra l'oblit  
 som la paraula silenciada  
 som la revolta d'un sol crit  
 som l'espurna k encén la flama  
 som la lluita k hem kompartit  
 som la pedra en la barricada  
 som el poble per construir.

És així, en definitiva, com la configuració del moviment de la Nova Cançó adopta les constants expressives que, sumant les sensibilitats i les qualitats estètiques dels autors i els cantants, dels literats i músics, ha aportat a la cultura contemporània dels valencians algunes de les contribucions més originals i fructíferes.

#### BIBLIOGRAFIA

Si bé la informació sobre la Nova Cançó s'ha de complementar amb documentació periodística i crítica, audiovisual (així, *La Nova Cançó*, 1975 o *Canet rock*, 1976) i també amb documentació en àudio o audiovisual en xarxa, s'enumeren ací les obres de conjunt citades en el treball.

ADELL, Joan Elies (1997): *Música i simulacre a l'era digital*, Lleida, Ed. Pagès.



- ALPERA, Lluís (1995): *Talaia de migjorn. Poesia catalana del segle XX*, Barcelona, Publicacions de l'abadia de Montserrat.
- BACKÈS, Jean-Louis (1994): *Musique et littérature. Essai de poésie comparée*, Paris, Presses Universitaires de France.
- BATISTA, Antoni (2005): *Raimon. La construcció d'un cant*, Barcelona, Ed. La Magrana.
- CADENAS, Núria (2002): *L'Ovidi*, València, Ed. Tres i Quatre.
- DDAA (2012), *Joan Fuster i la música*, València, PUV.
- FRECHINA, Josep V. (2011): *La cançó en valencià. Dels repertoris tradicionals als gèneres moderns*, València, Acadèmia Valenciana de la Llengua.
- GARCIA SOLER, Jordi (1976): *La Nova Cançó*, Barcelona, Ed. 62
- (1996): *Crònica apassionada de la Nova Cançó*, Barcelona, Flor del Vent
- GARÍ, Joan (1995): «Al vent de la Nova Cançó. Símbols i mites de la generació dels progress», *Revista de Catalunya*, 91, pp. 79-101.
- JAUSS, Hans R. (1970): «Littérature médiévale et théorie des genres», dins *Poétique*, 1, pp. 79-98.
- La dieta mediàtica i cultural dels joves* (2007), Barcelona, Fundació Audiències de la Comunicació i la Cultura.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark (1980): *Metaphors We Live By*, Chicago, The University of Chicago Press.
- MANSANET, Víctor (1995): *Al Tall, vint-i-cinc anys*, Alzira, Ed. Bromera.
- MESEGUER, Lluís (1994): «Bob Dylan i Raimon: la metàfora del vent», dins *Metàfora i creativitat*, Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1994, pp. 57-68.
- (1995): «Les metàfores de la Nova Cançó», *Actes del Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, vol. 1, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat - AILLC, pp. 351-371
- (1997a): *Literatura oberta*, Barcelona. Publicacions de l'Abadia de Montserrat

- (1997b): «*La vie en rose. De la chanson a la cançó*», dins *Les literatures catalana i francesa al llarg del segle XX*, València, Universitat de València, pp. 209-227.
- (1998): «La Nova Cançó i l'escriptura lírica», *Caplletra*, 22, pp. 169-184
- (1999): «La cançó. Oralitat i literatura: aspectes de la cançó popular catalana antiga i moderna», *Actes de l'Onzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Mallorca, Universitat de les Illes Balears - Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 259-282.
- (2003): «Sobre les musicacions populars de poesia (March segons Raimon)», *Miscel·lània d'homenatge a Joaquim Molas*, Barcelona, Universitat de Barcelona, vol. II, pp. 705-719.
- (2003a): «Nova Cançó i escriptura lírica», *Catalan Review*, xvii, 1, pp. 79-91.
- (2013): «El Mediterrani i els llenguatges de l'espectacle (la diversitat estilística en la Romània, a propòsit de les obres de Carles Santos)», dins *Actes del XXVI Col·loqui Internacional de Lingüística i Filologia Romàniques*, València, Universitat de València.
- MESEGUER, Lluís; GARÍ, Joan (1994): «Publicitat & Música. La metàfora en els nous discursos literaris catalans», en *Catalan Review*, viii, 1-2, 1994, pp. 161-192.
- RUVIRA, Josep (2008): *Música y representación. Los desafíos artísticos de Carles Santos*, València, Institució Alfons el Magnànim.
- SANTOS, Carles (2006): *Textos escabetsats*, Barcelona, March Editor.
- PALOMERO, Josep (1985): *Guia didàctica d'Ausiàs March i altres poetes s. xv-xvi) musicats per Raimon*, València, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.
- PORTER, Josep (1987): *Una història de la cançó*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.
- PUJADÓ, Miquel (2000): *Diccionari de la cançó*. Barcelona, Enciclopèdia Catalana.
- RIQUER, Martí de (1975): *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vols., Barcelona, Ed. Ariel.
- RUBIO, Antoni; SANJUAN, Hèctor (2007): *Del sud: el País Valencià al ritme dels Obrint Pas*, València, Ed. Mina.
- SALVADOR, Vicent; ESCRIVÀ, Vicent (1986): *Vicent Andrés Estellés. Guia didàctica. Poemes musicats i cantats per Paco Muñoz*, València, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.
- SOLDEVILA, Llorenç (1992): *La Nova Cançó 1958-1987*, Argenton, Ed. L'Aixernador.
- ZUMTHOR, Paul (1983): *Introduction à la poésie orale*, París, Seuil.





## GÈNERES I FIGURES DE LA CANÇÓ VALENCIANA

Josep Vicent Frechina

Un dels fets culturals més rellevants del segle xx és, sense cap dubte i malgrat l'escàs èmfasi amb què se sol mencionar, el sorgiment d'allò que podríem anomenar *cançó moderna*. Una cançó que se situa a mitjan camí entre els repertoris cultes i els populars i que, després de convertir-se en objecte de consum de masses, exercirà de pont entre tots dos àmbits i esdevindrà un poderós instrument de propaganda ideològica, de creació d'imaginari col·lectius i, per tant, de construcció d'identitat.

Esta cançó moderna es plasmarà en molt diverses formes, superposables parcialment entre si, de les quals podríem destacar-ne tres: una primera que donarà lloc al concepte pop, ampli i difús en la seua substància però tremendament eficaç en el seu poder connotatiu; una segona que s'arrogarà el dret de continuïtat de la tradició musical autòctona o, dit en altres paraules, que buscarà els referents estètics en la seua pròpia tradició mitjançant l'ús de recursos antics amb finalitats modernes en això que hem convingut a anomenar *folk*; i, finalment, una tercera més ambigua encara, si això és possible, que davall la marca de *cançó d'autor* es caracteritzarà per expressar una veu que es percep única i personal, tret definitori que no deixa d'abraçar un extens ventall de possibilitats que inclouen des dels trobadors provençals als actuals estandards del *rap* i el *hip-hop*; en qualsevol cas, el concepte, encunyat a Itàlia amb finalitats comercials i utilitzat per

primera vegada el 1960 per la revista *Il Musichiere*, resulta encara bastant operatiu.

La meua intervenció girarà a l'entorn del naixement i de l'evolució d'esta cançó moderna a les terres valencianes i defensarà dues tesis essencials.

Primerament, el fet que l'aportació de la cançó moderna valenciana ha tingut una transcendència extraordinària en molt diversos àmbits: ha donat visibilitat a la llengua autòctona en espais on la seua presència havia estat vedada —el de l'espectacle de masses i el de la cultura urbana contemporània—; ha sigut un eficaç mitjà de promoció, conscienciació i educació lingüística; ha contribuït a la democratització de l'accés a la cultura mitjançant la seua mediació entre els terrenys acadèmics i populars, i ha reforçat notablement l'autoestima d'un país que ha redescobert la seua identitat reflectida sobre el nou cançoner.

La segona de les tesis que intentaré argumentar és la constatació que la cançó moderna valenciana ha viscut els seus millors moments quan ha estat connectada als corrents culturals i musicals del seu entorn més proper i, al contrari, ha posat el seu futur contra les cordes quan només s'ha nodrit del solipsisme i l'autoreferencialitat.

Per organitzar la meua argumentació, he dividit el recorregut per la història de la cançó moderna valenciana en cinc etapes caracteritzades per les particulars denominacions

que ha rebut en cadascuna d'elles el moviment generat al seu voltant. Uns apel·latius en absolut asèptics que, des de la seua mateixa elecció, constituïen tota una declaració d'intencions i explicitaven el programa ideològic que hi havia al darrere.

## NOVA CANÇÓ

A València, el naixement de la cançó moderna té lloc mitjançant un procés que fàcilment podríem qualificar de *generació espontània* però que ocorre, paradoxalment, en sintonia amb el que està passant durant els mateixos anys en la majoria de països occidentals.

Efectivament, durant la dècada de 1950, i una vegada es comencen a superar les seqüeles econòmiques i socials que succeeixen a la Segona Guerra Mundial, concorren un seguit de factors que acaben propiciant el naixement d'una cançó moderna, diversa pel que fa a estils i intencionalitat, però concordant quant a la seua voluntat trencadora i a la seua condició de vehicle d'una nova sensibilitat.

Entre estos factors, podríem assenyalar alguns de caràcter tecnològic, com la generalització de la radiodifusió o el desenvolupament, per part de la indústria discogràfica, dels microsolcs de vinil —Columbia inicia la comercialització dels LP de 33 rpm el 1948 i RCA Victor dels singles a 45 rpm en 1949—, que abaratirà la fabricació dels discos i estendrà el seu consum a amplis sectors de la societat, primer des dels *jukeboxes* de bars i cafés i, després, ja ben avançada la dècada de 1960, des dels *pick-ups* domèstics. Però sens dubte, el factor de major importància i calat serà l'emergència d'una nova figura social: el jove que treballa, que disposa d'un cert poder adquisitiu i que necessita una oferta d'oci d'acord amb les seues necessitats, radicalment diferents a la de les generacions que el precedeixen.

El naixement del fenomen del *rock'n'roll* als Estats Units, l'estil musical que millor exhibeix la secessió dels joves del cos social cardinal, és segurament l'exemple més evident d'este procés. Un fenomen que, difós mitjançant les indústries discogràfica i cinematogràfica, té un efecte dòmino immediat a Europa occidental: amb la seua victòria amb «Nel blu, dipinto di blu» en l'edició de 1958 del Festival de Sanremo, Domenico Modugno obri una nova etapa en la cançó italiana i posa la primera pedra d'un nou univers estètic totalment

trencador tant en el fons com en les formes, d'una sensualitat llavors inaudita. A França, les aigües sempre torbades de la *chanson* anaven a agitar-se encara més amb l'aparició dels *ye-yes*, que tindrien a Serge Gainsbourg com a cap intel·lectual i a Sylvie Vartan, François Hardy o France Gall com a puntes de llança comercials. I a Espanya, un conjunt valencià, Els Milos, importen en un moment tan primerenc com 1960 els usos musicals del *rock'n'roll* i obrin una petita esclatxa en la indiscutible hegemonia dels estils aflamencats —la *copla* de Conchita Piquer i Juanito Valderrama— i llatinoamericans, com els boleros d'Antonio Machín.

Si exceptuem el cas d'Espanya, on la postguerra franquista tenia unes peculiaritats polítiques i socials que la feien excepcional, en els altres tres casos citats, Estats Units, Itàlia i França, la nova música disposava d'una sòlida tradició darrere seu amb la qual mantenia una dialèctica de ruptura i continuïtat. El *rock'n'roll* era un híbrid del *country* i del *rythm'n'blues*. Modugno bevia de les melodies populars italianes. Els *ye-yes* tiraven les seues arrels en una *chanson* de sòlid i llarg recorregut històric.

Quan Raimon, un jove estudiant universitari d'extracció rural, escriu el 1959 la seua primera cançó en valencià, no compta amb cap referent autòcton. «Al vent» sorgeix, en este sentit, del no-res més absolut.

Només el singular cant d'estil, modalitat virtuosista de cançó tradicional improvisada practicada en rondes festives i quadres de balls populars, havia aconseguit arribar a plasmar-se en uns cinquanta discos de pissarra i uns pocs microsolcs. I la distància d'estes músiques tradicionals i els ambients universitaris d'on prové Raimon era, en aquells moments, abismal.

D'altra banda, Raimon desconeixia segurament els enregistraments catalans pioners de les Germanes Serrano o Josep Guardiola i també els primers exercicis d'emulació de la cançó francesa que coetàniament realitzaven a Barcelona el grup anomenat Els Setze Jutges.

Aquells havien nascut inspirats en el manifest «Ens calen cançons d'ara», que signa Lluís Serrahima i es publica a la revista *Germinàbit* al gener de 1959 i que, justament, constituïa una reivindicació de la necessitat de sincronitzar el rellotge de les cançons amb la nova realitat social: «Hem

de cantar cançons, però nostres i fetes ara. Ens calen cançons que tinguin una actualitat per a nosaltres».

Al caliu d'este manifest seminal es congria un nucli inicial d'intèrprets d'extracció petitburgesa i formació universitària, que es conjuren per importar el model francès de la *chanson* com a instrument de sensibilització social cap a la pròpia llengua i cultura: «Fixem-nos a França, què passa: de qualsevol tema, de qualsevol fet, important o no —això és igual— sorgeix una cançó: i quines cançons!». Són el mateix Serrahima, Miquel Porter, Remei Margarit i Josep Maria Espinàs, que bateja el grup amb el nom d'Els Setze Judges. El seu debut públic té lloc el 19 de desembre de 1961 al Centre d'Influència Catòlica Femenina (CICF) de Barcelona, en un recital titulat *La poesia de la Nova Cançó*, d'on sorgirà la denominació del gènere.

L'accent en l'adjectiu —*nova*— serà el reclam sobre el qual pivotarà l'estratègia comercial del col·lectiu i els seus promotors. Així, s'anuncien per ateneus culturals, centres recreatius, locals parroquials i altres entitats ciutadanes: «Festival de la Cançó Catalana Moderna a càrrec del grup Els Setze Judges» —a la penya barcelonista de Premià de Mar, l'abril de 1962—; «Cançó moderna catalana» —als locals del CNI d'Igualada, el maig del mateix any—; «Recital de cançones actuales por los componentes del grupo Els Setze Judges» —al Museu-Arxiu de Montblanc i Comarca, el juny següent—; o, ja en 1964, el recital que reuneix Els Setze Judges amb Raimon al Casino de l'Aliança de Poblenou i la publicitat del qual no pot ser més categòrica pel que fa a este capteniment: «cançons noves, en un nou temps, per a gent nova».

El mateix Josep Maria Espinàs, en una de les seues primeres cançons, «A la vora de la nit», es farà ressò explícit de la consigna: «Oblidem velles cançons / que encomanen la tristesa. / Estrenem la nova veu / i alegrem l'antiga terra».

La veritable novetat, però, arribaria des de fora del grup: serà un jove valencià qui amb el contingut radicalment diferent dels seus primers textos —del crit existencial a l'expressió del sentiment col·lectiu—, la seua forma vehement de cantar i la seua insòlita capacitat comunicativa convertirà este incipient fenomen cultural en un moviment de masses de dimensions inesperades.

Amb Raimon, la Nova Cançó deixa de ser «una crònica irònica i tendra del país», com l'havia definida el *jutge*

Miquel Porter, i s'erigeix en un indispensable vehicle expressiu de la nova sensibilitat col·lectiva. Una sensibilitat on convergien desafeccions polítiques —tot l'antifranquisme militant—, programes de restauració nacional —encapçalats pel Joan Fuster de *Nosaltres els valencians*, publicat el 1962, el mateix any que Raimon es presenta en públic— i el corrent de fons que travessava tot el món occidental i que semblava haver-lo transformat «en un planeta juvenil només apte per als que no havien traspassat la barrera biològica dels vint anys» (Gàmez 2009: 17). Una sensibilitat que Raimon definirà sumàriament en uns versos justament cèlebres: «No. / Jo dic no. / Diguem no: / nosaltres no som d'eixe món».

L'impacte del seu primer disc, amb el tema iniciàtic «Al vent» al capdavant, és grandíssim. Però la seua consolidació definitiva arriba després de vèncer al Festival del Mediterrani interpretant una composició de Josep M. Andreu i Lleó Borrell, «Se'n va anar», en una estratègia maquinada pels cercles catalanistes de Barcelona que veuen al festival una oportunitat única de convertir Raimon en fenomen de masses. I ho aconsegueixen: a partir d'ací, la seua popularitat iniciarà un ascens imparable, i els censors del franquisme començaran a rastrejar acuradament les seues cançons buscant la més mínima excusa per a prohibir-les.

En pocs mesos la seua imatge pública queda completament definida i el marcarà per sempre. I la seua obra, complexa i polièdrica, quedarà condemnada a ser ponderada d'ara endavant amb el cristall deformant del seu impacte inicial (Frechina 2011: 109).

Una anàlisi somera d'esta obra, però, impugnaria fàcilment el seu encasellament com a *cantant protesta* i la simplificació temàtica en la qual se l'ha volgut recloure. És evident que les cançons de compromís civil formen un corpus essencial en la seua producció. Però no ho és menys que Raimon ha escrit també memorables cançons d'amor, de reflexió existencial, d'encarament amb la pròpia obra artística, i, en un lloc preeminent, ha musicat amb mestria poesia clàssica i contemporània.

Al costat de Raimon cal destacar, en esta primera etapa de la cançó moderna valenciana, altres dos noms que realitzaren també contribucions molt importants i ho feren en àmbits complementaris: el de Lluís Miquel i Els 4Z i el d'Ovidi Montllor.

Lluís Miquel i Els 4Z, en la seua primera encarnació durant la dècada de 1960, suposen la integració del valencià en el món estudiantil dels *conjunts moderns*: formacions que barrejaven el *rock* i la cançó melòdica i que animaven els matinals universitaris i els primers *guateques* privats dels adolescents valencians. El seu repertori de l'època és una demostració del caràcter transversal i aglutinador del grup: versions de Raimon —«Al vent», «Si un dia vols»—, temes francesos i nord-americans pulcrament traduïts al valencià pel tàndem Manuel Ardit - Alfons Cucó —«Marie, Marie», «Capri s'ha acabat», «No podré, no, oblidar», «No la toqueu més»— i algun tema propi escrit seguint els codis de la cançó d'autor coetània —com l'emblemàtic «L'arbre». La seua detenció després d'un concert al Cinema Artis de València el mes de febrer de 1968 trunçarà la seua carrera i impedirà consolidar les bases del que podria haver sigut el primer *rock* valencià —corrent al qual també podrien haver-se sumat, en altres circumstàncies, els *Superson's* de Nino Bravo o els Cinc Xics. El fet, però, és que quan reapareixen ja ben avançada la dècada de 1970, ho fan amb una estètica completament diferent i alineats definitivament en la facció dels cantautors. Des d'aleshores, i amb una considerable intermitència, Lluís Miquel ha desenvolupat una carrera musical caracteritzada per la seua consistència i alta qualitat —amenitzada durant tota la dècada de 1980 per eixa altra vessant festiva i farandulera que representaren els Pàtxinguer Z.

Ovidi Montllor també s'acostà esporàdicament als llenguatges musicals del *rock*, especialment en la particular variant local del *rock* progressiu que s'anomenà *ona laietana*, però, com en el cas de Lluís Miquel, en la seua carrera acabà imposant-se l'atracció per les fórmules expressives de la cançó francesa. Tot i això, construí una obra riquíssima i diversa, poc valorada encara avui en les seues justes proporcions per l'enlluernament que produeix la personalitat que l'engendrà. Fet i fet, el pas del temps ha revaloritzat enormement la figura d'Ovidi Montllor i ha engrandit les dimensions del greuge continuat a què va ser sotmés per part d'institucions i mitjans de comunicació públics, però, tanmateix, bona part de la seua obra —la més original de tota la Cançó— continua sent bastant desconeguda. Es tracta d'una obra construïda per un procés d'al·luvió, recollint referents de diversa procedència i

fent-los seus. Amb el temps, però, anirà depurant-la fins a fer-la descansar sobre tres pilars fonamentals. En primer lloc, la cançó francesa de Leo Ferré, sobretot, i Brassens, Brel, Montand, Serge Reggiani, etc.; en segon lloc, la poesia valenciana i catalana contemporània, amb Vicent Andrés Estellés com a poeta de capçalera; i finalment, en el que serà la seua aportació estètica més important, la tradició musical valenciana. Ovidi és el primer, en tot el seu àmbit cultural, que busca referents musicals autòctons, no per reproduir-los folklòricament, sinó per utilitzar-los com a recursos moderns. Una operació en la qual serà mestre i pioner i que protagonitzarà la segona etapa del nostre recorregut.

### CANÇÓ POPULAR DEL PAÍS VALENCIÀ

El *folk* és un moviment musical que, en paral·lel al sorgiment i l'evolució de la música pop —dues paraules, *folk* i *pop*, que comparteixen arrels comunes però que connoten pressupòsits ideològics molt diferents—, es dona de forma ben bé simultània a tots els països occidentals com a reacció a diversos fenòmens vinculats a la modernitat: el col·lapse de les formes de vida tradicionals, l'extensió del procés urbanitzador a tot el territori, la globalització dels referents culturals i la inseguretat pel desarrelament col·lectiu.

Al País Valencià, este fenomen es veu reforçat per la seua particular conjuntura: la dissolució de la identitat autòctona propiciada per la dictadura i la l'absència posterior —una vegada esmorteïda l'eufòria democràtica— de polítiques que compensen la cada dia més accentuada minorització lingüística i cultural.

Davant d'esta situació, diverses generacions de músics i intèrprets han desenvolupat un programa de rehabilitació identitària, espontani i irregular però tenaç com pocs altres, que fa més de quaranta anys que reubica la tradició en un context modern i redescobreix un patrimoni sonor d'una riquesa incontestable.

Amb el col·lapse de la societat tradicional, que s'esdevé durant el segle XIX arran de l'extensió de l'embranchida urbanitzadora a tota la societat, es produeix un primer transvasament de les músiques característiques d'esta societat tradicional a les músiques urbanes de consum. Unes músiques, merament funcionals en el seu origen —associades normal-



ment a feines específiques, a balls o a rituals de festeig— que es transformen, descontextualitzades i reformulades, aprofitant els seus valors artístics o lúdics: podíem dir que, de la mateixa manera que les formes de vida urbana s'estenen a totes les capes socials, determinats repertoris tradicionals sofreixen també este fenomen i s'*urbanitzen*: és a dir, s'estilitzen i prenen carta de naturalesa com a músiques de consum. Esta tendència es consolida amb la irrupció de la indústria discogràfica i l'inici de les primeres emissions radiofòniques durant les dues primeres dècades del segle xx.

A partir d'ací vénen els anys daurats del flamenc a Andalusia, del fado a Portugal, del *blues* al delta del Mississipí, de l'arabesc a Turquia, de la *sevdalinka* a Bòsnia, del *rebético*

a Grècia, de la cançó napolitana a Nàpols i del cant d'estil al País Valencià. En este moment la música de tradició oral es troba en un terreny ambigu que es resoldrà progressivament en dues direccions oposades: la del seu confinament en l'àmbit de la representació folklòrica o la de la seua definitiva integració en la modernitat.

La primera suposa la interrupció de la seua evolució formal, la seua percepció com a part d'un passat superat, la seua progressiva instauració com a forma d'identitat antiga amb poca operativitat en el present. La segona, en canvi, assumeix la seua vigència i el seu potencial per a vehicular les noves sensibilitats que comporta la modernitat. El cant d'estil valencià, per exemple, va estar ben a la vora d'agafar la se-

gonia direcció, de la mateixa manera que ho féu el flamenc o el fado, però segurament ho va impedir la tremenda fractura que va ocasionar la guerra del 1936.

Durant les primeres dècades del segle xx, quan es consolida el cant requintat que havia introduït el gran Evaristo Payà, s'enregistren desenes de discos per les cases discogràfiques més importants d'Europa, es fa publicitat als diaris al costat dels altres enregistraments, s'anuncien als diaris espectacles dels cantadors més reputats i s'emeten per ràdio moltes d'estes gravacions.

Passada la guerra, caldrà esperar a la dècada de 1960 per a tornar a trobar-ne nous discos, ara ja en vinil, però la iconografia delata clarament la seua adscripció a l'àmbit folklòric: portades farcides d'imatgeria típicament valenciana, absència del nom dels cantadors en la majoria d'elles, etc. És just en este moment quan es produeix un segon transvasament de les músiques d'arrel tradicional a les músiques urbanes de consum dins d'eixe fenomen complex que s'ha convingut a anomenar *folk revival*.

En efecte, la dècada de 1960 marca una etapa liminar en el desenvolupament de la societat occidental caracteritzada per la proliferació d'un seguit de fenòmens polítics, culturals i socials estretament vinculats amb la definitiva extensió del procés d'urbanització i de la mediatització de les formes d'oci i de consum cultural. Les ciutats creixen acceleradament mentre reben grans contingents de població immigrada procedent de les zones rurals més o menys immediates i, simultàniament, s'accentua una imparable transferència dels usos urbans cap a aquelles mateixes zones rurals. Un fet que coincideix amb la irrupció abassegadora dels mitjans audiovisuals de comunicació de masses, que canviaran de dalt a baix l'imaginari popular i assentaran les bases d'una progressiva homogeneïtzació dels referents culturals. L'aparició del *folk revival* en este mateix moment és un de tants fenòmens que indueix el procés d'aculturació que acabem de descriure.

En este sentit, sobta la sincronia amb què s'inicia el *folk revival* als Estats Units —sembla que hi ha un consens bastant ampli a posar-ne la data inicial en l'edició del disc *Tom Dooley* per part del Kingston Trio, l'any 1958, i la seua insòlita ascensió al capdamunt de les llistes d'èxits— i el nai-

xement d'allò que s'ha anomenat *Novokomponovana Narodna Muzica* («música popular de nova composició») a l'antiga Iugoslàvia, datat el 1964 amb la publicació del disc senzill de Lepa Lukic *Od izvora dove dva putica*, del qual se'n van vendre 260.000 còpies. Dos mons aparentment antagònics —els Estats Units post-*New Deal* d'Eisenhower i la Iugoslàvia comunista i no alineada de Tito— que reaccionen de manera semblant davant una conjuntura social que només coincideix en el seu més pregon rerefons.

El *folk revival* obeeix a una complexa combinació de motivacions ideològiques, entre les quals trobem, reformulats, alguns dels estímuls romàntics que inspiraren les representacions folklòriques a què al·ludíem adés: el seu caràcter compensatori davant les seqüeles globalitzadores de la modernitat o un clar component identitari, per exemple. Tanmateix, els seus pressupòsits fonamentals són molt diferents: ja no es tracta de mantindre, ni que siga en l'àmbit de la representació, unes formes tradicionals obsoletes, sinó que el que es pretén és rearticular estes formes perquè tinguen un sentit ple en la societat contemporània.

La rearticulació de les formes tradicionals en un discurs nou, plenament integrat en la modernitat, s'intentarà mitjançant diverses operacions: algunes de caire merament cosmètic —com la interpretació de repertori procedent de la tradició oral amb instruments pertanyents a altres àmbits expressius, especialment el pop i el *rock*—; i altres d'un calat conceptual molt superior, consistents en la interiorització prèvia del llenguatge de la tradició musical autòctona —els seus gèneres, les seues fórmules melòdiques, rítmiques i harmòniques, la col·locació de la veu, l'afinació, els tempos, les tècniques instrumentals, els mecanismes improvisatoris, la versificació...— i, a partir d'ací, la creació de nou repertori o la recreació del vell mitjançant variacions, nous arranjaments, actualització dels textos, etc.

Exemples afortunats d'este darrer *modus operandi* en trobem de ben significatius.

El més il·lustratiu ens el proporciona potser un jove músic grec, seduït inicialment pels moviments musicals d'avantguarda —s'havia bellugat dins del cercle d'Olivier Messiaen a París—, que decideix fer confluïr les seues inquietuds polítiques i musicals en un treball revolucionari, amb el qual

causarà un terrabastall considerable entre la intel·lectualitat grega d'aleshores i obrirà un debat, que es perllongarà durant anys, sobre la identitat musical hel·lènica. Estem al setembre de 1960, el músic és Mikis Theodorakis i el treball es diu *Epitaphios*, un cicle de cançons escrit sobre el punyent poemari homònim de l'escriptor Iannis Ritsos. La seua naturalesa revolucionària rau en el fet que Theodorakis uneix en una única obra, l'art culte de la poesia amb una música popular associada a l'exclusió social, la mala vida i la marginalitat: no només escriu les melodies sobre els patrons rítmics característics del *rebético* —el *zeibékiko* i el *hassàpiko*— sinó que confia la part vocal a Grigoris Bithikotsis, figura del *laikó*, gènere que esdevenia la continuïtat natural del *rebético*, i deixa l'acompanyament instrumental per a una orquestra de *bouzouquis*, instrument denigrat en aquells moments per la seua filiació impura —cal llegir ací: el seu origen turc—, dirigida pel més gran sonador de l'època, Manolis Hiotis. Res no tornarà a ser igual en la música grega des de llavors, i una nova identitat musical, amb el *bouzouqui* com a mascaró de proa, es consolidarà en els anys immediatament posteriors, quan el foc de la controvèrsia s'apague i quede només alguna escadussera cendra de ressentiment.

Un capteniment semblant alimentarà a Nàpols el treball del gran Roberto de Simone amb la Nuova Compagnia di Canto Popolare. De Simone, malgrat afirmar en la carpeta del primer treball del grup, publicat el 1971, «Senza perciò rivolgersi alla produzione di nuove canzoni, la nostra attuale ricerca è orientata alla sola riproposta del materiale autentico», reconstruirà després tot l'imaginari musical de la tradició napolitana en una obra extraordinària: la faula musical en tres actes titulada *La gata cenerentola* (1976).

Com és ben sabut, el *folk revival* entra a casa nostra de la mà del Grup de Folk de Barcelona, que es funda durant els primers mesos de 1967 per imitació del *folk* americà.

La seua popularitat augmentà molt ràpidament gràcies a la seua penetració en allò que podríem anomenar *circuit parroquial alternatiu*, l'impacte social —per l'actitud mostrada pels seus protagonistes, ostentant un nivell de llibertat i de desinhibició insòlits aleshores— de les deu hores de *folk* celebrades en el Parc de la Ciutadella de Barcelona el maig del 1968 i la circulació generalitzada dels cançoners

elaborats amb les cançons que interpretaven i publicats per l'editorial Als 4 Vents.

Una actuació del Grup de Folk a la Cova del Drac, històrica sala de concerts de Barcelona, a la qual assisteixen un grup de joves universitaris valencians, serà el desencadenant de la fundació de l'Equip València-Folk en 1968 de la mà, entre d'altres, de Vicent Torrent, Bustamante, Tico Balanzá, etc. L'Equip València-Folk, seguint el model del seu precursor català, interpreta estàndards del *folk* internacional adaptats al valencià i alguns temes tradicionals autòctons, com la «Cançó de la llum» que uns anys després popularitzaria Al Tall. El seu exemple és seguit ràpidament per desenes de formacions, algunes de trajectòria efímera, sorgides de cors parroquials, d'agrupacions locals del Movimiento Junior o d'altres organitzacions juvenils més o menys vinculades als sectors més progressistes de l'Església valenciana. O fins i tot, en algunes falles, com és el paradigmàtic cas d'Els Pavesos. Unes formacions que descansen en l'èxit anterior de la Nova Cançó (Raimon, Els 4Z, Ovidi, Llach, Pi de la Serra, Serrat...) i que esdevenen la seua vessant, podríem dir, casolana i econòmica: tots aquells que no poden fer front al caixet d'estes figures ja consagrades, poden organitzar un recital de cançó amb grups infinitament més barats de contractar.

D'este corrent naixen grups de *folk* ben bé a cada poble i cada barri de les ciutats. Pràcticament ningun d'ells deixà testimoni discogràfic, però contribuïren notablement a la difusió del moviment de la Nova Cançó i assentaren las bases que expliquen la important incidència social dels grups i solistes que vingueren després. El repertori d'estes formacions barrejava estàndards de *folk* internacionals amb els primers tímids intents de recuperació de folklore autòcton —sempre buscant, en una constant que es mantindrà durant molt anys, el format de cançó tradicional que més s'ajusta al format estàndard de cançó lleugera: bàsicament cançons humorístiques o balades antigues.

El reflux d'esta primera gran onada coincideix amb el final del franquisme i l'entrada en la transició democràtica. L'amateurisme de la major part de formacions esmentades fa que moltes es dissolguen als pocs mesos de la seua creació i que la resta se sotmeta a importants transformacions tendents a dotar-se d'un mínim nivell de professionalitat. Sorgeix

així una segona generació de grups i intèrprets que, en la seua majoria, renuncien al repertori d'estàndards nord-americans i internacionals i centren la seua atenció en la tradició musical valenciana. Simultàniament, l'apel·latiu *música popular* comença a desplaçar el de *folk* en els programes publicitaris i les declaracions d'intencions dels protagonistes.

Tots ells buscaran paraigua sota una marca comuna: Cançó Popular del País Valencià. I la denominació no és gratuïta. El nom que es dona a les coses sol reflectir l'equilibri entre la seua capacitat descriptiva i la càrrega ideològica que ha de transportar. Tant en el cas del *folk* inicial com en el de l'actual *cançó popular* és evident que pesa més el component ideològic que el descriptiu. *Folk* denotava inconformisme juvenil, aire llibertari, voluntat de germanor. *Cançó popular* implica un grau superior d'arrelament territorial i cultural. No només es reclama el caràcter genuí del repertori interpretat —un repertori que es considera un patrimoni col·lectiu del poble que es pretén representar— sinó que, a més, es fa explícita la voluntat d'incidència social: més que una cançó popular, es tracta d'una cançó que vol ser popular. Que vol retornar al poble, allò que és del poble: esta idea es reitera una vegada i una altra, com es pot veure en el text signat per Joan Fuster a la carpeta del primer disc d'Al Tall, anomenat precisament *Cançó Popular del País Valencià* (1975):

La gent d'Al Tall, però, aspira a plantejar-se-la des d'una decisió il·lusionada de «retornar al poble» allò que el poble va oblidant i que, tanmateix, conserva suggestions instintives directíssimes.

I a esta idea es retorna seguit, com en l'article anònim que, des de la secció «Valencia en el bolsillo» del diari *Las Provincias*, saludava la publicació del segon disc d'Al Tall l'octubre del 1977:

Ellos reviven nuestra lengua y nuestra tradición a través de los cantares y las músicas; y están recuperando del pueblo lo que es propio para devolvérselo. («Al Tall. El grupo folklórico valenciano que despierta la conciencia del pueblo con música y coplas», *Las Provincias*, 21 d'octubre de 1977)

El mateix article introduïa, a més, una de les contradiccions fundacionals del moviment, el qual, tot i la seua insistent voluntat de popularitat, no acaba d'aconseguir transcendir més enllà d'un públic molt específic i polititzat:

Cuando surgió Al Tall su público era la juventud universitaria y obrera que luchaba por el resurgimiento del País Valenciano; ahora, por fortuna, ya han ganado a la gente rural; y los viejos han acudido a las actuaciones —silla de enea en mano—, cuando el Ayuntamiento subvencionaba el recital; y se han emocionado al escuchar las coplas de su mocedad, coreando estribillos que se despertaban en el mundo aletargado de sus recuerdos. (Ibídem)

Poble i popular, doncs, esdevindran idees motrius sobre les quals es desenvoluparà un discurs que té en la rehabilitació identitària valenciana el seu objectiu final. Hi ha, però, un matís importantíssim que Al Tall introdueix en el seu argumentari musical des del primer moment i que, a poc a poc, anirà desenvolupant en un sòlid corpus teòric. És la idea que cal fer músiques que tinguen un sentit en el present: per tant, no es pot, simplement, reproduir el cançoner tradicional o interviindre sobre ell amb alguna mera operació de maquillatge:

Volem fer una cançó popular, però d'avui. No creiem que els mòduls culturals valencians siguen ja arqueologia i res més. Partim d'aquestes tradicions, però fem nova música. (R. Ventura Melià, «El primer L.P. de folk nou», *Tele-Expres*, 2 de gener de 1976)

Amb una idea semblant, però des d'un nivell més intuïtiu que programàtic, apareixen moltes altres formacions, com els Carraixet de Tavernes Blanques, els Cadafal d'Elx, els All i Oli de Benaguasil, els Saó de Lliria, Els Pavesos de la ciutat de València o Lluís el Sifoner de Pedreguer.

La irrupció d'Els Pavesos o el Sifoner atia el debat sobre el caràcter *popular* d'estes músiques, i és el mateix Sifoner el que qüestiona reiteradament els fonaments essencials de l'estratègia duta a terme pel moviment de Cançó Popular del País Valencià:



Cal començar per dir que, ara i aquí, no podem afirmar que hi haja cap cantant popular [...] Ni Raimon, ni Ovidi, ni ningú pot salvar-se d'esta evidència. Tots som uns senyors més o menys «progres». I pareu de comptar. Ara bé, jo crec que a partir d'ara es pot fer una cançó popular al País Valencià. [...]

Diuen que Els Pavesos són «horteres». De tota manera a mi també m'ho diu molta gent. I em sembla, en el fons, d'allò més correcte, perquè el poble també ho és, d'«hortera» [...] Ara per ara, per ser un cantant popular cal ser un cantant «hortera». (*Dos y dos*, 1976)

El poble no té arquetipus racionals, sinó emocionals. Quan es vol tocar-li la fibra sensible es deu fer dintre un context que no siga reaccionari, car molts ho han fet, com ara la Corín Tellado o el Manolo Escobar. Els meus crítics han arribat a confondre'm amb l'Escobar. [...] Entre l'Escobar i jo hi ha moltes diferències, no sols una llengua oprimida. La veu d'Escobar ha estat al servei del franquisme, i el Sifoner està al servei del poble, al servei d'una alternativa revolucionària. El Sifoner no sé si es possible pensar-lo en castellà, però sí a Castella n'apareix un serà un dur competidor per a l'Escobar. El Sifoner és cultura popular d'ara. Perquè o definim què és això d'una vegada o ens toquem la fava. (Rafael Ventura-Melià, «Lluís el Sifoner, inequívocament valencià», *Valencia Semanal*, 8, 29 gener - 5 febrer, pp. 32-33)

El que rau en el fons d'este debat és molt senzill: eixe poble del qual la Cançó s'autoproclama portaveu, on està? Existeix en algun lloc o és una idealització polititzada? El discurs del Sifoner, amb totes les seues contradiccions, només subratllava esta paradoxa: la cançó popular real tenia, i té, una estètica molt diferent a la promocionada pel moviment de la Cançó, com els anys següents palesaran amb una cruessa exacerbada.

El moviment de Cançó Popular del País Valencià es desunfla progressivament en la dècada de 1980, coincidint amb el final de la transició política i la irrupció de les estètiques modernes i trencadores que arrossega la *movida* madrilenya i les seues rèpliques perifèriques. De totes les formacions i intèrprets que floriren aleshores, només Al Tall, Carraixet i

Paco Muñoz continuaran amb una producció discogràfica més o menys regular.

Tanmateix, i malgrat una conjuntura tan desfavorable, Al Tall aconseguirà en esta dècada arrodonir definitivament la seua proposta treballant en dos fronts complementaris: d'una banda, sistematitzant la recerca en els repertoris tradicionals a partir de la creació de la Fonoteca de Materials de la Conselleria d'Educació de la Generalitat Valenciana, entitat que posarà a l'abast dels interessats una quantitat de recursos sonors procedents de la tradició oral valenciana de dimensions veritablement monumentals; i de l'altra, eixamplant el seu marc de referència musical a tota l'àrea mediterrània mitjançant l'organització, des de l'any 1981, de les Trobades de Música del Mediterrani.

Este treball introduirà dos conceptes nous en el seu discurs teòric: d'una banda, el discurs de la mediterraneïtat —un discurs que en l'àmbit musical rep una gran embranzida amb la publicació del disc *Creuza de mà* (1984) de Fabrizio de André—, i de l'altra, el de la *riproposta* que es materialitza musicalment en la seua obra mestra *Tocs i vares* (1983):

La música de *riproposta* és nova música feta per músics d'avui que componen seguint l'estètica de la tradició.

[...] La *riproposta* és el nivell més progressista de la música popular, perquè pretén continuar creant i aportant novetats per als nostres dies i per a la nostra gent i ho fa des del llenguatge estètic de la nostra tradició. Pretén recuperar la nostra tradició, no des d'un punt de vista merament patrimonial o arqueològic, sinó des d'un punt de vista funcional (Torrent 1990: 127-129).

El terme *riproposta*, atribuït erròniament a la Nuova Compagnia di Canto Popolare, és un concepte *inventat* per Vicent Torrent a partir d'un malentés lingüístic: no existeix, ni ha existit mai a Itàlia, un moviment amb este nom. Allà se'n diu, com a tot arreu, *folk revival*. *Riproposta* és un terme genèric, comú, que seria l'equivalent a l'anglès *revival*, per bé que amb altres matisos.

En este context de mediterraneïtat i *riproposta* irromp una segona generació de grups —Cànem, Trullars, Ritme Trencat— que no arribarà a quallar del tot però que posarà



les bases de l'extraordinària revitalització que experimentarà el *folk* valencià en les dècades següents amb la publicació dels discos d'Urbàlia Rurana, Tres Fan Ball, L'Ham de Foc, Aljub, Miquel Gil, Carles Dénia, Krama, Apa, Sitja, Pep Gimeno, *Botifarra*, La Romàntica del Saladar, Eva Dénia Trad Quartet, Mara Aranda i Solatge, etc.

#### ROCK MEDITERRANI

La mort de Franco el 1975 suposà una descongèstió immediata en l'àmbit de les contracultures juvenils, que foren les primeres a enarborar la bandera de les llibertats que presumiblement s'hi inauguraven.

La contracultura que llavors comptava amb una major implantació es presentava com a una rèplica tardana de la utopia psicodèlica amb què el moviment *hippy*, des del seu epicentre a San Francisco, havia sorprès el món l'estiu del 1967. No es tractava, òbviament, d'una rèplica fidel sinó de l'adopció d'algun dels seus trets formals i de certs elements del seu rerefons ideològic: pensament llibertari i pacifista, actitud antisistema expressada en la forma de vestir i la llargària dels cabells, consum de marihuana i drogues al·lucinògenes, etc.

El nou decorat reclamava una banda sonora pròpia que, en la doble interacció que sempre se suscita entre els gèneres musicals i la societat on s'instauren, reflectira i alhora ajudara a construir l'imaginari emergent. És en esta tessitura que es publica a València la gloriosa trilogia que, uns quants anys després, algun crític mesetari englobaria davall la denominació de *rock mediterrani*: *Brossa d'ahir* (Ocre-Belter, 1977), de Pep Laguarda i Tapineria; *Humitat relativa* (Pu-put-Zafiro, 1979), de Remigi Palmero i Bon Matí, i *Cambriers* (Ànec, 1981), de Bustamante.

Els tres discos compartien, a més de músics i grafistes, un esperit molt especial fet de llum i de brisa, de temps que s'engrunsa endormiscat i remors de mar matinera. Així descrivia el crític Diego A. Manrique, al llibret de la reedició en CD, l'impacte que li provocà el disc de Bustamante:

Los que pillamos «Cambriers» nos quedamos cegados. Cegados de belleza, de luz mediterránea. Era pop

pero con mandolina de rondalla, con saxo de orquesta, con percusiones de playa. Tenía, a veces, coritos y un ritmo relajado como de *reggae* de la huerta, de *rock* nostálgico. Todo tocado, cantado entre colegas. Y las historias tenían cualidades cinematográficas.

I el mateix Bustamante intentava racionalitzar a la seua manera la seqüència d'una tríada certament inversemblant (Gàmez 2001: 15):

El disco que para nosotros fue revelador fue el de Pep Laguarda i Tapineria, un disco si quieres «rural», por emplear un término «ambiental». Después llegó el disco de Remigi, *Humitat relativa*, que estaba, por decirlo de alguna manera, entre el campo y la ciudad, y finalmente el mío, que ya es un disco completamente urbano.

Tanmateix, tot i el seu enorme predicament entre la crítica musical i un grapat d'afortunats *connoisseurs* —que encara paguen importants sumes de diners per aconseguir els discos originals en el mercat de segona mà—, el ben cert és que la seua acollida popular fou més aviat minoritària, com va ocórrer també amb altres discos coetanis que exploraven en valencià les possibilitats expressives dels nous llenguatges musicals —Cuixa, Cotó-en-pèl... Es perdia així la segona oportunitat d'eixamplar les bases estètiques de la música facturada en la llengua autòctona, d'obrir nous mercats i de preparar el terreny per a connectar amb els moviments de fons que començaven a somoure les músiques juvenils del continent amb l'esclat del *punk* i la *new wave* a les illes britàniques. En este sentit, resulta especialment eloqüent la negativa d'Edgisa a publicar el segon treball de Pep Laguarda, *Plexison impermeable*, enregistrat el 1979 i editat finalment trenta-tres anys després: un disc absolutament visionari i pioner, magnífica transició des dels efluvis psicodèlics del *rock* mediterrani al pop nerviós, immediat i multicolor que preconitzava la *new wave* londinenca. Un disc que va quedar inèdit com a testimoni sagnant de l'escassa capacitat de reacció de l'escena musical autòctona davant les fulgurants transformacions socials i culturals que s'esdevenien al seu voltant.

## DE LA MOBILITZACIÓ A LA MOVIDA

Durant la dècada de 1980 i els primers anys de la de 1990, la música en valencià viurà una crisi de grans dimensions que podríem atribuir a una confluència de múltiples factors polítics, socials i culturals entrecreuats.

La idíl·lica transició del franquisme a la democràcia se substancià sobre una particular estratègia de pactes i renúncies en la qual tot quedà supeditat a un hipotètic horitzó d'estabilitat que només podia garantir-se a partir d'un imperatorbable consens. Així, la legalització dels sindicats atemperà la lluita obrera —en plena ignició arran de la crisi del 1973— i la implantació dels partits polítics comportà la progressiva desmobilització ciutadana. Esta tendència desproblematitzadora impregnà les produccions culturals hegemòniques, que dibuixaren amb nitidesa els límits de tolerància i acabaren configurant allò que el periodista Guillem Martínez (2012) ha anomenat «Cultura de la Transició». Havia arribat l'hora d'exercir la llibertat i de deixar d'exigir-la: una llibertat tutelada, no cal dir-ho —«sin ira», com proclamava la cançó—, on l'escepticisme d'alguns sectors resultava especialment molest en la seua dissonància.

En terres valencianes este procés es visqué completament distorsionat per l'estratègia violenta i anticultural que les elits polítiques i socials reaccionàries posaren en pràctica —en estreta connivència amb els aparells de l'Estat— per contindre l'ascens de l'esquerra i les seues possibles velleitats nacionals. El cost individual i col·lectiu que esta estratègia provocà sobre els seus destinataris va tindre unes dimensions enormes que encara avui es fa difícil ponderar, molt especialment en l'àmbit de la cultura, on el seu capital humà més valuós fou marginat, escarnit i anatematitzat fins a recloure'l en el gueto on encara roman.

En un escenari com el descrit, resulta evident que la Cançó ho havia de tindre ben magre: alineada amb el bàndol perdedor, el seu caràcter implícitament insurgent la feia incòmoda quan el *statu quo* ja havia quedat definitivament pactat. Ni tan sols el seu públic natural li faria costat, seduït per l'oferta lúdica —i aparentment contestatària— de les músiques que emergien d'eixe vòrtex creatiu, de filiació netament pop, que ara es coneix com la *movida*. El crític musical Rafa Cervera ho expressa amb una claredat diàfana (2004: 155):



De ese modo, aquella València combativa y macutera del barrio del Carmen perdió el miedo (bueno, parte del miedo) a esa frivolidad que es tan nuestra y tan sana como lo que más. La València republicana y rabiosamente izquierdosa hubo de aprender a convivir —por mucho que le haya pesado siempre a los más sesudos— con el *pop* desenfadado y colorista. La *cançó* era necesaria y todos sabemos que el *jazz* puede superar el poder descriptivo de las palabras, pero pasarlo bien no es un pecado y el *pop* está para eso y para muchas otras cosas.

Malauradament, no es féu pop «desenfadado y colorista» en valencià: els músics que ho podien haver fet o ho van deixar córrer o mudaren d'idioma, com els mateixos Bustamante i Remigi Palmero, els quals, amb el grup In Fraganti, se sumaren a la festa de la *nueva ola* abans de reprendre les seues carreres en solitari.

En el punt culminant de la *movida* a València, només Pantaix ofería el seu repertori en valencià, mentre compartia

escena —sense problemes aparents— amb els caps de cartell del moment: Glamour, Seguridad Social, La Morgue, etc. El recopilatori *Un pock de rock*, un molt lloable intent de remar en direcció contrària i d'atraure alguna d'estes formacions cap a la llengua autòctona, quedà en un tret a l'aire que demostrava la impotència dels departaments més benintencionats de l'Administració per a revertir el fenomen.

En esta conjuntura, propostes de gran qualitat com les de Joan Amèric i Partaka —entre els nous— o les d'Al Tall, Lluís Miquel, Paco Muñoz, Ovidi Montllor o Raimon —entre els veterans— restaren completament fora dels focus de l'actualitat, amb un tractament públic de recialles testimonials d'un passat transcendit.

#### MÚSICA EN VALENCIÀ

El renaixement que protagonitza la música en valencià al llarg de la darrera dècada es produeix amb la represa de la conscienciació lingüística per part de les primeres promocions sorgides de l'escola a l'empara de la Llei d'Ús i Ensenya-

ment del Valencià. El mateix nom que ha pres el moviment dóna bona prova d'este capteniment que posa l'accent en l'ús de l'idioma, més enllà de gèneres musicals i de generacions de músics: *música en valencià*, un incontestable subratllat de l'anomalia cultural en què estem condemnats a viure els usuaris de la llengua autòctona. Una anomalia que, en qualsevol cas, atorga un mèrit major a este fenomen de represa, que no podria haver-se donat mai sense l'acció combinada de l'auto-gestió i la mobilització de la societat civil.

Podem afirmar, sense caure en el parany de l'eufòria autocomplaent, que, des de la creació el 2003 del Col·lectiu de Músics i Cantants en Valencià Ovidi Montllor (COM), la música en valencià viu el que és, sens dubte, el millor moment artístic de la seua història: una eferescència creativa que es materialitza en la major producció discogràfica mai coneguda —des del 2007 no es baixa de les 80 publicacions anuals—, en un ventall estilístic d'una diversitat i qualitat ben considerables i en l'aparició d'intèrprets i formacions d'una popularitat transversal com Pep Gimeno, *Botifarra*, Dani Miquel o Obrint Pas. *Botifarra*, amb el seu carisma escènic —barreja de virtuosisme popular, gràcia natural i autenticitat personal—, ha esdevingut el nom més estimat de l'escena musical valenciana contemporània. Dani Miquel ha emulat el fenomen *Botifarra* en l'àmbit infantil, gràcies al seu treball incansable i l'irresistible atractiu dels seus concerts, de tal forma que difícilment trobaríem ara un xiquet o xiqueta valencianoparlant que no conega les bondats d'este entranyable cantacançons. L'Obrint Pas ha portat la seua proposta mestissa i insurrecta per tot el planeta —el seu darrer disc, *Coratge* (2011), fins i tot compta amb una edició japonesa— i ha obert una estela enorme al seu darrere per on evoluciona un eixam de formacions, veritable planter de l'escena musical jove valenciana present i futura.

Els són la punta de llança d'un panorama riquíssim on als tres pals de pallar habituals —cançó d'autor, *folk* i *ska*, ben representats encara amb noms com Pau Alabajos, Òscar Briz, Rafa Xambó, Lluís Vicent, Andreu Valor, Néstor Mont, Sergi Contrí, Batà, Gent del Desert, Naia, Carles Pastor, Hugo Mas, Feliu Ventura, VerdCel, Carles Dénia, Pep Botifarra, Mara Aranda i Solatge, Urbàlia Rurana, la Romàntica del Saladar, Krama, Carraixet, Rafa Arnal, Al Tall, Sitja, Aljub, Eva Dénia, Sis Veus

per al Poeta, La Gossa Sorda, Auxili, Desgavell... per mencionar només uns quants dels noms més coneguts— s'han unit el pop en totes les seues múltiples varietats (Miquel Herrero i Els Autòmats, Sant Gatxo, Amanida Peiot, Arthur Caravan, 121 dB, Les Deesses Mortes, Litoral, Bertomeu, Novembre Elèctric, Talps, El Trineu Tanoka, Tanstúpids), el mestissatge (Aspencat, Atzukak), el *soul* i el *jazz* (Soul Atac, Vermut Combo), el *tecno* (Orxata Sound System), el *rap* (Rapsodes, Arrap, Frida, Atupa, El Blue, Garrotada, Tesa i Vent de Ponent), el *rock* amb arrels valencianes (Mox), l'americana (Senior i el Cor Brutal), el *metal* (Volor, Inòpia, Gàtaca, Enderrocks), el *post-grunge* (El Corredor Polonès, Inèrcia), l'electrònica (We Are Not Brothers) o propostes tan inclassificables com la de Compartir Dóna Gustet, Mi Sostingut, Ovidi Twins i Les Maedéus.

Tot això segurament no seria possible sense la feina constant i rigorosa del ja mencionat Col·lectiu Ovidi Montllor, una experiència exitosa d'autogestió que començà la seua activitat per la via reivindicativa però que, progressivament, ha anat derivant les seues prioritats cap a iniciatives de caire constructiu, encaminades a la visibilització del col·lectiu de músics que agrupa. La més important, sens dubte, és la instauració dels Premis Ovidi l'any 2006, que s'han convertit en la gran gala anual de la música en valencià, amb un important ressò als mitjans de comunicació i una incidència dinamitzadora considerable.

Bona part de l'èxit artístic esmentat descansa en la vigoria de la societat civil, organitzada en infinitat d'entitats, associacions, ateneus, col·lectius, casals, etc. Un teixit associatiu integrat pel segment més conscienciat i actiu de la societat, que proporciona a la música en valencià un circuit de petits locals i de trobades, festivals i aplecs, inexistent en altres àmbits, i una *clientela fixa* que actua com a canal de distribució i de divulgació, des d'un voluntarisme, irregular si es vol en el temps, però tremendament fidel.

En este sentit, sobresurt, per les dimensions de l'entitat i la transcendència de la seua activitat, la Federació Escola Valenciana, que, des de l'any 2006 i vinculada a les multitudinàries Trobades d'Escoles en Valencià, organitza el festival itinerant La Gira, un esdeveniment que reuneix cada any vora una trentena de bandes i solistes al seu cartell i arriba a unes vint localitats.

L'autogestió comporta certs avantatges incontrovertibles: una cohesió organitzativa que es tradueix en fructífers intercanvis i col·laboracions artístiques, un apadrinament natural de les noves propostes que troben de seguida una estructura hospitalària on desenvolupar-se, una comunicació intergeneracional fluida i enriquidora que uneix l'experiència dels més veterans amb el dinamisme i la manca de prejudicis dels més joves, una veu sindicada i pròpia que, en la seua mateixa condició col·lectiva, es fa sentir amb major intensitat, etc.

Tanmateix, l'autogestió també està al darrere de les principals debilitats del moviment. D'una banda, perquè són inevitables les friccions internes i el desgast dels músics que n'assumeixen el lideratge. I de l'altra, per l'endemisme que implica esta forma organitzativa —i més encara quan s'acompanya d'una inevitable actitud resistencialista davant un clima d'adversitat fossilitzada, quan no de franca hostilitat institucional. Este endemisme estructural té dues conseqüències nocives: en primer lloc, la cobertura de totes les propostes, independentment del seu estil i de la seua qualitat, davall el mateix paraigua de *música en valencià* fa sovint difícil destriar el gra de la palla, i si les propostes de nivell més baix es beneficien de l'arrossegament que els proporcionen les propostes més interessants, estes poden, eventualment, rebre d'aquelles la influència contrària; en segon lloc, esta categorització idiomàtica de les músiques —segurament positiva en situacions defensives— acaba resultant contraproductiu quan es vol ampliar el cercle de consumidors més enllà de la pròpia circumscripció lingüística: si la música en valencià només se sent en programes de ràdio especialitzats en música en valencià, només apareix en revistes i diaris escrits en valencià i només es programa en cicles i festivals lingüísticament compromesos, difícilment creixerà més enllà i difícilment se la considerarà a la mateixa altura que les altres músiques.

A tot això se sumen altres debilitats molt arrelades, com la forçada configuració del mercat, quantitativament petit i sense expectatives d'ampliació més enllà de l'àmbit lingüístic. Un àmbit lingüístic, a més, que compta amb unes barreres autonòmiques bastant infranquejables: són ben pocs els grups i intèrprets valencians que arriben a tindre alguna

incidència important a Catalunya o les Illes Balears. Només Feliu Ventura, VerdCel, Òscar Briz i Pau Alabajos en l'àmbit de la cançó d'autor; Miquel Gil, Carles Dénia, Urbàlia Rurana, la Romàntica del Saladar i Pep Gimeno, *Botifarra*, en el del *folk*, i Obrint Pas, Senior i el Cor Brutal, La Gossa Sorda i Aspencat en el del *pop-rock*, actuen amb una certa regularitat més amunt del Sénia. La resta, en la seua majoria, són uns perfectes desconeguts fins i tot per al públic consumidor habitual de música en català. A tot això cal afegir la tendència institucional a tancar el mercat dins l'àmbit autonòmic en comptes d'ajudar els productors culturals a arribar a la totalitat del seu públic potencial: no hi ha cap política comuna en este sentit entre els governs valencià, català i balear, bàsicament per les reticències del valencià a fer visible la unitat lingüística.

A la debilitat estructural del mercat cal afegir dos factors negatius addicionals. En primer lloc, la precarietat de la indústria cultural que ha d'exercir el paper de mitjancer entre productors i consumidors. Una indústria que, afortunadament, millora lentament, sobretot durant els darrers cinc anys, quan han començat a consolidar-se algunes agències de *management*, moltes de les quals han creat el seu propi segell discogràfic —Comboi Records, La Casa Calba, Més de Mil, Metrònom. Totes elles sobreviuen ofegades per la conjuntura econòmica poc propícia, la crisi interna de la mateixa indústria discogràfica i les limitacions del mercat que acabem d'enumerar. Malgrat això, però, la seua aportació és transcendental, perquè introdueixen elements professionals imprescindibles en un àmbit caracteritzat sempre pel voluntarisme, l'amateurisme i la manca de continuïtat. La creació, l'any 2011, de la marca VAM! Valencian Music Association —integrada per La Casa Calba, Més de Mil, Metrònom, Pro21 i Suport Produccions— pot significar un important pas endavant en l'escalada cap a la definitiva consolidació del sector.

L'altre factor advers és el desinterés dels mitjans de comunicació, especialment els de titularitat pública, que, fins al seu col·lapse l'any 2013, ignoraren la música en valencià —contradient descaradament els seus pressupòsits fundacionals— mentre albergaven espais dedicats a músiques foranes amb audiències limitadíssimes i minvants.

En tot cas, un mercat tan precari, capaç, però, de proporcionar xifres de vendes i de descàrregues gens menyspre-

ables, evidencia unes potencialitats comercials que podrien aflorar només amb una mica d'actitud proactiva per part de les institucions públiques —facilitant l'obertura de mercats, impulsant la creació de circuits de música en viu, dedicant recursos econòmics a la projecció exterior, etc. Si el mercat té dèficits estructurals, per les seues dimensions, per la seua fragmentació, per la pressió mediàtica del castellà, perquè pertany a una llengua minoritària i minoritzada, per la manca d'indústria especialitzada i de plataformes de difusió, calen mesures correctores que els esmenen perquè esta part tan important de la cultura valenciana ocupe la posició que li correspon tant dins del territori valencià com en l'exterior.

Comptat i debatut, però, sembla evident que, després de més de cinquanta anys de treball a destall en condicions tan poc favorables i amb uns rèdits artístics, culturals i socials tan indiscutibles, el futur de la música en valencià passa per aconseguir mantindre l'extraordinària qualitat actual. I la prova la tenim ben a la vora: només cinc minuts qualssevol, agafats a l'atzar, del primer concert de comiat d'Obrint Pas que tingué lloc anit —22 de maig de 2014— al Teatre Principal de València, justifiquen esta llarga i tossuda brega. Com deia el clàssic, el futur és ara.

#### BIBLIOGRAFIA

- CERVERA, Rafa (2004): «Los brillantes años 80 en Valencia», dins SERRADOR, Raül (ed.), *Historia del Rock en la Comunidad Valenciana. 50 años en la colonia mediterránea*, València, Avantpress Edicions - Institut Valencià de la Música, pp. 155-156.
- GÀMEZ, Carles (2001): «Palmero, Bustamante, Laguarda. Conexión Valencia», *Efeeme*, 32, octubre 2001, pp. 14-15.
- (2009): *50 anys. Al vent. Crònica d'una Nova Cançó*, València, Universitat de València.
- FRECHINA, Josep Vicent (2011): *La cançó en valencià. Dels repertoris tradicionals als gèneres moderns*, València, Acadèmia Valenciana de la Llengua.
- MARTÍNEZ, Guillem (ed.) (2012): *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona, Debolsillo.
- TORRENT, Vicent (1990): *La música popular*, València, Edicions Alfons el Magnànim.







## LA MÚSICA DE RAIMON

Antoni Batista

La concessió del Premi d'Honor de les Lletres Catalanes 2014 a Raimon, el realça com un dels grans escriptors, el situa en l'enorme valor literari de les seves lletres, dels seus versos. Altres guardons l'han merescut com a cantautor i li han reconegut la seva gran contribució cívica, valenta en els difícils temps de la dictadura. Tanmateix, la música ha passat com de passada, per a dir-ho en forma literària de joc de paraules que tant li agrada d'usar. Quan la música és capítol essencial de la seva obra artística; essencial i imprescindible, no hi hauria Raimon sense la seva música. És aquest element essencial del tríode cançonístic —lletra, interpretació, música!— que volem analitzar.

I vull fer-ho a la manera periodística de donar un titular: Raimon és un dels pocs artistes que podem qualificar d'originals, valor afegit perquè en el seu gènere, a més a més, l'originalitat és un bé escàs. Raimon és musicalment ell, difícil de catalogar o d'emparentar, difícil de remuntar-lo a influències, i difícil de trobar-li artistes influenciats. Ens és tan difícil de dir de quina nissaga cançonística és Raimon, com relativament senzill és emparentar, per exemple, Serrat, Cohen, Sabina, Conte; Llach, Ferrat, Lertxundi; Cash, Dylan, Springsteen, Waits. El titular, si hom vol arriscat, és que Raimon pertany musicalment a la família dels no familiars, a l'ontogènia dels irrepetibles, com ara Vinícius de Moraes, Georges Brassens, Pete Seeger, José Afonso...

Hem d'obrir aquesta recerca parlant del valor del temps, que en música té les seves unitats i, fins i tot, el seu especial rellotge, el metrònom. Amb el temps, el text ens mena al temps en la música, perquè en el cas que ens ocupa estan íntimament entrelaçats. Les paraules que s'escriuen per a ser recitades, com és el cas de molta poesia, i molt més les que s'escriuen per a ser cantades, contempen el temps en la seva genètica. Els clàssics grecs i llatins —i els seus hereus renaixentistes, entre ells Ausiàs March— escrivien en peus mètrics, que no son altra cosa que relacions sil·làbiques binàries, llargues i breus. Aquesta relació implica ritme, que els grans creadors de llenguatge clàssics feien ressaltar amb cops de sandàlies de sola metàl·lica i escambells. Els peus mètrics, portats al pentagrama, ens donen compassos. Però les síl·labes contenen les lletres, que no són altra cosa que representacions de sons: labials, dentals, guturals. L'accent, tònic o patètic, afegeix intensitat, to i fins timbre. Moure tots aquests recursos ja ordena el vibrar del so de la paraula, una premúsica, una sèmia sonora. Mallarmé, seguidor d'aquesta escola, anava més lluny. Quan Debussy li va dir que posaria música a alguns dels seus versos, Mallarmé va ironitzar: «Em pensava que ja els l'havia posada jo».

Raimon explica molt bé aquesta relació entre paraula i música. Ho fa al dietari *Les hores guanyades*. Enllà de la seva reflexió, ben sustentada com és el seu tarannà, es palesa el



seu gust per Huxley i Eliot. Portar a l'espai musical els seus poemes, com anirem veient, no només ha estat producte de fons, sinó també de forma; no només ho ha fet perquè diguin allò que ell pensa més ben dit de com ell ho diria, que ha estat sempre la seva manera d'explicar-ho. Hi ha també una idea musical.

[Ausiàs March i Espriu] són poemes amb un gran sentit rítmic. De vegades subordinen la claredat del sentit al ritme, als accents i a la sil·labació, a l'alternança vocals-consonants. I això em va bé per al tipus de cançó que jo he intentat. 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 reduïda que de la música tenien els simbolistes, el concepte de «musical» en literatura pot ser molt més ample i fecund. Obres com «Contrapunt» o els «Quatre quartets» d'Eliot en poesia són molt més musicals, i no sols per la intencionalitat patent dels títols, sinó també per la seva construcció, que la major part de la poesia o prosa que hom ha considerat musical, perquè es jugava amb la combinació de consonants dins del vers. Ara bé, la concepció d'Huxley i d'Eliot no ha d'excloure, sinó que ha d'incloure en una concepció més vasta, l'efecte musical del simbolisme. El simbolisme considera música només la melodia, per així dir; l'altra concepció

considera música no sols la melodia sinó també l'harmonia, l'estructura i les formes en què aquesta es dona, sonata, fuga, simfonia, quartet, etc.

Les músiques de Raimon fins que va començar a treballar sobre poemes d'Ausiàs March, és a dir, entre 1963 i 1969, podien en general definir-se segons l'encertada expressió de Manuel Sacristán «cant cridat». Ho explica al seu pròleg de «Poemes i cançons»:

És una característica essencial del cant de Raimon de ser alhora cridat i meditatiu. En general, els cants cridats —els que són desencadenats per la deprimida foscor de la humanitat vella encara presents als «pobles primitius» tant com els no menys obtusos i patètics dels adolescents dels «països avançats» o com les mercaderies dels *urlatori* de San Remo (q.e.p.d.) —no tenen ni reflexió ni meditació. Els de Raimon sí, i molta. Ja a la cançó «Al vent» Raimon fa significativa l'explosió de veu, l'exclamació que, generalment i sobretot als cants cridats, és pura expressió. I així sempre, des del crit «Al vent!», fins als «ai» mig flamencs ante- i interposats a l'«Inici de càntic» d'Espriu.

[...] El cant cridat de Raimon pot ser moltes coses, de les quals no caldrà donar una classificació completa, com en les preceptives; segurament, n'hi ha prou de recordar que el crit de Raimon pot ser anunci, proclamació, fins i tot a vegades crida, pel que té de molt popular; però també lament, himne, salmòdia; i d'altres coses. Importa més la impressió que, des del punt de vista musical, el crit de Raimon és el contrari d'una ornamentació, encara que superficialment i formalísticament ho sembli; la seva funció és contraposada a la de l'ornament musical: no consisteix pas a fer més esperat i satisfactori, més gratificador, un motiu o so de tancament, sinó a donar forma a la mateixa tensió, perquè ell mateix és alhora inesperat i musicalment resolutori.

Raimon defineix el *cant cridat* en una conversa amb Xevi Planas (5/1/1992) com «un mitjà per expressar-me. Si porto tants anys fent-lo és perquè hi crec però és un crit controlat, perquè l'espontaneïtat es produeix sempre sobre un



treball, com en les improvisacions dels músics de jazz». Les constants musicals que al meu entendre configuren aquesta definició de «cant cridat», són diverses.

En primer lloc, la repetició d'una mateixa nota. Molt freqüentment un vers està ocupat per un mateix so reiterat, repartit en síl·labes. Amb el pas al vers immediatament següent, canvia la nota, que sol ser el grau superior o inferior. Per exemple, a «Disset anys», el primer vers comença amb la nota sol:

Tots els som-nis tren-cats  
sol sol sol sol sol fa#

La darrera síl·laba al mig grau inferior, fa diesi, que ja donarà entrada al segon vers, que serà, doncs, en fa diesi:

Tots els cas-tells per ter-ra  
fa# fa# fa# fa# fa fa mi

A l'avant-penúltima síl·laba el fa diesi passa a fa natural, altra pèrdua de mig to, i aquest passarà a mi, altre mig to descendent.

Tot a-llò que\_hem vis-cut  
mi mi mi mi mi re

Aquí trobem el vers en mi repetit que baixarà igualment a re, que donarà nota al següent vers amb la darrera síl·

laba. Amb aquest exemple hem vist el que volíem, la repetició d'una mateixa nota, és a dir, la linealitat de la veu en un vers. I això serà també la contribució a un segon efecte.

El segon ingredient que defineix el cant cridat, potser el més característic, és el trencament brusc de la melodia amb pujades en sec o baixades, saltant graus immediats. Aquesta serà la característica fonamental i pròpia, serà l'element definitori de la música del crit, perquè aquests ascensos melòdics, no seguint els graons graduals d'una escala sinó per trencament, donen a l'oïda la sensació de crit, tan peculiar en la primera etapa de Raimon, que no diu «no em mou al cant» sinó «no em mou al crit». Aquest salt, quan és molt elevat, incrementa els efectes, ja que Raimon, que posseeix una privilegiada tessitura de tenor amb registres de baríton, fa valdre aquests tons greus i va des d'ells fins als més aguts. Si val la metàfora, més que un salt d'alçada és un salt de perxa. Per realitzar tal prodigi gimnàstic, a voltes els cantants d'òpera s'ajuden en graus intermedis, el que els facilita l'afinació de la nota més aguda. Altres cops, és el compositor mateix qui s'adona que el tenor o la soprano s'arrisquen al gall, i els ajuda amb instruments aguts que els hi menen: les trompetes als cims de l'«Al·leluia» d'*El Messies* de Händel.

Aquests trencaments —som al tercer ítem— solen produir-se en frases determinades o en paraules significatives. D'aquesta manera, la força del contingut no sols es veu incrementada per la forma literària, per l'elecció de paraula o frase, sinó també, i gairebé definitivament, per la música. És l'accent patètic, que pren forma melòdica: se subratlla una síl·laba no només amb l'accentuació i la llargària sinó també amb la seva altura melòdica.

Quan aquesta brusquedat del trencament deixa pas a la melodia, aquesta ha de basar la seva qualitat en el ritme, que en aquest primer període de Raimon sol ser de contra-temps o síncopa. Però sense fer-ne abús i situats no pas com a totalitat de l'estructura musical, és a dir, que aquesta estigui fonamentalment basada en el ritme —els derivats del *jazz*— sinó com a recurs efectual, i per tant molt espaiat, com a contrast; si no hi ha separació, hi ha linealitat, no hi ha contrast. Podem pròpiament parlar, doncs, de *rubato*, de robar temps a un temps anterior, d'anticipar-s'hi.

Un quart element, també netament raimonià, és la utilització del treset, el grup de tres figures de nota comunament iguals, de la mateixa durada. Trobem tresets a gairebé totes les cançons de Raimon. L'efecte que provoca el treset a l'oïda és idoni per a determinades paraules llargues no cantades amb una sola nota —Mikel Laboa els fa servir força *contra* les llarguíssimes paraules de l'esquerra i en els seus jocs d'onomatopeia— o per a monosíl·labs canviants en notes. El treset és un ressort de quadratura que ajuda a resoldre amb exactitud compassos i alhora confereix un ritme molt característic. És, diríem, el recurs dels antics tipògrafs per encabir una paraula que va sobrada de lletres en un titular. Repartir millor l'espai en grafisme és en música repartir millor el temps.

En cinquè lloc, pel que fa a compassos i armadures, Raimon es mou dins les normes clàssiques, amb poques irregularitats. Posteriorment, també canviarà en aquest sentit, ja que els temps moderns donen possibilitats transgressores que permeten no haver d'establir una cançó en un únic compàs genèric; Stravinski n'és paradigma. De tota manera, a Raimon no li cal gaire el recurs polirítmic, sobretot en les cançons que se sustenten en mètrica, que tal com veurem més endavant són, després de «Vesles e vents», la majoria. El metre perfecte conrea compàs ortodox.

Cal tenir en compte —un cop més, però— la inferència del *tempo*. En el terreny de la cançó popular, tan subjecta a la interpretació, el *tempo* pot fer que qualsevol compàs se'n vagi a can Pistras. Els cantants són els veritables directors de les seves obres, la seva veu mana, és el braç que mou la batuta. Això determina una generalització d'obres *quodlibet* i temps *ad libitum*, redundància etimològica que vol donar a entendre llibertat absoluta. Molt en sintonia amb el cantant de la llibertat.

La tonalitat és molt variable. Els cantants populars acostumen de compondre sobre la guitarra, concretament edifiquen l'edifici melòdic sobre el fonament harmònic de l'acord. Això determina que algunes cançons tinguin estranyíssimes armadures, plenes de bemolls o diesis, que l'orquestrador simplifica pujant o baixant mig to. Aquesta manera artesanal o funcional de compondre també fa que els tresons mínims de l'acord, tònica, mediant i dominant —do, mi,

sol, en l'universal do major—, sostinguin la melodia; algunes cançons de Raimon comencen en tònica seguida de mediant.

A mesura que va desenvolupant la preocupació musical, Raimon també introdueix modulacions a la manera clàssica, canvis de to amb intencionalitat expressiva, com el modèlic de «Jo vinc d'un silenci», de la menor a la major. El potent la major, el del primer moviment de la «Setena» de Beethoven o del segon moviment de la «Primera» de Mahler, acompanya els salts temàtics de la lletra, el silenci que no és resignat, els orígens i la identitat, la lluita, l'acció popular...

El sisè component fa referència a la utilització de l'instrument. Fins a «Veles e vents», la guitarra, al servei d'aquesta música del crit, feia més de primitiva caixa de ressonància, de percussió amb una certa sonoritat harmònica donada pels acords, que d'instrument amb recursos polifònics. Raimon destina aleshores la guitarra principalment a un toc d'acords rasant les cordes amb els dits, i als *crescendo* i als *diminuendo*, uns dels efectes més primigèniament coneguts en música potser pel que més tenen de mimètics amb el llenguatge verbal, la primigènia oratòria d'aixecar o abaixar la veu. Però no deixem de banda que estem parlant d'una música primitiva, que no és en absolut sinònim de dolenta. És la música del crit i del cop sec, de les tècniques senzilles que, ben treballades, extraient al màxim el seu potencial, proporcionen obres de singular brillantor. Pensem en el flamenc, en el jazz o la salmòdia, dels quals parla Sacristán, i afegim-hi les cançons de treball del blues més pretèrit, les *work-song*, i tantes altres músiques populars.

Raimon recull el flaire del *cante jondo*, que emana de la cultura aràbiga que envolta el seu paisatge històric —què no serà Xàtiva, quan més al nord parlen de «Catalunya Nova» de Llobregat avall, en referència al retrocés àrab en l'anomenada *Reconquesta*. Tanca aquest cercle intuïtiu quan, a la cançó «Una vaca amb un vedellet en braços», sobre un poema de Pere Quart, no toca la guitarra sinó que la percudeix: està reinventant el *cajón* en 1973, tres anys abans que Paco de Lucía l'incorporés al flamenc, el 1977, i esdevingués avui un recurs rítmic gairebé irrenunciable.

Per contrastar moments, Raimon utilitza, encara que molt escadusserament, l'arpegi, que col·locat al costat de l'acord provoca una sensació oposada i una manera diferent



de tocar la guitarra: ja no són els dits percutint sobre les cordes en la seva totalitat, sinó que són els dits digitant —valgui la redundància— un dit contra una corda. Això desencadena una idea de retorn a la normalitat, per exemple després d'un *crescendo* acordat on poc importen les notes al costat de la prioritària prevalença de la percussió, de la ressonància.

La musicació a poemes d'Ausiàs March, que Raimon comença en 1969 amb «Veles e vents», sis anys després de la seva primera cançó, «Al vent», li canvia radicalment la concepció musical. Passa de la música del crit a una evolució melòdica, de sons graduals, i els accents no són tan patètics com corresponents a l'accentuació sil·làbica tònica. Això no vol dir

que en temes anteriors a «Veles e vents», en els quals Raimon no escriu en mètrica lliure, també hi hagi una melodia; per exemple, en títols com «He deixat ma mare» (1965) o «País Basc» (1967).

Raimon s'enfronta amb els decasil·labs d'Ausiàs, amb els seus peus mètrics, cesures i hemistiquis, que estudia en profunditat i que escolta en llegir-los en la seva fonètica valenciana, que era la del poeta del Segle d'Or, com li remarquen Joan Fuster i Martí de Riquer, i el llenguatge verbal contribueix a canviar-li el llenguatge musical. El vers lliure el cridava, i el vers mètric l'entona, heus ací un salt qualitatiu importantíssim perquè amb ell la melodia prendrà cos en Raimon fins a canviar la seva manera de cantar, d'entendre la instrumentació i, fins i tot, de versificar ell mateix, que musicalment se sent més còmode o li abelleix més aquesta línia evolutiva. Lleó Borrell, Enric Gispert i Josep Soler posen «Veles e vents» en format de cambra. I és a Soler, compositor i pedagog, a qui es deu el deliciós contractant del poema d'Ausiàs March, que perllonga la melodia de Raimon amb timbres ben temperats de vent i corda.

Aquest canvi de sistema de versificació és palès de forma nítida a «Com un puny», bellíssima cançó d'amor datada el 1973, en la qual Raimon versifica talment com Ausiàs March, de qui introdueix una cita de dos versos que no modifiquen la seva estructura sinó que hi encaixen (en cursiva Ausiàs March):

Ausiàs March em ve a la memòria,  
el seu vell cant, de cop, se m'aclareix,  
a casa sol immers en la cabòria  
del meu desig de tu que és gran i creix.  
*Plagués a Déu que mon pensar fos mort  
e que passàs ma vida en dorment.*

Temps després, clourà aquest cicle posant música al poema original dels dos versos citats. «Com un puny» és de 1973, i «Així com cell qui en lo somni es delita», de 1997.

Cançons d'aquesta faicó mètrica degudes a Raimon són també, d'aquesta primera etapa del trànsit, «Amb tots els petits vicis» (1972) i «T'he conegut sempre igual» (1973). Si prenem aquesta última cançó, que argumentalment descriu la vida clandestina durant la dictadura, veurem que melòdi-

cament la podem barrejar amb «No em pren així» (1970), amb text d'Ausiàs March, i amb «Só qui só» (1973), sobre versos de Joan Timoneda. Hi ha coincidència de notes, des del mandat harmònic, de tal manera que si les posem en la mateixa tonalitat, el *mix* és quadrat. Ho he posat en solfa per a piano, titulant-ho «Variacions en *do* major sobre tres cançons de Raimon», inspirant-me en precedents genials com el Haydn de Brahms, el Mozart de Liszt, el Bach de Montsalvatge...

Ausiàs March seguia la mateixa línia poètica que els clàssics, poesia mesurada per a ser recitada o cantada, i Raimon segueix la mateixa línia d'Ausiàs. Estem, doncs, fent un joc de paraules, establint una línia de continuïtat tant en la manera de fer poesia com en la manera de posar-hi música, atenant primer a la música que porten les paraules en el seu DNA.

Amb aquest substrat sil·làbic, penetrant-lo, capbuscant-s'hi, es pot arribar a la consecució d'un ritme i d'una melodia, com hem vist anteriorment. Aquest ritme o melodia seran típics en la mesura en què cada poema acostuma d'utilitzar la mateixa forma de versificació de decasil·labs; dactílics, anapèstics, iàmbics i trocaics. Per això les cançons de Raimon sobre Ausiàs March s'assemblen entre elles —tor-nem a la genètica, són germanes!—, tenen un nexa comú en la seva generalitat encara que són perfectament personals en la seva concreció.

Per arribar, tanmateix, a trobar musicalment el mòdul definitori, ha estat necessari un treball seriós d'aprofundiment en l'estructura verbal. Precisament la impersonalitat que pateixen certes musicacions a poetes per part d'altres cantautors és atribuïble a la manca d'aquest treball seriós que necessita d'una tècnica, d'una escola, d'un coneixement de la música però prèviament de la literatura i els recursos orals de la dicció i el recitat. En altres casos, però, no és la mancança sinó, ben al contrari, la riquesa de coneixements el que mena a altres resultats. L'Ausiàs de Raimon és l'Ausiàs en ell mateix; el de Rafael Subirachs, grandíol i magnífic, és una òpera sobre un llibret. Aquesta identificació intensa entre Raimon i el poeta del Segle d'Or va fer exclamar a Espriu, que se'n sentia literàriament fill i alhora sentia Raimon paternalment: «En nom d'Ausiàs March, gràcies, Raimon!».

Així doncs, Raimon comença a bastir els seus edificis semàntics sobre un fonament sil·làbic exacte, i Raimon, tot i continuar usant les seves personalíssimes constants —no oblidem que no parlem tant de trencament com d'evolució—, aconsegueix melodies de perfecta factura, amb acurades modulacions de la veu, que perd aquella primitiva agressivitat però que ni renuncia al crit ni abdica de la força. En aqueix nou eix de coordenades, Raimon modifica també el servei de la guitarra, donant primer pla a l'arpegi i deixant l'acord com a contrast, al contrari que abans, quan l'acord era la base i l'arpegi el contrast. En ell mateix, per a la mà esquerra l'arpegi no suposa canvi. El canvi rau a la mà dreta, que ja necessita d'una convenient ductilitat en la digitació. En aquest estadi el contrast resulta més brutal, perquè ve determinat directament per la pujada i no indirectament per la baixada de la intensitat; no per defecte sinó per excés. Si abans el contrast venia configurat per la baixada del volum de percussió a la guitarra, ara ve configurat per la pujada i, d'alguna manera, també per l'acostumar-s'hi l'oïda, resulta més colpidor.

Finalment, Raimon s'alliberarà de la guitarra i anirà a arranjaments musicals en sintonia amb la seva producció melòdica, ja de tall cambrístic, ja simfònic, ja simfonicocoral, el punt zenital de l'ascens, que va fer públic en la seva actuació amb l'Orquestra Simfònica d'Euskadi i l'Orfeón Donostiarra, dirigits per Víctor Pablo Pérez, en l'actuació que va fer a l'Estadi d'Anoeta dins els actes del centenari de l'Orfeón Donostiarra, el 9 d'agost de 1997. Més de dos-cents músics damunt de l'escenari solfejant tots els colors de la música de Raimon. Cap cantant diguem-ne popular ha posat tants artistes damunt d'un escenari, i la música diguem-ne clàssica, només en la «Simfonia dels mil», vuitena de Mahler, i els «Gurre-lieder» de Schönberg.

En aquesta ascisi, però, cal ressenyar els treballs previs de Michel Portal, en l'òrbita del *free-jazz* i del minimalisme, i els d'Enric Gispert, Antoni Ros Marbà, Josep Pons i Manuel Camp, en els terrenys cambrístic i simfònic. A causa de la importància dels arranjaments de Portal —immillorable intèrpret del Mozart per clarinet, amb Les Musiciens— en el moment de la transició que venim estudiant, al disc titulat *A Víctor Jara* (1974) —i després a altres— n'he fet les següents anotacions analítiques, no sense adjudicar un rol importantíssim

a Enric Gispert en aquest canvi genèric i en aquest disc específic. Gispert sempre hi era, però mai no volia figurar.

L'arranjament de Portal-Gispert respecta l'ascetisme de la música de Raimon i el trasllada als instruments com a poètica prèvia o declaració d'intencions. Portal situa els seus músics darrere la veu de Raimon i la perfecció de l'acoblament està en no fer uns arranjaments d'un altre tipus, sinó en fer-los portant als instruments el mateix missatge musical peculiar de Raimon i no un altre. No fer això, sortir al pas amb uns arranjaments del pop estàndard, era el que entrava en contradicció; era el que el Sacristán anomenava «arranjaments de parquet», tan comuns en aquella època en la qual l'onada pop, per raons comercials impulsades per les cases discogràfiques, tractava d'homogeneïtzar qualsevol música no clàssica.

Portal dóna prioritat a la corda, però no a la corda prima del violí sinó als recursos del violoncel, tocant molt poques notes i amb arquet, basant-se en el lligat, en el so llarg de punta a taló, en el *legato* que fa perviure un mateix so i que diria inspirat en el continu cèltic de la cornamusa o la *zanfoña*; tècnica certament de molt difícil afinació que Beethoven usa al segon temps, en *largo*, del seu «Triple concert per a violí, violoncel i piano», op. 56, que trobem en magnífiques versions de Casals, Du Pré i Rostropóvitx. Fa servir també els cops d'arquet, la percussió, els efectes de ressonància natural diapasònica de vibració a l'uníson. Amb tot plegat, Portal ofereix una música centrada en la dialèctica dissonància/consonància, i senzilla com senzilla i complexa en tal senzillesa és l'estructuració musical de Raimon.

Aquesta dissonància s'aconsegueix de dues maneres ben diferenciades:

Mentre l'arquet manté una mateixa nota, de punta a taló, Raimon va desenvolupant una melodia de diferents notes i va canviant d'acord. La melodia i l'acord només són consonants amb la nota del violoncel en determinats moments (tònica, tercera i cinquena); els altres moments són la dissonància.

Pels *pizzicati* amb notes diferents a les de l'acord de la guitarra.

En altres moments, Portal introdueix l'acord sec del piano, com en donar entrada al *crescendo* de «T'he conegut



sempre igual», i el vent, que manté una melodia al contrapunt respecte de la veu de Raimon. És el cas de «Com un puny». Amb aquests dos exemples, a més a més, veiem la diferència de tractament musical amb relació a la diferència temàtica; com determinats instruments són utilitzats per a determinats efectes. Semblantment passa amb la preponderància d'un o altre instrument per mantenir aquesta estructura dissonant: no s'eliminen instruments sinó que se situen per darrere de l'instrument protagonista. D'aquesta manera s'aconsegueix l'efecte convenient i no se sostrau a l'arranjament de la dissonància, que serà el que li confereix la unicitat.

Per palesar la importància de «Veles e vents» en el canvi qualitatiu del vers lliure a la mètrica i del consegüent canvi que aquesta operació verbal determina en la música, anotarem algunes dades estadístiques. Abans de «Veles e vents», Raimon ha escrit 28 cançons en vers lliure per 12 amb metre. Després de «Veles e vents» i fins al 2000, la proporció s'inverteix: 27 cançons amb metre, de les quals 7 en els decasíl·labs de March, per 7 en vers lliure. Són xifres que poden contribuir a provar aquesta influència d'Ausiàs March en particular i dels altres poetes clàssics catalans musicats per Raimon en menor mesura —Roís de Corella, Jordi de Sant Jordi i Timoneda, fonamentalment— en la forma de versificació de Raimon, el que musicalment vol dir en el salt de la música del crit a la melodia, de la guitarra a la cambrística pel que fa a arranjaments.

Com es desprèn de les dades del corpus, hi ha pràcticament una inversió en la manera de fer cançons de Raimon després de «Veles e vents». Passem al predomini del vers amb mesura i amb una música estructurada en compassos regulars i melodies; no ho he quantificat en endavant, però sí que puc afirmar que es manté la proporcionalitat. La referència dels compassos no és altra que la que predisposa el *software* sil·làbic, el joc entre llargues i breus que predetermina una relació binària similar en figures de nota, generalment entre negres i corxeres; menys entre blanques i negres o entre corxeres i semicorxeres.

Raimon contempla, a més a més de la relació *micro* entre síl·labes llargues i breus, una relació *macro* que agrupa síl·labes, que és la que dóna la divisió del vers per una cesura en dos hemistiquis. Parlem, doncs, de versos pentasíl·labs en



els quals Raimon també ha fet cançons que podem admetre en aquest *club* mètric en alguna mesura determinat pel seu treball sobre Ausiàs March, que sumen un total de sis. Si fem l'addició amb les 7 escrites en decasil·labs, la proporció d'influència directa d'Ausiàs March s'incrementa; són un total de 12 cançons de les 27 escrites amb mètrica, gairebé la meitat, sempre sobre el corpus enunciat. Les primeres lletres pentasil·labes, «Tristes el nom» i «Com una mà», són coetànies a «Amb tots els petits vicis» i «T'he conegut sempre igual», les dues primeres cançons veïnes dels decasil·labs d'Ausiàs, com hem dit més amunt, dels primers setanta. És, doncs, com veiem per la coincidència de dates, en els primers setanta que podem acotar temporalment la transició del vers lliure al vers mesurat i del cant cridat a la melodia consegüent que venim argumentant.

Aquest impacte dels poetes del Segle d'Or català i particularment de Raimon en la seva manera d'escriure lletres i músiques ens dona com a resultat un autor literàriament i musicalment molt més ric que en els seus inicis. Però com que els seus inicis, aquell crit que era alhora crit de rebel·lia clarament política i social, van ser molt determinants en configurar l'estereotip de Raimon, una certa gent encara el mira amb aquell prejudici, que és evidentment social i polític però que també és estètic. Era ja aleshores injust —el prejudici és per definició jurídica injust— valorar poc o gens aquella estètica inicial tan ben sostinguda i defensada per Manuel Sacristán.

I almenys des de 1969, no té raó de ser. Avui Raimon, en l'estreta soldadura entre les lògiques del poema i de la música, pot considerar-se un dels més grans cantautors universals. Tant és així que, si anem a referents tan globals —ni que fos per a americans— com els esmentats Johnny Cash, Bob Dylan, Bruce Springsteen, Tom Waits, ens trobarem en el seu cas encara amb aquella música del crit que Raimon va superar tan de pressa, o bé amb melodies molt precàries que s'aguanten més en la interpretació tan profunda i especial tant de l'un com dels altres molt més que en intrínsecs valors de tècnica musical o de tècnica poètica —me'n guardaré molt de dir de música o de poesia, perquè totes dues arts hi són tant en Dylan com en Springsteen com en Waits; en Cash en menor mesura. En el gènere de la cançó, la interpretació és gairebé tan important com la lletra o la música; Jordi Garcia

Soler, amic i col·lega també en aquest simposi, ho argumenta esplèndidament als seus llibres *La Nova Cançó* (1976) i *Crònica apassionada de la Nova Cançó* (1996).

No és estrany, doncs, que el comentari de Joaquim Molas a la segona col·lecció de textos de Raimon *Les paraules del meu cant*, publicada en 1993, remunti els orígens de la música i de la paraula a llunyans indrets, quan diu que «Les relacions entre lletra i música són més voluminoses [que entre música i pintura], més decisives. Fins al punt que, en els orígens, es confonen l'una amb l'altra i que alguns instruments musicals, com la lira o l'arpa, han passat a simbolitzar la mateixa creació poètica». Jordi Garcia Soler, en el seus interessantíssims llibres analítics sobre la cançó, també parla d'aquests orígens ucronics entre paraula i cançó, que com reblant les conclusions plantades contra tot pronòstic al principi, no em vull guardar en aquest final, bo i relacionant d'una manera pràctica allò que vaig constituir en hipòtesi anys enrere i que va costar un doctorat per elevar a tesi: «La paraula és música». Escriu Garcia Soler:

Pràcticament, la cançó neix amb la paraula, amb la comunicació verbal entre éssers humans. A totes les llengües conegudes es té constància clara i perfectament comprovada de l'existència de la cançó d'una manera paral·lela al mateix naixement de l'idioma.

Dissortadament, el treball de Molas és molt més exigü que el de Sacristán i es queda en una anàlisi de contingut, passant de llarg pels aspectes formals, que són en el nostre cas aquells que ens interessin. És clar que ell mateix adverteix que les lletres de cançons, separades de la música, que és el cas del llibre que comenta, són ben bé una altra cosa:

La lletra admet una lectura autònoma que, si perd en possibilitats expressives, guanya en matís. Amb totes les diferències del cas, les cançons de Raimon, com les antigues dels trobadors, admeten dues lectures, la canònica i l'estrictament literària, cada una amb les seves virtuts.

Val la pena de remarcar, abans de donar per enllestit el capítol musical, la versatilitat de Raimon en triar arranjadors. Ens hem estès en Portal, però, cal ressaltar els girs més pop aconseguits amb Ezequiel *Saki* Guillem, company d'algu-



nes psicodèlies de Pau Riba. I la facilitat amb què la música de Raimon entra en l'espai clàssic. Raimon va tenir molt de temps com a músics de capçalera, acompanyant-lo, signant les partitelles, dirigint els músics, talents com Manel Camp, professor de l'Escola Superior de Música de Catalunya, i Josep Pons, creador de l'Orquestra de Cambra del Teatre Lliure; director que va aconseguir situar l'Orquestra Ciutat de Granada com la millor de l'Estat; després director titular de la Orquestra Nacional d'Espanya i ara titular de l'orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu.

Pons va començar a treballar amb Raimon per indicació del seu mestre, Antoni Ros Marbà, tot just acabada la carrera de la direcció d'orquestra. Va entendre que l'espai en el qual Raimon havia excel·lit més musicalment era el de la cambra, amb la col·laboració amb Michel Portal, i va esmerçar la seva creativitat en aquest vessant de format petit però de resultats enormes. Va reunir un grup petit: ell com a arranjador, pianista i director, Joan Figueres al violoncel i Miquel Blasco a la guitarra. Van fer plegats els discs *Entre la nota i el so* i *Raimon canta Ausiàs March*. El primer, cambra; el segon, simfònic.

Pons pensa en el valor cambrístic, doncs, i tracta de partir d'ell i recrear-lo; diu que «a Raimon, musicalment és millor despullar-lo que vestir-lo». Sap que Mompou i Bartók agraden a Raimon, i busca inspirar-s'hi a l'hora d'arranjar les melodies que formaran *Entre la nota i el so*. En els paràgrafs que Raimon recita, a la cançó «Al meu país la pluja», Josep

Pons para un fons que recorda Mompou. A «Cucuts de rellotge», cita el «Concert per a orquestra» de Bartók i fa una entrada de cambra ben desenvolupada. En els acompanyaments d'aquest tema, amb el piano vol evocar les «Escenes per a nens» del mateix Bartók.

Josep Pons coneix molt bé Raimon quan s'ha d'enfrontar al repte de portar-lo a les grans partitures, i ho enllesteix amb un gran respecte per la seva manera de fer; no és fàcil aquesta operació, i la història de la música ha proporcionat molt de pes en bunyols quan la cambra s'infla per esdevenir simfònica. Sovint, el resultat és el bunyol de vent, i notables notabilíssims no han resistit a fer manxa, com ara Mahler amb el quartet «La mort i la donzella» de Schubert. Pons respecta el que es troba i el resultat és òptim, sobretot en l'orquestració de l'essencial Ausiàs March. La primera audició la fa l'Orquestra Simfònica de València, dirigida per Manuel Galduf. Pons dirigeix l'OBC el 14 de març de 1989, al Palau de la Música Catalana, i s'enregistra gràcies a una unitat mòbil de RNE. En un dels assaigs, es produeix un moment emotiu: quan acaben de passar «Vesles e vents», el violinista Pere Carbonell s'aixeca i abraça Raimon.

Josep Pons desenvolupa sobretot els colors i els timbres en la seva orquestració als poemes d'Ausiàs March. Parteix dels motius dissenyats per Gispert, Soler i Camp, els respecta, i projecta els seus pensaments orquestrals sobre aquesta idea de jocs sonors, de caire impressionista. Successions graduals seguides des de diversos instruments que es van rellevant; un delicat *pizzicato* a «Així com cell qui es veu prop de la mort»; diàlegs molt treballats, per exemple entre violí i corn anglès; pianos contrastats per explosions d'intensitat, com exigeix el guió quan es parla de «canviar son estat en major» o tot el poema «Si com lo taur», amb el vent i la corda *matxacant*. I també fa cites: «Quadres d'una exposició», de Mussorgskij, a «No em fall record del temps tan delitós», i «Petrushka», d'Igor Stravinski, per aconseguir un ambient de fira a «No em pren així com al petit vailet».

La col·laboració entre Raimon i Josep Pons deixa un altre rèdit, encara que indirecte. Durant la gira per Alemanya de 1983, una nit, al bar del Teater und Turm, de Frankfurt, Josep Pons s'asseu a un piano —a Alemanya hi ha pianos com aquí televisors— i toca Mompou. Una de les peces que inter-

preta, la «Cançó i dansa núm. 6», impressiona Raimon. Com si fos Bogart, «play it again, Sam», la hi fa repetir diverses vegades, i passa la nit donant-li voltes, fins que li surt una lletra. La cançó, única de Raimon en la qual només és autor del text, es titularà «Pensament» i figurarà també en el disc *Entre la nota i el so*.

I si Josep Pons ha estat el responsable simfònic del Raimon-Ausiàs March, el seu mestre, Antoni Ros Marbà, ho és del Raimon-Espriu. Antoni Ros Marbà, el mestre de mestres, impulsor de l'Escola de Directors de Barcelona —Mas, Pons, Colomer, Martínez Izquierdo, Valdivieso... Ros Marbà va orquestrar, amb una concepció plenament simfònica, els poemes d'Espriu musicats per Raimon. És un treball de qualitat —un intens estiu— en el qual deixa anar la seva concepció també colorista i *molto vivace* de l'oïda mediterrània, plena de riquesa harmònica i dels recursos tècnics que sobre el material orquestral coneix qui, des d'un podi, ha d'oficiar la miraculosa transsubstanciació de la ciència pura dels pentagrames a la ciència aplicada del so viu.

Ros Marbà es va imbuir d'Espriu i va parlar amb ell directament de com l'imaginava orquestralment, a partir de les melodies i harmonies de Raimon. Deixo per als experts les reminiscències mozartianes que hi ha en aquestes peces, on Mozart és un comú denominador: és entre els compositors predilectes d'Espriu, de Raimon i del mateix Ros Marbà. Vaig tenir el privilegi de connectar Espriu i Ros Marbà, que no es coneixien, amb el motiu de temptar la col·laboració del mestre en els textos del poeta ja musicats per Raimon. El punt connector va ser Mozart, i mentre m'enriquia escoltant-los, vaig recordar que Mahler, abans de compondre, seia al piano i tocava Bach.

A banda d'aquesta endevinalla *divertimento*, Ros Marbà va fer sorgir la seva orquestració de dues columnes. L'una, ideològica: la poesia d'Espriu —«he mirat aquesta terra»— i la música de Raimon —«no ens ve de la terra i també de la terra / aquesta força que ens puja fins als límits del crit»— són tel·lúriques, creixen des d'un arrelament a la Mare Terra que xopa les seves obres. L'altra, tècnica: el vers lliure vol música lliure, no subjecta a les beates cotilles dels codis.

El mestre, doncs, esmola la seva eina pensant en la terra en el seu més ampli sentit de sentits, i busca els con-

trastos en els seus perfils mes acusats, sobretot polirítmics i tímbrics, i els simbolismes, la rebel·lió contra la quadratura, el gaudi per la irregularitat i l'heterodòxia, tot plegat des de les més altes exigències formals. S'inspira, com Pons, en el tractament de les músiques populars hongareses de Bartók i Kodály, obre l'«Inici de càntic» amb una timbalada i deixa sonar un acordió justament a «He mirat aquesta terra», doblant la preciosa melodia de Raimon. Ros Marbà vol donar paper a un dels instruments més cantats per la poesia popular, des de Salvat fins al mateix Espriu: «Hom no hi sent miols de gats / sinó molt nobles cançons, / trèmolos d'acordions»...

Les col·laboracions de Raimon amb orquestres simfòniques són, d'altra banda, ben profuses. La cançó popular no té massa oportunitats d'entrar en el *sancta sanctorum* del concert, però Raimon ha conreat aquestes sinergies que contribueixen a consagrar-lo com a músic exigent; hem anotat la participació amb la Simfònica d'Euskadi i l'Orfeón Donostiarra, els concerts amb la Simfònica de València, sota la direcció de Galduf, i amb l'OBC, amb Josep Pons i Albert Argudo al podi. I el mestre Josep Casas Augé li va dirigir la primera versió integral, *Raimon totes les cançons*, que ja incloïa format orquestral.

Des de després del Palau Sant Jordi, podem concretar en la sèrie d'actuacions a l'Espai de tot el mes de novembre de 1993, Raimon dóna als seus recitals el format cambrístic. Fa deu anys que ha anat alliberant-se de la guitarra, tret de cançons que l'exigeixen, com el «Diguem no», i troba un grup amb el qual conviurà molt de temps i per molts escenaris. Joan Figueres dirigeix i toca el violoncel, l'instrument que millor dobla la veu humana, el contrabaix amb Rafael Esteve, i Miquel Blasco i Xavier Juanco a les guitarres. De la seva bona feina queda constància als discs enregistrats en directe al Palau de la Música Catalana, al maig i juny de 1997.

A dia d'avui, Raimon continua amb aquest format de cambra, amb el qual se sent tan còmode, ja són doncs vint anys, «que no són res, diuen els savis». El format dels grans cicles de recitals més propers al tancament d'aquesta ponència, als més emblemàtics recintes, temples de la Barcelona melòmana: Gran Teatre del Liceu (novembre 2012), Auditori (octubre 2013) i Palau de la Música Catalana (maig 2014).



## LES LLETRES DE LES CANÇONS DE RAIMON

Josep Palomero  
[Acadèmia Valenciana de la Llengua]

Des del seu primer disc —*Raimon* (Edigsa 1963), que contenia «Al vent»— fins a 2014, al llarg de cinquanta-un anys, Raimon ha creat un corpus de 153 cançons, 96 de les quals les ha compostes amb lletres pròpies, el 62,75% de la seua producció.

Les lletres de les 57 cançons restants són poemes d'altres autors. Així, 55 són dels escriptors següents: 17 d'Ausiàs March i 22 de Salvador Espriu, més 5 de Joan Timoneda, 2 de Jordi de Sant Jordi, 2 de Joan Roís de Corella, i 1 d'Anselm Turmeda, Bernat Metge, Jaume Roig, Valeri Fuster, Mossén Estanya, Francí Guerau i Pere Quart, respectivament.

En falten 2 per a completar les 57 que no són seues, ni la música ni la lletra. Es tracta de «Se'n va anar» (1963), de Josep M. Andreu, amb música de Lleó Borrell, i «Amanda» (1974), lletra i música de Víctor Jara. Llevat dels textos d'Espriu i de Pere Quart, Raimon no n'ha utilitzat de cap altre poeta contemporani. I l'única música que no és seua, però sí la lletra, és la de la cançó «Pensament», de Frederic Mompou.

L'últim disc que ha editat, *Relotge d'emocions* (Picap 2011) conté deu cançons, tres de les quals ja formaven

part d'altres discos anteriors: «Diré del vell foc i de l'aigua» (2003: *Raimon-Espriu Poesia cantada*, enregistrat en directe en el Teatre Lliure de Barcelona), «Terra negra» i «Si miraves l'aigua» (2006: *Raimon a l'Olympia*). Algunes altres cançons de *Relotge d'emocions* eren conegudes per haver-les cantades en diversos recitals, però fins a 2011 no s'havien editat.

*Relotge d'emocions* és un disc molt personal, en què destaca la claredat en la instrumentació i l'encertada elecció dels timbres sonors per a crear imatges a la manera d'una música programàtica. En algunes cançons recorda la infantesa amb un sentiment de nostàlgia i evoca les vivències familiars amb tendresa (*Quina dolçor intangible / habitava al meu voltant. / Com m'he sentit estimat!*: «Mentre s'acosta la nit», en què inclou la guitarra en un *tempo* tranquil per a establir un diàleg ordenat amb la flauta, el violí, el clarinet o el piano). Entre eixos records destaca la figura de la mare, ja evocada en altres cançons (*El primer de maig ma mare i jo cantàvem / ...aquesta lletra de la Internacional: «Punxa de temps»*, música programàtica que amb timbres i sons vol representar el que conta la lletra i determina el ritme amb l'instrument melòdic). I per primera vegada en

totes les seues composicions esmenta també el pare (*Mon pare em portà a la Malvarrosa / ben agafat de la seua mà*: «He passejat per València, sol»).

Una tal evocació, però, és premonitòria del final de la vida, ja que el cantant, als setanta anys, percep que l'acabament dels dies no és tan llunyà com abans: *Mentre s'acosta la nit / alguns records em fan viure*. El fet d'haver tornat als espais de la joventut (*al carrer la Nau / on he estudiat i m'he enamorat*) li suscita la mateixa sensació: *Dolç el record i amarg i llunyà / vida viscuda que no tornarà*. En definitiva, Raimon expressa que sent un enorme dolor existencial en percebre el pas inexorable del temps, que s'apodera d'ell fins i tot quan enuncia les sensacions que, sobre el fet de viure, li provoca un llenç de Tàpies: *I aquest perenne dolor / de sentir-se / sempre humà*. («Terra negra», en què la corda es mou per un registre greu i mitjà utilitzant a l'inici un contrapunt a l'estil de Bach, que canvia ràpidament amb un so greu per a trencar en un ritme binari que recupera el *swing* característic d'algunes peces del disc).

*Rellotge d'emocions* conté també una cançó d'amor de les moltes que Raimon ha escrit, dedicada a la dona que dona sentit a la seua existència (*A voltes pense que sense tu / no hagués fet res, mai de la vida / ...pense que sóc un desfici enamorat*). Però també tanca els enunciats amorosos amb el dubte existencial, expressat reiteradament: *El temps cantat, el temps contat, / el temps comptat, que ara em queda / i que no sé si el cantaré, si el contaré, / si el comptaré, ni si me'n queda*. («A l'estiu quan són les nou», amb *tempo* ràpid que vol fugir frenat pel contrabaix, amb predomini del piano en tota la cançó, contrapunt de violins i clarinet).

El Raimon solitari però solidari el trobem de nou en «Cançó d'un cor que crema», que continua amb la mateixa línia *swing* i els diàlegs instrumentals que s'instauren amb la veu recolzats pel ritme de la bateria, tocada amb escombretes, i el contrabaix. Com que té *Per tota companyia / la soledat de la nit*, la cançó *ja no pot ser teua* —en referència a ell mateix, pel fet d'oferir-la generosament als altres. Ací recorre de nou a la metàfora de *la nit*, tan usada en moltes de les seues cançons contra la dictadura, ara símbol de l'alienació social que alimenta *la son* i *la por* col·lectives. El cantant que

tantes cançons de lluita ha creat empra ací el plural inclusiu perquè despertem *d'una son consentida: Amb falç la segarem / amb pics la trencarem / i al clot la colgarem / ...i amb martell clavarem / dintre del cor de la nit / un fort crit d'esperances / contra la por encara*.

En el bloc de cançons de *Rellotge d'emocions* en què Raimon no exposa la intimitat del jo, figura l'antibel·licista i ecopacifista «Bagdad '91 (la guerra en directe)», en què critica la censura televisiva de la guerra d'Irak i es pregunta, a més, si la Terra podrà sobreviure als desastres bèl·lics que la humanitat és capaç de provocar: *Morirà després d'entrematar-nos / la vida en la terra?* Ací, efectes instrumentals i breus modulacions creen un ambient impressionista amb reminiscències d'altres músiques orientals que sols trenca el ritme del contrabaix junt amb la bateria, que inclou les ressonàncies dels plats.

En «Barcelona '71», referida al tardofranquisme, també narrativa, Raimon, en contrapunt irònic amb la impressió d'un dia lluminós, descriu les càrregues dels grisos que fa quaranta anys irrompien violentament en la universitat i en les fàbriques a fi d'aplicar-hi *la subtil teoria de l'ordre públic / defensada, entre altres, / per les forces vives locals*. És un vals marcat per les cordes de la guitarra davall de la melodia d'un violoncel que deixa pas a la veu per a aparèixer de tant en tant amb motius melòdics d'un oboé. La bateria i el contrabaix s'incorporen uns quants compassos més tard.

Com sol ser habitual en ell, Raimon també exterioritza un seguit de reflexions i de circumstàncies personals no referides a la conjuntura pública. En «Si miraves l'aigua» és d'admirar la simplificada bellesa amb què es crea un diàleg entre veu, piano i clarinet en *tempo* lent. Valent-se de l'asíndeton, juga amb una gamma d'adjectius per a descriure la mar com si pintara una aquarel·la, la mar que va conèixer per primera vegada de la mà del pare en un record *amarg i llunyà, d'una vida viscuda que no tornarà*.

La predilecció d'Espriu pels símbols del foc i de l'aigua és també molt raimoniana, i en «Diré del vell foc i de l'aigua» s'esbrina un ritme ternari amb un moviment binari, en què per un instant s'acobla la família del vent metall a través d'un so greu recuperant la melodia principal.

Finalment, en els recitals que va celebrar en el Palau de la Música de Barcelona el maig de 2014, Raimon va estrenar una cançó que encara no s'ha editat: «I nosaltres amb ell», que conté noves referències al temps: *Passen els anys, i nosaltres amb ell*, comença dient, per a expressar tot seguit els dubtes i les vacil·lacions vitals (*Encara no sé qui sóc, i sé que no sóc qui era. / També sé qui no seré / i encara no sé qui sóc*) que, en compte de reduir-los a una reflexió purament personal, el cantant, elevat el to per a exigir responsabilitats, clama indignat: *Si la gent que pot volgués / i si la gent que vol pogués / altre país seria / el país on visc*.

Tan personals són estes últimes cançons que, com en alguns textos anteriors, Raimon menciona alguns amics, ja desapareguts, pels quals sent una predilecció especial: Fuster, Alfaro, Ventura i Estellés, al costat d'Ausiàs March i Jaume Roig («He passejat per València, sol»: una mena de *Dixieland Band* per la instrumentació i la tímbrica, amb una caràcter tranquil que ens transporta a les sonoritats de Nova Orleans).

Són tan personals, doncs, que la major part dels enunciats verbals s'expressen en primera persona del singular i els plurals col·lectius, al contrari, són ben escassos. Així mateix, les referències d'íctiques que esmenten el jo amb pronoms febles són considerables. Les desinències verbals són morfològicament valencianes, com també les formes femenines dels possessius. En la selecció del lèxic figura, fins i tot, alguna forma considerada col·loquial (*'vore' el mar*) i el còmput sil·làbic força algun particularisme.

En el conjunt de totes les seues lletres, Raimon ha emprat aproximadament 1.400 paraules.<sup>1</sup> Hi ha, a més, 22 noms propis que no he considerat com a paraules amb contingut semàntic —en tenen de simbòlic—, dels quals 13 són

1. He comptat una sola vegada les paraules amb formes flexives (femení, plural), així com les que presenten una variant ortogràfica i fonètica no significativa (*colp, cop*), i només una vegada també tant les contraccions de preposició més article com les diferents formes dels pronoms personals àtons i les dels paradigmes verbals. No he comptat les poques paraules en castellà, que són dos frases iròniques. A banda del metonímic *villa* per referir-se a Madrid (1968: «18 de maig a la *villa*»), es tracta de: *Por el Imperio hacia dios* (1983: «Al meu país la pluja»), *Unidad de Mercado en lo Universal* (1984: «Hauràs de fer com si») i el fragment popular de La Internacional («Arriba los de la cuchara, / abajo los del tenedor, / que mueran todos los fascistas, / Visca el braç treballador». (2011: «Punxa de temps»).

antropònims<sup>2</sup> i 9 topònims.<sup>3</sup> Dels antropònims, n'hi ha 7 que no formen part del text de la cançó, sinó del títol o de la dedicatòria. Es tracta de les úniques set persones a qui Raimon ha expressat així el seu reconeixement, afecte o gratitud. Són Ernesto Guevara (1967: «Sobre la pau»), Joan Miró (1968: «A Joan Miró»), Joan Pere Viladecans (1975: «Com una mà»), Andreu Alfaro (1978: «Andreu, amic»),<sup>4</sup> Frederic Mompou (1983: «Pensament»), Salvador Espriu (1986: «La mar respira calma») i Joan Fuster (1986: «Lector de poesia»). Es tracta de dos escriptors, dos pintors, un escultor, un músic i un mític guerriller anticapitalista.<sup>5</sup>

Els altres antropònims formen part del text, però tractats de forma diferent. Hi ha 3 noms propis als quals apel·la el cantant: (i) el senyor Esteve, (ii) el senyor González (*Vostè, senyor Esteve, i també vostè, senyor González*, 1968: «La muntanya es fa vella») i (iii) el poeta Maiakovski (*Tu has escrit ja fa molts anys, jo et llegeix encara avui, poeta Maiakovski*, 1972: «Morir en aquesta vida»).

Els altres noms propis són simples al·lusions: (i) Ausiàs March (*Ausiàs March em ve a la memòria*, 1973: «Com un puny»), i 2011: «He passejat per València, sol»), (ii) el trobador Folquet de Marsella (*si dius que no ets Folquet de Marsella*, 1996: «Soliloqui del solipsista»), (iii) Sílvia (*Sílvia no ha tingut*

2. Els antropònims són Ernesto Guevara (dedicatòria, 1967: «Sobre la pau»), senyor Esteve, senyor González (1968: «La muntanya es fa vella»), Joan Miró (1968: «A Joan Miró»), Maiakovski (1972: «Morir en aquesta vida»), Ausiàs March (1973: «Com un puny»), i 2011: «He passejat per València, sol»), Joan Pere Viladecans (dedicatòria, 1975: «Com una mà»), Andreu (Alfaro, 1978: «Andreu, amic» i 2011: «He passejat per València, sol»), Frederic Mompou (dedicatòria, 1983: «Pensament»), Joan Fuster (dedicatòria, 1986: «Lector de poesia») i 2011: «He passejat per València, sol»), Sílvia (1986: «Lector de poesia»), Salvador Espriu (dedicatòria, 1986: «La mar respira calma»), Folquet de Marsella (1996: «Soliloqui del solipsista»), Jaume Roig, Vicent Ventura, Vicent Andrés Estellés (2011: «He passejat per València, sol»).

3. Els topònims són Xàtiva (1965: «He deixat ma mare»; 2011: «He passejat per València, sol»), El País Basc, Euskadi (1967: «El País Basc»), Irun (1968: «La muntanya es fa vella»), Madrid (1968: «18 de maig a la *villa*»), Itàlia (1973: «Com un puny»), Barcelona (passeig de Maragall, Barcelona, 1973: «Com un puny») i «Barcelona '71»), Roma (1986: «Al meu cervell que desconec»), Palma (1995: «Finestra a la badia de Palma»), Bagdad (2011: «Bagdad '91»), València, la Malva-rosa, carrer la Nau, carrer la Pau (2011: «He passejat per València, sol»), Europa, Espanya («Barcelona '71»).

4. En tota la seua obra, el nom de l'escultor Andreu Alfaro ha sigut l'únic d'una persona real que, vivint, Raimon ha integrat en el text d'una cançó.

5. Raimon justifica tres dels títols i dedicatòries: ho fa per una profunda admiració («Andreu, amic»), per admiració («A Frederic Mompou, en *homenatge*») o per complaença («A Joan Fuster, perquè li agradava aquesta cançó»).

*mai records*, 1986: «Lector de poesia»<sup>6</sup> i Roig, Fuster, Alfaro, Ventura i Estellés (2011: «He passejat pèr València, sol»).

Com és normal, Raimon ha repetit diverses vegades bastants de les paraules que integren el seu corpus. Però n'hi ha també altres que ha escrit només en una ocasió. A vegades es tracta de paraules poc habituals: *atàvic*, *immers* (1973: «Com un puny»), *em formigueja* (1974: «Un lleu tel d'humitat»), *turgent* (1975: «Com una mà»), *blasfèmia* (1975: «Jo vinc d'un silenci»), *torsimany* (1978: «Andreu, amic»), *cantellut* (1983: «Han passat vint anys»), *percaçant* (1983: «Oh, desig de cançons»), *s'entebaten* (1983: «Pensament»), *enaltida* (1984: «Hauràs de fer com si»), *m'entotsola* (1986: «Primer parlaré de tu»), *clos*, *mòrbida* (1987: «Octubre dolç»), *s'amara* (1995: «Finestra a la badia de Palma»), *soliloqui*, *solipsista* (1996: «Soliloqui solipsista»), *llostrejant* (1997: «Coneixement de l'ombra»), *desaprenc* (2011: «A l'estiu quan són les nou»), *setina*, *velluta* (2011: «Si miraves l'aigua»), *atracen*, *plany* (2011: «Terra negra»), *boç* (2014: «I nosaltres amb ells), etc.

Més rarament, també pot tractar-se de la formació inusitada d'un mot: *desmemòria* (1983: «Al meu país la pluja»), *descante* (\**descantar*) (1986: «Primer parlaré de tu»), d'un ús metafòric abrupte: *Et nevaran, si poden, / totes les il·lusions* (\**nevar-te*) (1978: «Un sol consell»), o bé de les dos coses alhora: *l'última llum d'estiu que tardoreja* (\**tardorejar*) (1978: «L'última llum d'estiu»), *lluna setina i velluta* (2011:

6. Raimon cita ací la protagonista del cant *xxi* de Leopardi, «A Silvia», una veïna del poeta (la seua Beatrice) anomenada en realitat Teresa Fattorini, que va morir molt jove de tuberculosi: *Da chiuso morbo combattuta e vinta, / Perivi, o tenerella. E non vedevi / Il fior degli anni tuoi (D'estranya malaltia presa i vençuda, / Vas morir, tendror meua. I no veeres / El florir dels teus anys)*. El poema comença amb una interrogació retòrica amb què Leopardi pregunta a la malaguanyada jove si recorda aquell temps en què era viva: *Silvia, rimembri ancora / Quel tempo della tua vita mortale, / Quando beltà splendea / Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi...? (Silvia, recordes encara / Aquell temps de la vida mortal / En què la bellesa resplendia / Als teus ulls que reien fugissers...?)* (trad. de Juli Camarasa), a la qual Raimon respon taxatiu: *Silvia no ha tingut mai records*.

Carner va traduir aquest i altres poemes de Leopardi i, pel que fa al títol de Josep Pla (*Notes per a Silvia*), Rossend Arqués el justifica dient: «El Leopardi diarista deixà sens dubte una petja encara més pregona en l'obra del gran prosista català Josep Pla, cosa que és evident en el llibre *Notes per a Silvia*, construït sobre els camins fressats pel *Zibaldone*, i en les múltiples citacions que en fa al llarg de la seva voluminosa obra» (Rossend Arqués: «Leopardi a la literatura catalana», *L'Aiguadolç*, núm. 15, Dènia, 1991, p. 23). Entre 1817 i 1832 Leopardi escriví el seu vast diari *Zibaldone* ('esborrany'), síntesi de la seua visió del món.

«Si miraves l'aigua»), *desamistat* (2011: «He passejat per València, sol»), *entrematar-nos* (2011: «Bagdad '91»).

El cas és que Raimon ha utilitzat poques vegades moltes de les paraules que, de fet, són ben usuals. Les següents, per exemple —de les quals no indique la localització, perquè seria molt prolix per al lector—, ho ha fet només en una ocasió.<sup>7</sup> Es tracta de les paraules: *absent*, *acariciant*, *accents*, *adult*, *ahirs*, *aixetes*, *alegre*, *ales*, *amunt*, *asfalt*, *autobusos*, *ball*, *comes*, *carn*, *coixí*, *concert*, *culs*, *cultura*, *descans*, *dimensions*, *dimonis*, *encant*, *eròtic*, *escultura*, *espill*, *esportiu*, *esquena*, *estèrils*, *estudi*, *fiesta*, *fills*, *font*, *forma* (subs.), *frases*, *fusta*, *futbol*, *gos*, *gràcia*, *homenatge*, *imatges*, *infància*, *inventari*, *lector*, *lentitud*, *llamp*, *llargària*, *llaurador*, *llunes*, *mameles*, *mars*, *matalàs*, *mel*, *metro*, *mida*, *motors*, *mots*, *naixement*, *necessitat*, *noia*, *nosa*, *nostàlgia/es*, *ofici*, *olor*, *orgull*, *origen/origens*, *pagès/esos*, *pàgina*, *paisatge*, *paper*, *pare*, *parella*, *parets*, *perfum*, *persianes*, *perspectives*, *petjada*, *pintura*, *pits*, *places*, *planeta*, *pols*, *ponts*, *presagi*, *presència*, *producció*, *profundament*, *pròpia*, *provisional*, *podor*, *punts*, *quadern*, *racó*, *raim*, *ratlles* (subs.), *recel*, *remor*, *remordiment*, *renúncia*, *repèl*, *reposa*, *represa* (subs.), *ritme*, *riures*, *roba* (subs.), *secà*, *senyals*, *soca*, *soroll/s*, *sorpresa*, *suc*, *tardor*, *televisats*, *tendra*, *tendresa*, *terrats*, *tria* (subs.), *tro*, *turista*, *valls*, *vespre*, *vetllar*, *viatge/s* (v.), *vinguda*, *virginitats*, *volta*, *vora*.

En les lletres de les nou cançons de Raimon de *Rel·lotge d'emocions* (ja hem indicat que «Diré del vell foc i de l'aigua» és una poema d'Espriu), Raimon ha emprat més de 170 mots nous que fins ara no havia utilitzat, cosa que pot atribuir-se al fet que el punt de vista del cantant s'ha ampliat notablement en relació amb els seus temes habituals. De fet, com menys personal, menys simbòlica i més narrativa és la cançó, més lèxic nou incorpora (com en el cas de «Barcelona '71»). Es tracta de les paraules noves següents: *nou*, *set*, *vuit* (numerals), *envaeix*, *desaprenc*, *a voltes*, *pense*, *desfici*, *enamorat*, *pugues*, *comptat* («A l'estiu quan són les

7. No les modifique, sinó que les transcriu tal com figuren en les lletres de les cançons, en femení, en plural, o en la forma verbal de què es tracte —tenint en compte que, qualsevol que siga la variació verbal que hi haja, només he inclòs les formes verbals que apareixen una sola vegada. Pose entre parèntesis la categoria gramatical en cas d'homografia amb un mot d'una altra categoria: així, *forma* figura com a substantiu (subs.) i no com a verb (v.), al revés que *viatge/s*, que és verb i no substantiu en el vocabulari de Raimon.





nou»); *blanca, roca, malva, alba, verda, besava, rosa, escalfa, lluna, setina, velluta* («Si miraves l'aigua»); *punxa, esborren, martell, falç, primer de maig, cantàvem, en veu baixa, lletra, Internacional, visca* (interj.); *braç treballador, llavor, temple, desades* («Punxa de temps»); *projectes, prim, acompanyaven, ensenyaren, estar, dret, caminar, protegien, braços, dolçor, intangible, habitava, al meu voltant* («Mentre s'acosta la nit»); *precisió, verdosa, impacte, projectils, Occident, assegut, televisor, entrematar-nos, següent, capítol, guerres, injustificables, s'emet, canals, televisió, emissions, multilingües, horaris, diferents* («Bagdad '91»); *València, he retornat, carrer la Nau, m'he enamorat, bones amistats, desamistat, he caminat, carrer la Pau, m'han enlluernat, se m'han barrejat, m'han animat, tren, mon pare, Malva-rosa, amarg, llunyà, viscuda* («He passejat per València, sol»); *negra, llistons blancs, obertes, cercant, cercles màgics, foradats, creus, atracen, morta, claus, claven, ull, plany, negre, blanca argila, encesa, gel cremat, perenne*

(«Terra negra»); *crema, esquiva, t'estalvies, segarem, pics, clot, colgarem, clavarem, despertar, consentida* («Cançó d'un cor que crema»); *lluminós, rosa* (adj.), *Barcelona, universitat, grisos, entrar, aules, àvids, exercicis gimnàstics, entendre, subtil teoria, ordre públic, defensada, forces vives locals, total desinterès hegemònic, concepte, finíssima ambigüitat, ús, profitós, canviant i multiforme, expliquen, contundents, esquemàtics, enteniment, mateixa teoria, s'explica, privades, interessades, mostrant, ostentosa, hegemonia, defensant, inefable, Europa, Espanya, tolerant, pintors, músics, intel·lectuals, actors, aprenents* («Barcelona '71»).

En la cançó «I nosaltres amb ells», encara no editada, trobem les incorporacions següents: *dolents, boç, mossegar, lladra, violència, esborrar, diversitats, diferència*.

En la seua obra, en general, n'hi ha unes quantes més que es podrien haver inclòs en el grup de les paraules usuals poc utilitzades, ja que ocorren dos vegades: *butxaques, cabells,*



*carícies, cotxes, dolçament, dolcesa, espera (v.), flama, humitat, instant, llibres, llit, llunyania, nota (subs.), orelles, orgasme/s, pa, pantalons, pas, pis, poema/es, puny, puta, realitat, reprendre, rostre, sentit/s, sequera, somriure (subs.), sou (subs.), taques (subs.), tel, tros, urgent, útil, versos.*

En *Relotge d'emocions*, en concret, apareixen per segona vegada en tota la seua obra les següents: *absència, presència, hagués, contat* («A l'estiu quan són les nou»); *desperta (v.), blava, fosca, dorm* («Si miraves l'aigua»); *emocions, treballador, oblit* («Punxa de temps»); *s'acosta, fuig, amples, indrets, cares, estimades, han parlat* («Mentre s'acosta la nit»); *amaguen, ferits, mostren, resposta* («Bagdad '91»); *m'estima, estúpida, March, Fuster* («He passejat per València, sol»); *trencats, humà* («Terra negra»); *mostra, pensar, sabràs, trencarem, cor, desperta (v.), vivint, dormint* («Cançó d'un cor que crema»); *groc, sorolls, disposen, vives, al llarg del, treballen, poder (v.), si de cas, oficis, arguments, necessitat, una*

*mica, poeta* («Barcelona '71»). En la cançó «I nosaltres amb ells» ocorren per segona vegada: *seré (v.), visc, gos, intenten*. La diversitat de les lletres de Raimon és tan notòria que el receptor, oient o lector, té la sensació que la selecció lèxica del cantant presenta una variació considerable.

A pesar d'expressar-se amb vocabulari tan heterogeni, que remet a tantes referències i a tan diversos conceptes, està prou estesa la percepció que Raimon és sobretot un cantant polític. Es tracta d'un cantant que, en efecte, ha reivindicat en bastants de les seues composicions la llibertat, la pau, l'esperança, la lluita contra la injustícia i la desigualtat, la resistència social, l'afirmació nacional i la fidelitat lingüística; la dignitat humana, en definitiva. Però també és un cantant que ha exterioritzat una vasta gamma de reflexions i de circumstàncies personals no referides a la conjuntura pública, com ara l'amor per la seua dona: *A voltes pense que sense tu / no hagués fet res, mai de la vida. / A voltes pense que amb tu*

*/ no faré res mai de la vida. / Quan pense que pense aquestes coses / pense que sóc un defici enamorat.* O els dubtes existencials: *El temps cantat, el temps contat, / el temps comptat, que ara em queda / i que no sé si el cantaré, si el contaré, / si el comptaré, ni si me'n queda.* (2011: «A l'estiu quan són les nou»).

Cosa distinta és el fet, no alié a la seua voluntat, que les seues actuacions hagen assolit un caràcter polític. En qualsevol cas, és possible que el receptor tinga la sensació que en les seues lletres hi ha moltes paraules que permeten concloure això. Potser no es tracta d'una gran quantitat de paraules, sinó només d'unes poques amb una forta càrrega semàntica i simbòlica que remetien a la situació política i social dels períodes que hem viscut.

En qualsevol cas, entre les paraules de Raimon que poden remetre l'imaginari del receptor a un context de lluita, de resistència política i d'afirmació nacional, n'hi ha un conjunt considerable que el cantant ha emprat només una vegada. Reportades ací fora de context i sense pretensió de ser exhaustiu, deuen ser més o menys les següents, utilitzades amb un ús recte o figurat: *acord, anonim, apertura/es, arguments, armes, baralles, bondat, bota, braç treballador, brutalment, cadàvers, capitans, censura, col·lectiva, combat, compartit, contracorrent, contratemps, creients, crepuscles, crisi, decepcions, depredador, desajustats, desastre, derrota, desencant, desesperançadament, desinformació, desmemòria, destrossar, diàleg, dirigits, discordants, discutidors, dol (subs.), emocions, engany, espasa, estratègies, exèrcit, exili, falç, ferits, fermesa, feroç, ferro, forces vives locals, fracàs, front, grisor, hipocresia, humà/ans, identitat, ignoràncies, impacte, impotents, incertesa, incrèduls, indecís, indiferent/s, ingenu, ingènuament, la Internacional, joventut, llàstima, malícia, malson, maltractada, manipulats, marginals, menyspreu, mesquins, místics, monstres, moral, mur, nació/ons, nuclears, obliquen, obstinada, odiada, ofeguen, opressors, oprimits, oprímida, ordre públic, passió/ons, patir, pàtria, pena/es (subs.), perill, permís, pietat, pistoles, plom, plural, pobres, poesia, poeta/es, primer de maig, projectils, rebels, recital/s, resposta, revolució/ons, rigor, risc, roja, sentència, sindicat/s, sobreviure, solitaris, somien, subalternes, tàctiques, tallers, tambors, terribles, tirs, tortura, treballadors, unitat, victòria, violència.*

Algunes altres que es podrien incloure també ací apareixen dos vegades en les seues cançons: *burgès/esos, burgèsia, catàstrofe, complicitat, consol, democràcia, esclat, estudiants, fàbriques, fugida (subs.), impuls, llei, llibres, marginats (adj.), misèria, obrer/a/obrer, pagesia, partit/s (subs.), resistit, rics, segrest, vaga.*

Per tant, el conjunt de paraules que poden tindre una connotació política representen aproximadament un deu per cent de tot el vocabulari de Raimon, quantitat poc significativa per a justificar que l'objectiu primordial de la seua obra respon principalment a una finalitat política.

## EXPRESSIÓ PERSONAL

Són moltes les ocasions en què Raimon s'expressa en primera persona del singular. Ho fa, bé a través del pronom personal subjecte, bé amb el pronom feble corresponent, en funció de *cd* o de *ci*. Així, en *Relloatge d'emocions*: *jo no he deixat de ser jo, per a que jo puga ser jo, ma mare i jo cantàvem, jo tinc les nines blanques, m'envaeix, m'han mirat, m'han parlat, m'acompanyaven, m'ensenyaren, m'abraçaven, m'he sentit estimat, gent que m'estima molt, m'he enamorat, m'han enlluernat, se m'han barrejat, m'han animat, em portà, vida que m'ha fet i em fa, em queda, em protegeien.*

Hi ha, a més, abundants referències d'íctiques a ell mateix a través del possessiu de primera persona. En *Relloatge d'emocions*: *les meues mans, al meu voltant, al meu davant, ma mare, mon pare.* Les al·lusions a ell mateix tenen una gran incidència en els seus textos. Es pot deduir, per tant, que Raimon és un cantant que exterioritza els enunciats des d'un punt de vista acusadament personal. Sol plantejar-los a un interlocutor singular en moltes més ocasions que a un destinatari plural.<sup>8</sup> Hi ha, a més, referències d'íctiques a l'interlocutor a través del pronom personal i del possessiu de segona persona: *sense tu, amb tu, per a que tu pugues ser tu, tu no has deixat de ser tu, tu i jo, la teua absència, la teua presència, del teu nom, ja no pot ser teua, l'ombra teua.*

A més, a través de formes pronominals —deixant a banda les desinències verbals—, Raimon es manifesta en primera persona del plural en altres ocasions, i així s'expressa en

8. *Entre la nota i el so, / amb la paraula cantada, / el gruix de tot el meu viure / vos intente donar cada vegada* (1983: «Entre la nota i el so»).

un plural inclusiu i coral en què la identificació entre públic i cantant ha funcionat molt bé: *nosaltres, ens, -nos, nostre, nostra, nostres*. Per exemple: *Primer parlaré de tu, / després parlaré de mi, / més endavant de nosaltres / per callar-me tot seguit* (1986: «Primer parlaré de tu»); *No, / diguem no. / Nosaltres no som d'eixe món* (1963: «Diguem no»); *No ens ve de la terra i també de la terra / aquesta força que ens puja fins als límits del crit* (1968: «13 de març, cançó dels creients»), etc.

## ACCIONS

En el conjunt de la seua obra, si no m'he descomptat, Raimon usa més de 260 verbs en les diferents formes flexives. Nombroses vegades recorre a la primera persona del singular com a expressió implícita del subjecte: *cante* (7), *he cantat* (5), *cantaria* (1), *estime* (12), *estimaré* (5), *estimaria* (1), *he estimat* (1) *sóc* (14), *seré* (1), *seria* (7), etc. També s'expressa en plural inclusiu a través de la primera persona del plural: *som* (21), *serem* (3), *cantarem* (6): *Amb falç la segarem / amb pics la trencarem / i al clot la colgarem / i amb martell clavarem...* (2011: «Cançó d'un cor que crema»). La identificació del cantant amb un subjecte en tercera persona és tan estreta que, quan menciona aquell subjecte, s'està referint a ell mateix, com en el cas d'aquest col·lectiu inclusiu: *jo vinc d'un silenci / que romprà la gent / que ara vol ser lliure / i estima la vida, / que exigeix les coses / que li han negat*. (1975: «Jo vinc d'un silenci»).

Pel que fa a la desinència verbal, en molts casos Raimon opta per la forma general valenciana. En indicatiu: *m'adapte* (1), *cante* (7), *compre* (1), *compte* (1), *descante* (1), *m'esforce* (1), *estime* (12), *intente* (1), *invente* (3), *mire* (3), *em mor* (8), *oblida* (2), *parle* (1), *passa* (1), *passa* (2), *pense* (5), *plore* (3), *prove* (1), *recorde* (2), *sent* (4), *torne* (3), *treballe* (1), *trobe* (5), *viatge* (1), *pense* (3). I en subjuntiu: *que em desdiga* (1), *que tothom diga prou* (3), *que els teus llavis no diguen* (1), *unes paraules que diguen exacte i clar* (1), *haja* (5), *puga* (2), *pugues* (3), *sàpien* (1), *sigua* (7), *siguen* (3), *vinga* (10), *vulgues* (1).

No obstant això, en unes poques ocasions el cantant també opta per altres formes: (indicatiu:) *abraço* (1), *doblo* (1), *haig* (1); (subjuntiu:) *anés* (1), *caiguesses* (2), *cantés* (1), *hagués* (2), *parés* (1), *vulguis* (4).

Empra l'infinitiu *ser* (22) moltes més vegades que ésser (2), i usa les formes *venir* (1), *vetllar* (1), *treure* (1), *obren* (1) *omple* (3) i *sofert* (2), i no les corresponents valencianes *vindre*, *vetlar*, *traure*, *obrin*, *ompli* i *sofrit*, tot i que només usa *nadar* (1), *nàixer* (5), *naix* (2), i no mai *nedar*, *néixer*, *neix*.

Presenta vacil·lacions entre *veure* (3) i *vore* (12) (*vorem*, 1), *van* (17) i *varen* (3), però només empra *vàrem* (2) (i cap vegada *vam*). No usa *eixir* (encara que sí la forma adjectiva pròxima *ixent*, 1), sinó *sortir* (1), *sortint* (1), *surt* (1), *hem sortit* (1), *sortiríem* (1), i també *buscant* (7), *buscat* (2), *busquen* (1), en compte de *cercar*, i les formes flexives corresponents. I *lladra* (1) en compte de *borda*.

## VARIANTS

Raimon prioritza la forma *colp* (12 *colps*) a *cop* (2); *meua* (8, *meues* 2) a *meva* (1) i *teua* (13, *teues* 1) a *teva* (1). Anteposa *últim* (1, *última* 1, *últimes* 5) a *darrer* (1); *tots* (43) a *tothom* (10); *xiquet* (3, *xiquets* 1) a *nen* (1); *tirar* (2 *tires*) a *llançar* (*llança* 1). Empra també la forma simple del demostratiu *eixe* (4) (i no la reforçada *aqueix*), els noms *tir* (*tirs* 1) (i no *tret*), *por* (35, *pors* 1) (i no *temor*), la locució quantitativa *una miqueta de* (1) (també en una ocasió *una mica*), el quantitatiu *poquet* (2) i l'adjectiu *fluixet* (2), diminutius que remetent a una tendència modalitzadora característica del valencià.

Al contrari, usa algunes formes, també valencianes —però que no són les del valencià general i sí del més septentrional—, com ara l'adverbi de temps *avui* (21) (per *hui*); els numerals *disset* (1) (per *dèsset*) i *vuit* (1) (per *huit*). Així mateix, té predilecció per l'adverbi *darrera* (3, en compte de *darrere*); els noms *capsa* (2) (per *caixa*), *tarda* (7) (per *vesprada*), *vespre* (1) (en compte de l'expressió adverbial *poca nit*), *ocells* (8) (per *pardals*), i els plurals *homes* (19) i *joves* (12) (per *hòmens* i *jóvens*). Les 4 ocasions en què figura el nom *obrer* (2 sing., 4 pl.) i 2 l'adjectiu *obrero*, equivalen totes a *proletari*.

En canvi, usa indistintament els noms *arrancada* (1) i *arrencada* (1), *llaurador* (1) i *pagès* (1, *pagesos* 1, *pagesia* 2), *vegada* (3, *vegades* 17) i *volta* (2, a *voltes* 2); les preposicions *dins* (3) i *dintre* (3); els adverbis de primer grau *ací* (6) i *aquí* (15), els adjectius *petit* (2, *petits* 5) i *menuts* (1), *ver-*



*mells* (2, com a adjectiu genèric), però *roja* (amb ús metafòric: «d'esquerres»)).<sup>9</sup>

Algunes categories de paraules molt significatives tenen més de 10 ocurrencies en l'obra de Raimon,<sup>10</sup> com és el cas dels noms, verbs i adjectius següents.<sup>11</sup>

En els verbs indique només els infinitius, i els ordene segons la quantitat de vegades que ocorren, sumant-ne totes les formes dels diferents temps que s'usen.

9. 1986: «La dona que vas conèixer»: *una era blava / una era roja*.

10. No he comptat en estes taules les lletres de *Relotge d'emocions*.

11. Deixe al marge altres elements que no tenen la mateixa càrrega significativa per a una altra ocasió: relatius, reflexius, numerals, interrogatius, demostratius, indefinits, quantificadors, quantitius, interjeccions, pronoms febles adverbials, etc.

12. No he comptabilitzat cap vegada que una forma del verb *anar* constitueix un temps perifràstic d'altres verbs. Per la mateixa raó, tampoc no he considerat l'auxiliar *haver*.

|     |                    |    |           |
|-----|--------------------|----|-----------|
| 225 | ser                | 24 | poder     |
| 142 | fer                | 22 | trobar    |
| 87  | dir                | 21 | mirar     |
| 70  | anar <sup>12</sup> | 19 | passar    |
| 67  | venir              | 19 | portar    |
| 66  | voler              | 18 | escoltar  |
| 54  | viure              | 15 | adonar-se |
| 49  | veure              | 15 | arribar   |
| 37  | creure             | 15 | quedar    |
| 33  | ploure             | 15 | treballar |
| 30  | tornar             | 14 | estar     |
| 29  | tenir              | 13 | deixar    |
| 29  | sentir             | 13 | lluitar   |
| 28  | conèixer           | 13 | perdre    |
| 27  | morir              | 13 | trencar   |
| 27  | parlar             | 13 | volar     |
| 26  | cantar             | 11 | buscar    |
| 24  | entendre           | 11 | posar     |
| 24  | estimar            | 10 | caldre    |
| 24  | oblidar            |    |           |

Els noms els ordene d'acord amb la quantitat de vegades que ocorren, indicant les formes en què s'usen i sumant-les.

|    |                        |    |                            |
|----|------------------------|----|----------------------------|
| 75 | 71 vida, 4 vides       | 19 | 15 la mort, 4 les morts    |
| 55 | 47 nit, 8 nits         | 19 | 17 cos, 2 cossos           |
| 49 | 49 temps               | 19 | 17 ciutat, 2 ciutats       |
| 48 | 8 any, 40 anys         | 19 | 19 cel                     |
| 43 | 20 cançó, 13 cançons   | 18 | 6 esperança, 12 esperances |
| 42 | 34 dia, 8 dies         | 18 | 16 lluita, 2 lluites       |
| 38 | 36 amor, 2 amors       | 17 | 5 arbre, 12 arbres         |
| 37 | 18 home, 19 homes      | 16 | 1 color, 15 colors         |
| 35 | 34 por, 1 pors         | 15 | 15 pluja                   |
| 35 | 9 mà, 26 mans          | 15 | 13 força, 2 forces         |
| 34 | 34 tristesa            | 15 | 14 desig, 1 desigs         |
| 33 | 32 vent, 1 vents       | 14 | 6 record, 8 records        |
| 33 | 33 terra               | 14 | 14 cant                    |
| 32 | 32 món                 | 13 | 13 ulls                    |
| 31 | 30 mar, 1 mars         | 13 | 13 nom                     |
| 29 | 25 veu, 4 veus         | 13 | 8 moment, 5 moments        |
| 28 | 6 paraula, 22 paraules | 13 | 6 hora, 7 hores            |
| 27 | 27 llum                | 12 | 5 matí, 7 matins           |
| 26 | 15 carrer, 11 carrers  | 12 | 9 company, 3 companys      |
| 25 | 23 país, 2 països      | 12 | 12 colps                   |
| 24 | 24 aigua               | 12 | 12 pensament               |
| 23 | 4 cosa, 19 coses       | 11 | 10 oblit, 1 oblits         |
| 21 | 21 pau                 | 11 | 9 lloc, 2 llocs            |
| 21 | 17 casa, 4 cases       | 11 | 5 infant, 6 infants        |
| 20 | 3 vegada, 17 vegades   | 11 | 11 camins                  |
| 20 | 17 dona, 3 dones       | 10 | 8 ombra, 2 ombres          |

Els adjectius també els ordene d'acord amb la quantitat de vegades que ocorren, indicant les formes en què s'usen i sumant-les.

|    |                                      |    |                                    |
|----|--------------------------------------|----|------------------------------------|
| 43 | sol 37, sola 2, sols 4               | 14 | nou 8, nova 1, nous 2, noves 3     |
| 34 | vell 14, vella 10, vells 6, velles 4 | 12 | llarg 6, llarga 5, llargues 1      |
| 29 | junt 2, junts 27                     | 11 | blanc 10, blancs 1                 |
| 22 | gran 18, grans 4                     | 11 | clar 7, clara 2, clars 1, clares 1 |
| 18 | verd 16, verds 2                     | 10 | immens 3, immensa 6, immenses 1    |
| 17 | ple 5, plena 2, plens 7, plenes 3    | 10 | jove 10                            |
| 14 | lliure 10, lliures 4                 | 10 | trist 5, trista 2, tristos 3       |

En les cançons de Raimon,<sup>13</sup> a més dels usos atribuïts, amb el verb *ser* es caracteritzen subjectes molt diversos: *del meu desig de tu que és gran i creix, de vegades la pau no és més que por*; també el cantant es declara de distintes maneres: *prehistòric com sóc, contradictori com sóc; ara que amb tu sé que sóc més lliure; no vull oblidar que sóc de poble; sóc un desfici enamorat*.

Però amb el verb *fer* enuncia l'acció primordial de la seua existència (*i encara, encara, encara per a tu faig avui la cançó*), la qual expressa amb la veu i la paraula, això és, amb els verbs *dir* (*ara que som junts diré el que tu i jo sabem*) i *cantar*: *sempre he cantat per qui ha volgut aprendre; Si quan cantes vols pensar / a les paraules que dius, / no sabràs mai el que dius / amb les paraules que cantes. / Si no penses i no cantes / tot això que t'estalvies*.

Si el nom més freqüent en el seu vocabulari és *vida* (*Cantarem la vida; Vida viscuda que no tornarà*), el verb *viure* també presenta un rendiment notable (*com la veu per cantar i la vida per viure; Alguns records em fan viure / mentre s'acosta la nit*), així com l'expressió de la voluntat (*voler: no vull que em pugui trencar el goig d'haver-te trobat*) i de la creença (*creure: perquè t'he fet part de la meua vida i crec els poemes que tu feies*).

Moltes de les cançons de Raimon són inequívocament cançons d'amor, en què exposa els seus sentiments per la persona a qui van dirigides: *en tu estimaria fins i tot l'absurda vinguda de la mort, i és en tu que estime les dolces dimensions del teu cos*. Es tracta, en definitiva, de l'esposa, que dóna sentit a la seua existència (*l'amor que em fa sentir viu*), l'esperançador llegat de la qual (*lluitar junts per tot el que hem lluitat*) ni la mort l'ha de poder invalidar: *si em mor, que el cant siga ja realitat. Si em mor, que les esperances siguen fets i que d'altres continuen el que nosaltres continuem*. La falta d'ella el desorienta: *Com m'envaeix el cos la teua absència, / com desaprenc les coses que sabia, / com cada nit que passa i cada dia / sent el desig de la teua presència*. La parella s'ha construït amb amor, voluntat i equilibri mutus: *Per a que tu pugues ser*

13. En les citacions següents elimine les majúscules inicials i el punt final, quan n'hi ha, no separe els versos i no pose la referència de la cançó en què figuren, perquè són simplement frases de l'obra de Raimon amb què només pretenc justificar una determinada conclusió.

*tu / jo no he deixat de ser jo, / per a que jo puga ser jo / tu no has deixat de ser tu: / Tu i jo hem volgut / sempre ser-ne dos.*

D'altra banda, en gran part de les seues cançons, la metàfora de *la nit* correspon a l'expressió simbòlica de la dictadura (*la nit, que llarga que és la nostra nit*), però també és una referència temporal carregada d'inquietud,<sup>14</sup> a causa: (i) de la imprevisible actuació de la policia (*i serenament esperàvem que d'un moment a l'altre l'ascensor es parés al nostre pis. Ells arribarien de nit, n'érem segurs*), (ii) de les dificultats de la resistència contra l'opressió (*encara és forta la lluita i queda tant per fer*), (iii) o es tracta simplement del moment de major inquietud personal: *Mentre s'acosta la nit / alguns records em fan viure.*

Per això, el cantant ha de mantindre l'optimisme i alertar sobre la falta de conscienciació i el desengany (*cante les esperances i plore la poca fe*), per la qual cosa caldrà lluitar: *lluitarem amb força, lluitarem amb tota la força, per l'esperança de viure lliures i en pau.*

El cantant no oculta els sentiments de soledat i de tristesa (*potser més sol, potser més trist que sempre*) que de tant en tant l'aclaparen, perquè *encara és forta la lluita i queda tant per fer*, per la qual cosa la unió, la solidaritat i la resistència són fonamentals: *hem de sortir al carrer junts, molts, com més millor, si no volem perdre-ho tot.*

Però també expressa la sensació de trobar-se sol enmig del desgavell urbà: *m'invente sol un amic per parlar, per recordar records, velles històries, per retrobar el que a ciutat es perd entre els neons, el tràfec i les boires.* Els moments d'introspecció que permeten espais d'aïllament personal, propicien la descripció impressionista dels voltants: *el verd suau dels pins llepats de pluja, la justa llum que em fa palpar les hores, la veu del vent, oh música oblidada, el gust salat de la vida i la mar.* I, en especial, descriu aquests moments íntims en les lletres de *Relotge d'emocions* «A l'estiu quan són les nou», «Si miraves l'aigua» i «Terra negra».

Raimon és un solitari extraordinàriament solidari (*ben impregnat de soledat el meu cant vol ser plural*) que, amb tota generositat, desvetla aspectes de la seua intimitat (*vindrà el teu cos que suaument em poses en el meu cos quan*

*ens sentim ben junts, i floriran millor que mai les roses: a poc a poc ens clourem com un puny*), (*al llit descansa nua la dona estimada. Tot el meu cos s'amara d'amor, de cel, de mar*), (*els teus pits són petits i plens, la teva pell és raïm*) que llega als destinataris de la seua obra, els quals passen així a posseir les seues cançons (*ara ja he cantat de tu, ara ja he cantat de mi, també he cantat de nosaltres, tot el que he dit ja és dels altres*), ja que, en definitiva, com ell mateix canta: *sol i acompanyat prove de ser útil amb cançons d'amor, amb cançons de lluita.*

14. Al·ludint al cant xxviii d'Ausiàs March: «Lo jorn ha por de perdre sa claror / quan ve la nit que expandeix ses tenebres» (Raimon 1972).





## OVIDI MONTLLOR: CUA D'ESTELS

Jordi Botella

I

En el món de la cultura hi ha dos tipus d'artistes: aquells que són simplement transmissors d'experiències anteriors i altres que les inventen. Predomina el primer grup, per la seua condició pragmàtica: s'adapten als nous temps i alhora reciclen el patrimoni dels que en són beneficiaris. Aquests creadors acaben sent una simple corretja de transmissió i per això són previsibles.

En canvi, quan parlem del segon tipus de creadors, ens trobem amb gent dispersa, capaç d'elaborar amb la tradició combinacions mestisses i irrespectuoses. Molts d'ells fracassen en el seu intent regenerador —cosa ben normal atès que practiquen el perillós joc de la innovació—, tanmateix, n'hi ha d'altres que triomfen perquè obrin camins enmig de la selva a fi que els futurs vianants, nosaltres, transitem sense esforç pel camí de la cultura.

Aquests són pioners en un *far west* cultural poblat de ciutadans resignats davant una creativitat pansida, repetitiva i autocomplaent. Ells es barallen en un paisatge esquerp, farcit de les trampes amb què una societat atemorida els distrau d'un afany que no és altre sinó obrir pas en una selva atapeïda de jocs florals, guardons polsosos i medalles pòstumes. Paradisos artificials, tot plegat, que desvien amb encanteris i gratificacions la veritable missió de l'artista que no és altra sinó descobrir noves vies en la seua voluntat de gratar el cel des de l'últim graó de la roca.

Ovidi Montllor pertany a aquest segon grup d'artistes que decideixen optar pel risc. En totes les vessants —teatral, musical, cinematogràfica...— en les quals aportà el seu enginy sempre fou fidel a un mateix esperit innovador.

Fóra perquè procedia d'un món autodidacte, fóra perquè gaudia d'una inventiva que hui hauria estat l'enveja de tant emprenedor que ens atabala amb la seua prosàpia mercantilista, Ovidi estava lliure dels prejudicis que encotillen els creadors quan han de retre homenatge tothora, abonar peatges o fer l'ullet a l'audiència. En ell la intuïció rescabava totes les mancances d'un currículum acadèmic que mai té entre els seus mèrits valors com l'enginy, l'originalitat o el coratge per desfer un camí conegut i mamprendre tothora noves aventures.

Ovidi, igual que els grans pioners, s'allunyava del prejudici i del deute, mamprenia l'acte creador com una travessia per un terreny inhòspit que exigeix audàcia i sobretot generositat.

Ara i adés Ovidi es multiplicarà com un home-orquestra fins al punt que en cadascuna de les seues intervencions sempre tenim la sensació d'assistir a l'exhibició d'un bateria excepcional. Perquè serà capaç de combinar el peu dret per al bombo mentre l'esquerre fa xiular el *xarles*, la mà esquerra repica la caixa i la dreta punteja el plat gran. Sols amb una interpretació seua rebríem prou lliçons sobre el teatre èpic de

Bertolt Brecht, la poesia realista d'Estellés o la incorporació de la guitarra flamenca a la Nova Cançó.

II

De tots els àmbits artístics on participà, tanmateix, fou la cançó aquell on Ovidi Montllor mostrà la seua capacitat irradiadora de noves experiències creadores.

En cert sentit vingué a compartir amb Raimon la doble voluntat d'innovar, per un costat, i d'aglutinar, per l'altre.

Tots dos, Raimon i Ovidi, innovaren la cançó seguint uns camins propis, i alhora aglutinaren al seu voltant altres llenguatges que acabaren multiplicant i enriquint el missatge de les seues composicions.

Aquesta capacitat dinamitzadora que fugí ja del terreny estricte de la cançó podem observar-la, per exemple, en el marc de la poesia o de la plàstica. Més avant ja ampliaré aquest aspecte, però ara no m'estic de subratllar el paper decisiu dels dos cantautors valencians per a divulgar l'obra d'Ausiàs March o Vicent Andrés Estellés o implicar pintors de l'altura d'Andreu Alfaro, Joan Miró o Guinovart en les portades dels seus discs. O bé integrar en les composicions des d'instruments simfònics fins a arranjaments més propis del *free jazz*.

Vinc a dir, doncs, que el projecte artístic de Raimon i Ovidi Montllor no es limità a l'estricta i ben complex ofici de cantautor. Potser estigueren forçats per unes circumstàncies que exigien d'ells que multiplicaren la seua responsabilitat per contrarestar una llengua devaluada i una cultura restringida en l'àmbit folklòric.

D'alguna manera, mamprengueren un projecte, jo diria que quasi enciclopèdic en la mesura que havien de cobrir un forat i alhora servir de trampolí.

El forat venia a ser l'embornal per on s'havia escoltat una cultura pròpia al llarg dels segles, sempre farcida amb complexos d'inferioritat, quincalla costumista i versos jocfloralistes.

Alhora el trampolí valia perquè ciutadans i posteriors artistes projectaren els seus afanys de canvi en una època convulsa i decisiva per a l'esdevenidor del nostre país.

Tanmateix, Raimon i Ovidi Montllor no s'aconformaren amb l'objectiu mínim de servir d'altaveus d'una conscièn-

cia crítica, ja que la seua obra anà ampliant horitzons un disc darrere de l'altre.

D'alguna manera aquest projecte enciclopèdic els féu caminar paral·lels a la trajectòria de Joan Fuster i Vicent Andrés Estellés en la mesura que manifestaven idèntica voluntat fundacional. Tots quatre procedien d'un erm cultural i, de sobte, es veieren obligats a crear la seua pròpia tradició. Només així s'entén l'envergadura, l'amplitud dels registres i, sobretot, la capacitat per renovar-se tothora que mantingueren Raimon, Fuster, Estellés i Ovidi al llarg de les seues carreres.

III

Ovidi Montllor, a pesar d'incorporar-se més tard a la cançó —Raimon, Pi de la Serra i altres ja eren artistes ben reconeguts quan ell comença a fer-hi les primeres passes— cremà etapes molt ràpidament.

La seua carrera fou fulgurant, perquè en poc més de deu anys consolidà una obra que anava regenerant-se ella mateixa en tots els aspectes. Des del rampell inicial on adaptava de manera exquisida «Le plat pays» de Jacques Brel fins al prodigi de musicar un text d'Estelles amb la coherència de «M'aclame a tu», tot just havien transcorregut una dotzena d'anys.

Com si el mateix Ovidi intuïra que la seua carrera anava a ser curta, imprimirà una intensitat que l'equipara, tal com diu Francesc Bodí —coordinador del recull de tretze discos, *Antologia*, que integren, l'any 2000, la seua obra completa—, a una *estrela*. «La vigència d'Ovidi Montllor», diu Francesc Bodí en les paraules preliminars a l'edició de la discografia completa, «no necessita justificació de cap classe. Com les estrelles que veiem al cel brillen intensament i persistent, així Ovidi continua donant-nos llum amb la seua veu i el seu art. Diu l'astrofísica que la majoria d'aquestes estrelles han mort fa milions d'anys... Com una d'eixes estrelles és viu, ben viu, per a nosaltres».

Certament, el pas d'Ovidi Montllor per la nostra cultura ha estat com el d'una estrella: la seua fugacitat ara ja pertany a l'àmbit dels mites perquè, igual que els grans creadors que marxaren prompte, dotà el seu treball d'una elevada densitat amb la mateixa freqüència de ritme amb què els velocistes devoren la pista.

També ha estat una estrella perquè dona llum, i a hores d'ara potser és el referent més clar per a les noves generacions que han anat incorporant-se a la cançó. El motiu d'aquesta pervivència ve de la seua capacitat per no admetre cap cotilla al seu llenguatge i també d'un inconformisme a prova de xantatges.

#### IV

En un breu grapat d'anys assistim a l'explosió d'un creador innat, capaç de transformar-se d'un disc a l'altre, de combinar diferents seccions musicals amb un acompanyament solitari, d'oscil·lar de la cançó protesta al *free jazz*, el tango o el vals, de lligar la guitarra flamenca als arranjaments de corda, d'anar d'una versió d'un clàssic francès al lirisme més íntim, de combinar la veu pròpia amb la de Salvat-Papasseit o Espriu, entre altres, de convidar Perich, Guinovart, Antoni Miró o Andreu Alfaro per il·lustrar les portades...

Tota aquesta capacitat no sols creadora sinó també generadora fa del seu treball una obra proteica a la qual acudim quasi sense adonar-nos de la seua envergadura, ja que al seu interior ho trobem tot: des de l'avantguarda més exquisida fins a la veu que brolla de la tradició més pregonna. Una música que recorre gèneres, una poesia que oscil·la d'un autor a l'altre del segle xx i una posada en escena que xifra en cada gest les millors escoles teatrals: siga el cabaret alemany, el naturalisme d'Stanislavski o l'absurd amb què els espectadors que teníem la fortuna d'assistir als seus concerts esperàvem l'arribada, d'un moment a l'altre, d'un Godot que ens redimira de la història mesquina que ens havia tocat viure.

Potser l'esperit irònic del mateix Ovidi haja contribuït a donar aquesta sensació de lleugeresa, gens farcida de grandiloqüència. També és cert que aquest mateix esperit irònic ha facilitat una consciència autocrítica respecte a la seua carrera que li permetia anar oferint canvis d'un disc a l'altre.

En aquest sentit, voldria destacar com, mes enllà del valor indiscutible de la seua obra, sobresurt la seua capacitat renaixentista a l'hora de participar en molts camps de joc, d'implicar altres creadors, d'investigar i negar-se a la inèrcia i alhora de reivindicar una cultura crítica des d'una estètica arriscada.

#### V

Com es possible tot aquest projecte? Una resposta podria vindre de l'aprenentatge constant i d'una curiositat que el farà jugar tothora en diferents àmbits.

Al capdavant, hem de considerar que el mateix actor que posa rostre, l'any 1975, al personatge central de *Furtivos* i deixa per a la memòria cinematogràfica el mite d'un país fosc i atrabiliari, acabava d'enregistrar el disc *A Alcoi* i duia entre mans *Ovidi Montllor a Salvat-Papasseit*. Aquest és només un exemple de la versatilitat que caracteritzaria el seu treball, sense que, en cap moment, es ressentira de la dispersió a què podia sotmetre'l tanta curiositat.

Ben al contrari. El seu és un cas d'hiperactivitat creativa en què conviuran cançó, cinema, teatre o televisió. Així, podrem trobar-lo compartint escenari amb José Luís López Vázquez en *Vade retro*, rodar sota les ordres de José Luís Cuerda, Carles Mira o José Luís Borau. Prova d'aquesta versatilitat que li permet desdoblar-se tothora és el film *Héctor*, de Carlos Pérez Ferre, on el tema central de la banda sonora és la cançó «El xiquet dels plans» interpretada pel mateix Ovidi.

Així doncs, podem concloure que en la seua curta vida Ovidi Montllor va repartir la seua capacitat artística en 48 films (43 llargs i 5 curts) entre 1974 i 1992; 17 sèries televisives i 2 telefilms entre 1978 i 1994; 48 cançons pròpies i 14 d'altres o bé amb música pròpia, a més d'un grapat de poemes recitats on donava veu a més d'una dotzena dels millors poetes del segle xx.

Em sap greu emfatitzar el valor de l'obra d'Ovidi Montllor amb aquests arguments estadístics, però, potser és aquesta la forma més fefaent perquè ens adonem dels resultats de la seua producció —em dol tant de mercantilisme, però potser no hi ha una altra manera que institucions i ciutadans valoren en la justa mesura l'ambició d'un artista inclassificable.

#### VI

Dic *inclassificable* perquè l'artista alcoià estigué en totes les batalles de la creació artística. Les xifres de la seua prodigalitat ja ens han confirmat com, en poca cosa de més de quinze anys, el seu nom resta tant en projectes que pertanyen a la història del cinema, cas d'*Amanece*, que no es poco,



o que es vinculen a la projecció popular d'autors com Vicent Andrés Estellés.

Aquesta proliferació, però, té un fil conductor, la música, que actuarà com un eix central sobre el qual giraran les altres facetes, principalment l'actoral. No oblidem que Ovidi Montllor és un cantant que *interpreta*, de manera que les seues actuacions vénen a ser un compendi de llenguatges, un *art total*.

Deia al principi que el seu començament a les darreries dels anys 60 ja definirà una trajectòria musical variada que combinarà l'adaptació de Jacques Brel, la ironia punyent de «La fera ferotge», la rondalla de «La cançó de les balances» o el bram atàvic de «La cançó de llaurador», editades en 1968. Aquests inicis ja defineixen tot un manifest estètic per la seua diversitat, i tot un compromís cívic que combina la crítica a l'*establishment* sense renunciar als llenguatges més arriscats.

A partir d'aquestes premisses, Ovidi Montllor deixa ben clar quines són les seues intencions de participar en un moviment com la Nova Cançó que ja duia des de 1961, any de la fundació del col·lectiu Els Setze Jutges, un camí ben cohesionat.

Sota la fórmula de la diversitat i la irreverència aniran arribant els seus futurs lliuraments. En un mestissatge que combinarà estils, adaptarà poetes o canviarà acompanyants de viatge, Ovidi Montllor més que cremar etapes pot dir-se que, amb la perspectiva que ens donen els anys, les integra.

Estem davant d'una actitud heterodoxa que imprimirà caràcter des del repertori que va confeccionant al llarg de quinze anys fins a la seua presència a l'escenari abillat a l'estil de *chansonnier* francès, un vestuari que li permetrà jugar una vessant existencialista amb un histrionisme dosificat, i no per això menys punyent.

Un any després, en 1969, aquesta heterodòxia que li permet trencar motles ens brinda un LP encapçalat per les paraules de Joan Fuster, on diu que el «secret d'Ovidi Montllor consisteix en això: en el fet de reduir la còlera a mots i a melodies sense èmfasi, sense truculència i sense espasmes». Fruit d'aquesta capacitat per a desdramatitzar, de la qual gaudirem en el disc *Gola seca*, que combinarà la ironia de les cançons «La fàbrica Paulac» i «Cançó d'amor» amb la insurgència de «Gola seca» o la malenconia d'«Història d'un amic».

Prova d'aquest esperit divers que combina l'enjo-gassament, la denúncia i la lírica és el disc LP de 1971 on apareixen «Ell» i «Sol d'estiu», o el que és el mateix la barreja explosiva d'una elegia sobre l'individu víctima de la més grisa història quotidiana amb una àcida peça que aspirarà a competir amb la *cançión del verano* d'aquella temporada.

L'any 1972 Ovidi Montllor pot dir-se que ja ha arribat a una majoria d'edat com a cantautor, i s'engresca en un disc LP que du per títol *Un entre tants*. Obri i tanca aquest vinil la versió musical d'«Homenatge», que no tindrà la versió definitiva fins a l'any 1974 amb l'LP *Alcoi*. Enmig comptem amb una de les vessants més apocalíptiques d'Ovidi Montllor amb diluvis universals, invasions de naus espacials, ciutadans desesperats i sotmesos a garrotades en *swing* i tota mena d'imposicions capritxoses i despòtiques d'un sistema injust. Davant d'aquesta situació arbitrària que condemna els homes a la desesperació, la ironia de l'autor actuarà, com tantes altres voltes, com una estratègia de la intel·ligència per sobreviure: així assumirà una estricta obediència en temes com «Sí senyor», i la resignació de «Visc el que veig», l'absurd de «Perquè vull» o el desgavell de la «Cançoneta juganera».

La recuperació de dues peces anteriors —«Ell» i «La fera ferotge»—ens valdran com a transició per al treball de l'any següent, *Crònica d'un temps*, en el sentit que manté, en la primera composició, l'aire intimista, i en la segona roman fidel a la vessant al·legòrica, que caracteritzarà moltes de les seues peces.

*Crònica d'un temps* aspira a integrar la incorporació de la poètica de Vicent Andrés Estellés amb «El vi» i «Prediccions i conformitats»; el dolor de l'absència en «Als pares amb tota la impotència» i «Carta a casa»; l'univers caòtic de «Xafarderies», «Ais» i «Diccionari de butxaca»; la paràbola

d'«Els banyetes», l'angoixa de «Crònica d'un temps» i «Serà un dia que durarà anys». Aquest LP presenta, doncs, novetats respecte de l'obra anterior, ja que l'actitud de compromís i denúncia, expressada abans a través d'una visió càustica de la realitat, ara assumeix un pòsit més íntim.

Aquestes novetats culminen en 1974 amb l'aparició d'*Alcoi*, fruit de la lleialtat al seu poble, i, al meu parer, el moment central de la carrera d'Ovidi Montllor. En les paraules preliminars Ernest Contreras ja ens diu: «Tinc per a mi que l'Ovidi és un sentimental... és un home del poble, dit en el sentit més ampli. Dient-ho de manera més particular, ho és d'aquest poble concret que es diu Alcoi».

Alcoi i Ovidi Montllor formen un tàndem inseparable que obté en aquest disc la seua carta de presentació. D'alguna manera, el cantant veu lligada la seua identitat a la personalitat del poble, que l'ha vist nàixer i que retindrà, en l'emblemàtica cançó «Al meu poble Alcoi», el seu moment més àlgid. Diríem que per a ell transcorren paral·lels els cursos de la ciutat i de la seua biografia. Hi ha una mena d'afany de supervivència del poble sorgit en una orografia ingrata, també d'orgull per mantindre's lluny i independent dels centres de decisió i alhora ser un emblema de la modernitat crescuda com a bressol de la Revolució Industrial.

Sota el depurat acompanyament de la guitarra de Toti Soler comptem amb una mostra de totes les tendències que fins ara hem anomenat en parlar de les seues cançons. Ovidi amplia l'espectre de poetes convidats a Pere Quart i a Salvador Espriu, a més de posar veu a Vicent Andrés Estelles, amb tal nivell de qualitat que, a partir d'ara, tota lectura d'«Els amants», «Corrandes de l'exili» o «Assaig de càntic en el temple» tindrà sempre ben present la recitació prodigiosa d'Ovidi, i alhora identificarà el conflicte, la derrota i la dignitat dels vençuts amb la història d'una ciutat, Alcoi, que dona nom a tot el treball.

Això per un costat; per l'altre, retorna a la visió atàvica de «A la vida», multiplica l'esperpent subtil en «Una nit a l'òpera»; amplifica la ironia del «Món divertit» i el desencant de «Deres» i «Va com va» fins a derivar en l'elegia entusiasta de «Les meues vacances» i el crit de «Tot explota pel cap o per la pota». Per acabar d'arrodonir-ho enregistra per primera volta la versió sencera d'«Homenatge a Teresa», el vals amb què

lligarà totes les peces anteriors a un fil comú, caracteritzat per una lírica solidària i transversal. Així, a través del personatge de Teresa Mora, elabora una reivindicació de la dignitat com a arma per a fer front a una època d'humiliacions i subterfugis.

El treball següent, enregistrat l'any 1975, *Ovidi Montllor a Salvat-Papasseit*, serà un monogràfic dedicat al poeta català, incloent-hi dèneu poemes que van des de la vessant futurista dels inicis fins a la intimista de l'última època. De bell nou, el nostre cantant aconsegueix envernissar per a la posteritat, tal com abans havia fet amb Estellés, els versos d'un poeta. Com diu Joaquim Horta en el preliminar que comparteix amb Joan Fuster, «Aquest disc de l'Ovidi Montllor em sembla extraordinari, perquè explica qui és Salvat-Papasseit ple de desbordant humanitat i lirisme».

Ovidi Montllor oferirà una visió global del poeta, ja que inclourà versos que procedeixen de la seua primera època futurista, *L'irradiador del port i les gavines*, i també d'altres llibres més propers als seus últims dies, amb un to més intimista, com és el cas de *Les conspiracions*.

La valoració de Joan Fuster respecte a això és definitiva: «Ovidi Montllor en aquest disc "diu" Salvat. Jo crec que ho fa tal com li hauria agradat al poeta, sense èmfasis inútils, sense caure en la monodia trivial, sense teatralitzar-lo».

Del mateix any és la gravació en directe del concert celebrat a l'Olympia de París, el dia 27 d'abril, amb l'acompanyament de Toti Soler, i que inclou onze peces representatives del seu treball fins aleshores. Ovidi oferirà al públic parisenc una excel·lent mostra de la seua trajectòria: des de la rotunditat de «Perquè vull» i el cinisme de «Va com va», al clam de la cançó «A la vida», fins a arribar a la peça que l'acompanya des de les seues primeres passes, com és «Homenatge a Teresa».

En 1977 s'edita *De manars i garrotades*, gravat al Teatre Romea de Barcelona els dies 10, 11, 12 i 13 de febrer de 1977. En aquest volum, al costat dels versos de Salvat-Papasseit i Estellés, apareixen temes com «L'escola de Ribera», «La samarreta» o «Als companys», representatius de la capacitat d'Ovidi per a unir la reivindicació i l'evocació, tot plegat al costat d'un esforç de recuperació de la cançó popular valenciana —com en la peça que dóna nom al disc,

«Cançó de llaurador»— que ja observàvem des de les primeres passes de la seua carrera.

Dos anys després ix a la llum un dels discs amb els arranjaments musicals més complexos d'Ovidi des de l'època d'*Un entre tants* i *Crònica d'un temps*. L'obra du per títol *Bon vent... i barca nova*. Acompanyat d'un grup de músics de primer ordre i amb dedicatòries que van de Leo Ferré, Josep Renau, Joan Fuster o Andreu Alfaro, mostra el caràcter multidisciplinar, que quedarà resumit en els versos finals de la cançó «Autocrítica...»: «Jo soc l'artista, el cantant, el pallasso». La suma de compromís, ironia, curiositat i tendror marcaran aquesta obra amb un segell inconfusible.

Aquest mateix any apareix una obra insòlita, *Coral romput*, recitació del llarg poema homònim de Vicent Andrés Estellés, i amb dedicatòria a Salvador Espriu que presenta el disc amb les següents paraules: «Ni ampul·lós, ni eixut, Montllor transmet a qui l'escolta, com observava Dryden, l'exacta propietat en els pensaments, en els sentiments i les paraules. La seua modulació és sempre tan subtil com lúcida, molt treballada, fins a apoderar-se d'una aparent però en realitat difícilíssima facilitat». Aquest és un treball ambiciós, depurat i estricte, sense concessions. La poesia d'Estellés no tornarà a tindre mai una veu més neta en dos discos despullats d'adorns i alhora amb més riquesa de matisos.

Amb el disc 4.02.42, enregistrat l'any 1980, jo diria que acudim al tancament del cicle d'Ovidi com a cantautor. Posseïdor d'una intensitat emocional només equiparable al regust melancòlic que deixen al seu pas els arranjaments de corda i l'acordió, protagonistes de moltes de les seues peces. Cançons com «M'aclame a tu», «Tot esperant Ulisses» o «Cua d'estels» han passat a formar part de les millors balades en la carrera d'Ovidi. Al seu costat llueix el poema oníric de Joan Brossa, «Un home reparteix», el drama de «Baralla de la vida i jo» o la irreverència de «Culminació».

Amb l'avantatge dels anys transcorreguts, aquest disc té un cert aire de comiat. Aquesta ve a ser una anàlisi tramposa. Tanmateix, no m'estic de subratllar aquesta impressió: cada volta que escolte les seues cançons, la veu d'Ovidi va allunyant-se a poc a poc com si donara el seu treball per acabat i no desitjara que tota la força creativa que l'havia



acompanyat sempre anara esblaimant-se o repetint-se fins a esdevenir l'epígon d'ell mateix.

Els dos enregistraments posteriors, *Homenatge a Apel·les Fenosa*, de 1989, i *Ovidi Montllor diu Sagarra*, de 1994, van ser uns recitats dedicats a aquests dos artistes. En el primer, inclourà poemes de Carles Riba, Josep Carner, Salvador Espriu i J. Supervielle. El segon, tanmateix, anirà dedicat íntegrament a la figura de Josep Maria de Sagarra, tot incloent-hi vint-i-un poemes seus, dels quals tres són cantats.

## VII

No voldria acabar aquesta aproximació a l'obra d'Ovidi sense ampliar l'espectre de la seua genialitat més enllà del seu treball com a cantautor. Perquè al marge de la seua vàlua com a cantant i artista en el sentit més ample de la paraula, convindria subratllar la capacitat d'Ovidi

Montllor per a integrar llenguatges i evolucionar tothora en el seu treball.

Si ens fixem en el terreny musical, el primer que ens sobta és la seua versatilitat i la constant renovació de fórmules. No oblidem que el nostre cantant, com diu Benjamín Francés, en un treball publicat a la revista *Eines* l'any 2009, «va tindre inicialment una formació musical molt elemental, per aquest motiu els seus primers treballs van estar més basats en la intuïció que en la tècnica. [...] El conegut *Homenatge a Teresa*, gravat per primera vegada en 1972, ens dona una mostra de com d'elementals arribaven a ser els seus coneixements musicals, no obstant això el resultat melòdic és excel·lent».

Aquesta facilitat per a anar d'un gènere a l'altre farà que pugui compaginar el vals amb el tango, «Garrotada en swing», el pasdoble, «El Diluvi», la tarantella, «La fera ferotge», el *hard-rock*, «Cansoneta juganera 2», el tractament

jazzístic, «El vi», el cabaret, «Els banyetes», l'òpera còmica, «Una nit a l'Òpera», el flamenc, «De res», o la cançó francesa, «Les meves vacances».

Tota aquesta exhibició de registres musicals no hauria estat possible sense la seua habilitat per a convocar al seu costat el bo i millor d'instrumentistes i especialistes en arranjaments. En aquest sentit, Ovidi mostra una audàcia sorprenent a l'hora de regenerar-se sense caure mai en el clixé d'ell mateix repetit una i altra volta.

Molt sovint se li ha retret en l'àmbit professional dels cantautors tot un llistat de defectes que anaven des de les limitacions tècniques fins a la coartada de la denúncia com a recurs fàcil per a un públic agraït. També s'han titlat aquests recursos d'*inservibles* una vegada el motiu de la denúncia s'havia extingit.

Des d'aquesta òptica miop i pobletana es cometrien moltes injustícies en el període que hui coneixem com a Transició. De la nit al matí el món de la cançó fou desestimat en festes municipals i mitjans de comunicació. Pertanyia al passat com si amb el seu silenci també callara tot un període històric nefast. Els nous responsables polítics confongueren una idea buida, neutral i frívola de la *modernitat*, i la cançó ho pagà amb escriure restant al marge.

Ovidi Montllor, com altres cantants i grups, fou víctima d'aquests prejudicis que ignoraven la complexitat del seu treball i la renovació constant a què havien sotmés les seues carreres...

Després d'aquesta digressió, en la qual més enllà de la reivindicació d'un ofici hi ha una crítica d'un moment històric que peca d'autocomplaent, evasiu i bròfec, torne a insistir en la capacitat de canvi i l'aposta constant per la innovació de gran part dels integrants de la Nova Cançó.

Així, cada disc d'Ovidi Montllor suposa un sorpresa i un risc que va des del *rock* progressiu de *Crònica d'un temps* fins a l'austeritat d'*Alcoi* o la corda mediterrània de *4.02.42*. De l'aliança amb Víctor Amman i Xavier Batlles, de la primera època, anirem a la millor societat constituïda amb Toti Soler.

Mes enllà de la varietat estilística que fa de l'obra d'Ovidi un prodigi de mestissatge estilístic, convé tindre en compte que per damunt del seu enginy ell disposa d'un instrument com és la veu que mostra, com diu Benjamín Fran-

cés, «la capacitat per a introduir amb naturalitat el recitat en ple procés melòdic. [...] L'habilitat per a passar del cant al recitat modulant la veu amb total naturalitat és un recurs que Ovidi pren del teatre». Altres voltes farà ús d'un «recitat cantat [...] i tota la immensa gamma de recursos expressius d'un gran actor».

Aquesta habilitat per a fer servir una varietat de tons, registres i formes s'aplica a altres llenguatges artístics convidats als projectes d'Ovidi Montllor. Com en tantes altres facetes, si ens fixem en les portades dels discs, el cantant alcoià combinarà la causticitat del traços de Perich, l'atavisme de Guinovart per aproximar-se a l'obra poètica de Salvat-Papasseit, la sobrietat d'Antoni Miró per referir l'atmosfera industrial d'*Alcoi*, el *collage* fotogràfic amb què l'escultor Andreu Alfaro retrata l'univers poètic de Vicent Andrés Estellés en *Coral romput*, el manierisme irònic de l'Equip Crònica.

En aquest sentit, pot dir-se que la implicació d'aquests artistes plàstics, tot i que cadascun d'ells pertany a trajectòries ben distintes, seguirà la mateixa estela que la dels poetes, els quals, a través de la veu d'Ovidi, quedaran projectats per a sempre en la memòria dels oients fins al punt que la literatura catalana del segle xx està —diria potser pecant d'agosarat— en deute amb Ovidi per tot el seu treball de divulgació. A partir d'ell ja ningú podrà acostar-se a l'obra de Pere Quart, Salvador Espriu, Vicent Andrés Estellés, Joan Salvat-Papasseit, Josep Maria de Sagarra o Carles Riba sense tindre present les versions del cantant alcoià, per un costat, i per altre, el seu esforç per la divulgació de tots aquests mestres de la poesia catalana del segle xx.

## VIII

En conclusió, amb la figura d'Ovidi Montllor no sols tenim un eix indiscutible de la Nova Cançó, sinó que també comptem amb l'exemple d'un artista multidisciplinar. Aquesta doble vessant fa d'ell un home polièdric, en el qual totes les facetes aniran enriquint-se en una osmosi prodigiosa en què, en el cas de la cançó, el llenguatge teatral aportarà l'element diferencial d'Ovidi respecte a altres cantautors.

A l'hora de redactar aquestes paraules he fet servir el tema «Cues d'estels» com a element simbòlic per a entendre l'obra d'Ovidi Montllor. Sembla com si la seua persona fóra



una cruïlla on es troben el bo i millor de la seua època des d'un punt de vista musical, poètic, plàstic, cinematogràfic..., i alhora en ell mateix confluïren tot un gruix de capacitats que li permetran oferir-nos una obra múltiple, canviant i innovadora.

En l'univers de la nostra cultura, hui per hui, observem com al voltant de la figura d'Ovidi Montllor van creixent unes cues d'estels, llums en la foscor. Aquestes cues d'estels són unes referències que fan de la seua obra —a hores d'ara i amb la perspectiva que ens donen els anys no sols respecte a ell, sinó respecte a la Nova Cançó— la proposta més arriscada, i que —amb els anys a venir— serà la més valorada.

Els motius d'aquesta opinió es basen en l'actualització constant del seu mestratge en les diferents generacions que s'incorporen a la cançó, ja que troben en la seua obra múltiple diferents camins, i el que és més interessant la possibilitat que un mateix artista es reinvente tothora.

Vull acabar aquest article amb un poema personal:

BALADA DE L'ARTISTA

Això diu que era un xiquet  
 Que pretenia ser artista  
 I com que era ben pobre i vivia en un poble llunyà,  
 Anà a la capital.  
 Allí treballà en prop de mil oficis,  
 Allotjant-se onsevol  
 I enamorant-se tothora.  
 Fins que un dia es posà a cantar.  
 I posseïa tanta gràcia  
 Que només badar boca  
 Encertava a la primera:  
 Era un artista.

Tant feia que llegira versos,  
 Es disfressava de lladregot,  
 Dibuixava un bell trapezi amb les celles  
 O plorava davant d'una càmera.  
 Amb el gest de xiquet pobre  
 I la veu de barranc,  
 —I tot l'encís d'un bon veí—  
 Ell capgirava el públic  
 Fins posar-se'l a la butxaca.

Amb el seu aire d'àngel de barri,  
 Cambrer xempla, tossut teixidor,  
 Barberet presumit, nòvio manefla...

I quan tornava a Alcoi,  
 A frec dels futbolins,  
 Xarrant amb l'adroguer  
 Just a la porta de l'escola,  
 Tots xiulàvem: «Ep, tio, eixe és Ovidi,  
 Ell parla de nosaltres  
 Quan canta, i lluny d'ací  
 Coneixen —per ell— els nostres carrers,  
 L'eixarm de l'*àguila al Barranc del Cint*  
 I la nit bíblica amb el café-licor».  
 Després, en la foscor del cinema,  
 Tot veient-lo amb els llavis caiguts, dèiem:  
 «És un artista».  
 Podria haver estat  
 jutge maquiavèl·lic, fresador  
 O trist carrabiner de bigot ample.  
 Optà per ser artista  
 I posar-li veu als nostres somnis.  
 «*Artista!* —et diem tots ara—  
 «Visca la mare que et va parir!»  
 Gràcies que no fores banquer,  
 Perquè si et regraciàrem amb diners  
 La felicitat que ens has donat sempre,  
 Ara seríem més pobres que tu  
 Quan eixires d'aquest poble.  
 Artista!



# COMUNICACIÓ I PEDAGOGIA DE LA NOVA CANÇÓ

Josep Lluís Doménech

## 1. CONCEPTES BÀSICS

El fenomen de la Nova Cançó, pel que fa al seu estudi, difusió i relació amb el món educatiu, no ha sigut suficientment estudiat. Fins i tot, en moltes ocasions, existixen diverses i diferents interpretacions quant al seu contingut i a la temàtica principal.

Moltes vegades, algú interpreta que la cançó en valencià es referix, si no de manera exclusiva, sí que de manera principal, a la cançó popular o tradicional, és a dir, aquella relacionada amb les manifestacions artístiques de cant i ball de caire popular en el sentit de 'folklòric'. Es tractaria de la coneguda i difosa pels mitjans de comunicació amb el nom de *cançó protesta*, que prové en part del món anglosaxó i que impregna tot el món occidental i, fins i tot, l'oriental, incloent-hi els països de la Mediterrània. Per al *Diccionari normatiu valencià* (que podeu consultar en línia) de l'Acadèmia Valenciana de la Llengua és un «Moviment musical sorgit al començament de la dècada dels seixanta del segle xx que, a través de les lletres de les cançons, mostra la seua disconformitat amb l'autoritat, les formes de vida o les idees establides», opinió amb la qual coincidixen els diferents experts, si bé alguns d'ells puntualitzen que més que un moviment, cosa que suposaria una planificació prèvia, perfectament organitzada, seria més aïna un fenomen que sorgix en funció de les circumstàncies del moment, que no presenta una orga-

nització ni planificació prèvia. Internacionalment, Joan Bárez i Bob Dylan serien alguns dels personatges més esmentats pel sector periodístic.

D'altra banda, un altre vessant de la cançó protesta en la Nova Cançó estaria representat per personatges de la talla i envergadura de Brassens, Jacques Brell i d'altres, que es trasllada a les terres valencianes per mitjà de cantautors i de grups com ara Lluís Miquel i Els 4Z, Eva Dénia...

Per a uns altres investigadors, la Nova Cançó és, com s'arreplega en el *Vocabulari de la música* de l'Acadèmia Valenciana de la Llengua, un «moviment artístic i cultural restaurador de les expressions populars musicals en els àmbits valencià i català, sorgit al començament dels anys seixanta del segle xx».

A més, cal que indiquem allò a què ens referim en parlar de pedagogia de la Nova Cançó. Hi hauria dos qüestions paral·leles en este punt. D'una banda, el que fa referència a la necessitat de contemplar el fenomen en tots els sentits, fins i tot en el vessant de la comunicació —del que significa culturalment—, en el currículum escolar, tot coincidint en la línia expressada al principi de la presentació, i d'altra banda, en l'elaboració dels materials —no sols en forma de llibre— per tal de dur a terme una adequada i assenyada aplicació didàctica. Tot això ha d'estar relacionat, també, amb la formació inicial i permanent del professorat, no sols l'específic del qua-

dre de docents dels centres educatius pròpiament musical, sinó del professorat que ha de dirigir els processos d'ensenyament-aprenentatge en la didàctica musical. I, per descomptat, en qualsevol dels casos, caldrà contemplar una metodologia innovadora, pràctica i lúdica, sense menyscar la necessària importància que els continguts musicals puguen tindre.

En este sentit, en tot moment, hem de treballar en l'escola tenint presents diversos elements que és necessari posar en estreta interrelació, com ara, el medi, el programa, l'alumnat com a centre d'atenció, el món de la informació, entre altres.

## 2. RECORREGUT HISTÒRIC

La prehistòria de la Nova Cançó, que apareix en la segona meitat dels anys cinquanta, on apareixen personatges, com ara Josep M. Espinàs, Josep Guardiola, Hermanas Serrano, Miquel Porter..., cadascun en la seua actuació, bé com a cantants, bé com a activistes, bé com a organitzadors i dinamitzadors socioculturals, bé com a compositors —que serà tractada en esta mateixa jornada amb certa extensió—, representaren tot un moviment del qual es van fer ressò els mitjans de comunicació de l'època. Va significar, des del punt de vista periodístic, un exemple de poder començar a parlar del fenomen que s'encetava, malgrat la censura. L'article de finals dels anys cinquanta del segle xx, que nasqué a l'aixopluc de la primigènia revisteta que s'esdevindria poc de temps després en la que seria *Serra d'Or*, significà —es vulga o no— una fita simbòlica molt important, a la qual seguiren uns altres exemples. En terres valencianes, els mitjans de comunicació de l'època sols arplegaven, en castellà, algunes petites mostres del que podríem anomenar com a música i dansa valencianes en el sentit de manifestacions folklòriques. Poc després sorgien els primers cantants que crearen alguna cosa en valencià —encara que fóra de manera simbòlica—, com ara la cançó «Quan un home vol una dona», que enregistrà el grup musical Els Cinc Xics. El fenomen de Raimon i d'altres cantautors, com ara Ovidi Montllor, Araceli Banyuls, Enric Ortega, els grups de música folk de València i d'alguns pobles de les nostres terres, en moltes ocasions sorgits davall del paraigua d'algunes parròquies, serien unes bones mostres d'un embrió que, afortunadament, germinaria en molts casos

de manera fructífera, i que, de tant en tant —sols de tant en tant—, salvant la censura del moment, s'endinsava en les pàgines d'algun diari local o en la graella de la programació d'algunes atrevides emissores de ràdio. En l'escola, el tema passava pràcticament desapercbut. Algun mestre agosarat feia que els alumnes participaren sentint o, fins i tot, interpretant alguna cançó que parlava en la llengua del tio Canya —que en eixe moment s'ho passava ben malament; si bé, però, no perdia l'esperança.

Els mitjans de comunicació de la primera meitat dels seixanta oferien als lectors informacions i articles d'opinió, que són el fidel reflex del que estava ocorrent al voltant del tema de la Nova Cançó. Tots coincidien que era en eixes dates on se situava el punt d'inflexió del naixement de la Nova Cançó. Es parlava d'Els Setze Jutges (Miquel Porter, Remei Margarit, Josep Maria Espinàs, Delfí Abella, Francesc Pi de la Serra, Enric Barbat, Xavier Elies, Guillermina Mota, Maria del Carme Girau, Martí Llauredó, Joan Ramon Bonet, Maria Amèlia Pedrerol, Joan Manuel Serrat, Maria del Mar Bonet, Rafael Subirachs i Lluís Llach, la darrera incorporació). També es parlava de l'aparició d'Omnium Cultural, Edicions 62, *Serra d'Or*, Edigsa..., de les arrels franceses (representades principalment per Brassens i Jacques Brel) i de les anglosaxones (folk, amb cançons tradicionals autòctones i de Joan Baez, Pete Seeger, Bob Dylan...). La primera vegada que s'empra el nom de *Nova Cançó* és al desembre del 1961 en el recital de presentació d'Els Setze Jutges. Els mitjans de comunicació també parlaven de la versió valenciana de l'època (Els 4Z, Raimon, Ovidi Montllor i els grups de folk). De la presència de la Nova Cançó en les escoles valencianes no es deia res, o pràcticament res.

Posteriorment, ja el 1969, els que s'ocupaven del tema, basant-se en les realitats —que no sempre s'arplegaven fidelment—, parlaven de la *Cançó*, per entendre que ja no era tan *nova*, tot i que alguns periodistes i mitjans de comunicació continuaven dient *Nova Cançó*, i, fins i tot, encara ho fan per a referir-se a la seua situació actual. Des del punt de vista de la pedagogia, apareixia una major presència de la música, tot i ser una mínima expressió. La Llei General d'Educació del 1971, coneguda popularment com a llei Villar Palasí obria les portes perquè a l'escola començara a donar-se com a



assignatura una gran àrea relacionada amb l'educació artística, raó per la qual el professorat més innovador contemplava la possibilitat de donar un tractament a la música en valencià, principalment referit als cantautors de l'època, especialment en la qüestió de la música popular tradicional.

La professionalització que va representar per als cantants, compositors, grups musicals i d'altres persones més atrevides, en consonància amb l'esperit de la transició política en tots els àmbits, va fer que els mitjans de comunicació arplegaren, amb els aires de llibertat i de protesta que es respiraven, les actuacions i els enregistraments que començaren a proliferar. El treball d'animació i d'educació musical es va posar de moda gràcies a grups anomenats de renovació pedagògica. Semblava que el futur tant per al món de la comunicació com per al món de l'ensenyament anava a ser millor del que en realitat esdevingué.

Deiem això pel motiu que l'esperança de la descentralització política, de la consolidació de la democràcia i de l'establiment dels respectius estatuts d'autonomia, no van significar una gran protecció per a les manifestacions musicals en la llengua pròpia de les autonomies que en tenien. Ben al contrari, es va produir una certa decepció, un cert desencant, entre altres motius, perquè l'esperança era excessivament elevada. Això, i així ho reflectixen els mitjans de comunicació, és el que es produïa en les terres valencianes, si bé contrastava amb una certa presència més activa i generalitzada de la música en valencià en els centres educatius, sobretot a causa de l'aparició i la consolidació de moviments cívics que, com la Federació Escola Valenciana, serviren per a dur a terme el que volia el món educatiu, això és, apropar-se a la realitat cultural i lingüística del poble —el tio Canya s'alegrava del que ara veia. Haurem de reconèixer, sens dubte, l'aparició i, consegüentment, l'apli-

cació de la Llei d'Ús i Ensenyament del Valencià (1983), que va significar la generalització de l'obligatorietat d'ensenyar no sols el valencià, sinó en valencià, cosa que no va tindre el mateix reflex en unes altres esferes, com ara en el món de la justícia, de la comunicació, etc. L'any 1989 apareixia una ràdio i una televisió públiques i en valencià, que van significar un motiu per a esperar una autèntica millora en el món de la comunicació pública.

La Cançó va canviar de temàtica o, millor dit, de gènere musical. L'emergència del *rock* en la llengua pròpia canviava, com hem dit, els paràmetres clàssics del *folk* i la cançó protesta. Els nous protagonistes s'hi van convertir en els referents d'una nova generació de jòvens. Això ocorria a principis de la dècada dels noranta del segle xx. És just reconèixer que molts elements i entitats van fer que el somni de la modernització de la Cançó fóra una realitat. Acció Cultural del País Valencià fou una de les entitats que majorment impulsaren eixe nou moviment. Mentrestant, la ràdio i la televisió públiques i en valencià no feien ben poca cosa per la difusió de la Cançó i el seu ensenyament —en un sentit ample del terme. El temps va demostrar que fou en este i en uns altres aspectes una gran decepció, com des de diferents fòrums s'ha fet explícit.

Arribats al moment actual, ens hem de preguntar cap a on va la Nova Cançó. La resposta, però, no la sabem; tot dependrà, potser, de les diverses coordenades de tipus social i, sobretot, polític; o dependrà del mercat, o de l'existència o no d'una intenció clara i decidida de vertebrar realment el nostre país. Vull pensar de manera positiva, des de l'òptica d'un observador participatiu, i sent realista, però també optimista, sobre el camí que prendran diversos elements presents en la nostra societat —on la recentment desaparició de la ràdio i televisió públiques i en valencià no ha afavorit gens ni mica la situació. Caldrà confiar que l'aparició de moviments, com ara el Col·lectiu de Músics Ovidi Montllor, i, sobretot, la proliferació dels mitjans de comunicació orals i escrits que l'era digital ha propiciat, afavorisquen una nova embranzida necessària que supose un autèntic renaixement de la Cançó. També dependrà de les actuacions de les noves generacions de professors i de professores, així com de les orientacions públiques i, sobre-

tot, de les actuacions públiques que els polítics del moment duguen a terme. Pot ser que l'aparició de noves institucions, com ara l'Acadèmia Valenciana de la Llengua, puguen resultar efectives, i treballar en contacte directe i coordinat amb les diverses entitats que, des de la iniciativa privada, puguen anar sorgint com a autèntiques flames que donen la llum necessària, i que, sobretot, s'oferisquen ajudes de tota mena perquè el foment de l'ús del valencià siga una realitat compartida per tothom.

### 3. REPERTORIS TRADICIONALS

Ens limitarem, arribats a este punt, a indicar alguns dels estudis i treballs de divulgació que encaixen amb tot el que s'ha dit. Sobre música tradicional en el sud valencià poden situar el cas de Lluís-Xavier Flores Abat, mentre que en la zona septentrional poden citar Joan V. Sempere Broch. Són veritablement importants els repertoris de cançoners tradicionals, com ara els duts a terme per Salvador Seguí o per Maria Teresa Oller, des de l'àmbit del món de la formació musical dels conservatoris de música. Els treballs sobre les característiques musicals del cant valencià d'estil tenen una bona representació en Carles Pitarch Alfonso, entre altres autors. Seria llarga la nòmina d'investigadors i periodistes, si bé caldrà mencionar necessàriament els articles, tant de divulgació com d'investigació científica, així com llibres d'especialitat duts a terme per Josep Vicent Frechina, persona molt preparada i que dedica una especial atenció a la música en valencià, no sols pel que fa a repertoris tradicionals, sinó també d'una classe d'aspectes bàsics.

### 4. GÈNERES MODERNS

És el camp, dins de la Cançó, on més s'ha treballat pel que fa a la divulgació i a l'emissió d'opinions periodístiques tenint com a objectiu la cançó en valencià. La llista es faria molt llarga. Fem tan sols una enumeració d'algunes línies de treball, que, en realitat, constitueixen en cada cas un grapat d'articles o d'intervencions orals en mitjans de comunicació diversos, per tal de donar una lleugera idea del que estem dient.

Juli Alandis. Anys 90.  
 Helena M. Alegret. Anys 2000.  
 Xavier Aliaga. A partir del 2008.  
 Ferran Belda. Entre el 1977 i el 1990.  
 Núria Cadenas. En *El Temps* principalment. Des del 1999.  
 Alfons Cervera. *Levante-EMV, Cartelera Turia*.  
 Vicent Xavier Contrí. Principalment en *Enderrock*.  
 Rafael Esteve-Casanova. Des del 1971 al 1999. En diversos mitjans escrits.  
 Josep Vicent Frechina. Des del 1998 fins a l'època actual.  
 Joan Fuster.  
 Carles Gámez. Des del 1979 fins a l'època actual. Articles i llibres.  
 Eduardo Guillot. Des del 1992. Principalment en *La Cartelera*.  
 Juan Manuel Játiva. Setmanaris i diaris.  
 Lluís Meseguer.  
 Toni Mestre.  
 Roger Palà. Principalment en *Enderrock*.  
 Jesús Prats. *El Temps*.  
 Miquel Pujadó. Des del 1986. *Serra d'Or* principalment.  
 Toni Torregrosa. Des del 1986.  
 Manuel Vázquez Montalbán. Des del 1968. *Triunfo, El País* i altres.  
 Rafael Ventura Melià. Des del 1971. Diversos mitjans escrits.  
 Joaquim Vilarnau. Principalment a *Enderrock*.  
 Rafael Xambó. Principalment en *Saó*.  
 Amàlia Garrigós. Principalment en Ràdio 9.

És just reconèixer que, en els últims temps, diaris digitals, coma ara *El Punt-Avui*, *La Veu del País Valencià*, *Vilaweb*, entre altres, contemplen, si bé no monogràficament, però sí de manera especial les informacions i les opinions que, periodistes diversos, fan per oferir al públic interessat una autèntica radiografia del que ocorre en les nostres terres pel que fa a la cançó en valencià.

## 5. ALGUNS LLIBRES IMPORTANTS

Pensem que alguns llibres han sigut importants sobretot en la divulgació de la música en valencià en les nostres terres, en especial en el camp de l'ensenyament. Pertanyen a diferents èpoques, però encara tenen la seua utilitat en l'explotació didàctica. Poden servir, òbviament, com a recurs important per al professorat dedicat a transmetre els continguts musicals en el seu vessant més aprofitat.

Lluís Llach. *Poemes i cançons*. Pròleg de Joan Fuster.  
 Raimon. *Poemes i cançons*. Pròleg de Manuel Sacristán.  
 Josep Palomero. Guia didàctica i comentari: *Guia didàctica d'Ausiàs March i els altres poemes (xv, xvi) musicats per Raimon*. CCEC, 1985.  
 Víctor Mansanet. *Al Tall. Música per a un poble. Llibre Blanc-I i Llibre Blanc-II*. Acadèmia Valenciana de la Llengua.  
 Josep Vicent Frechina. *La cançó en valencià. Dels repertoris tradicionals als gèneres moderns*.





## NOTES PARTICULARS SOBRE COMUNICACIÓ I NOVA CANÇÓ

Carles Gàmez

L'anomenada Nova Cançó va gaudir des dels seus inicis amb el suport, per descomptat, modest i restringit, que des de l'àmbit cultural catalanista li podien oferir petites tribunes com la revista *Serra d'Or* i d'altres. Precisament havia estat a la revista *Germinàbit*, predecessora de la publicació de l'Abadia de Montserrat, on s'havia donat a conèixer allò que més tard serà considerat com el *text fundacional* de la cançó en català, «Ens calen cançons d'ara», escrit per Lluís Serrahima, una figura que exercirà un paper destacat en els primers temps de la Nova Cançó, en col·laboració amb l'activista cultural Josep Benet.

Més significatiu o transcendental pel seu poder de comunicació popular va ser el suport des de la ràdio, amb noms com Joaquín Soler Serrano i, sobretot, Salvador Escamilla i el seu programa *Radioscope* a Ràdio Barcelona. A partir de l'any 1963, data d'aparició del programa radiofònic, *Radioscope* servirà de plataforma per al moviment musical donant a conèixer els seus integrants. Pel programa passarà la plana major d'Els Setze Jutges i altres noms de la Nova Cançó, entre ells un jove universitari i veí del Poble Sec que presentava les seues primeres cançons a finals de 1964 anomenat Joan Manuel Serrat. En un àmbit més petit i local cal assenyalar entre nosaltres el cas d'un programa com *Discomoder*, d'Enrique Ginés, a Ràdio Popular de València, que també servirà d'altaveu de la Nova Cançó, sobretot pel que fa a la figura

de Raimon i d'altres. En aquest llistat cal també destacar programes culturals i pioners en valencià com *Nosaltres els valencians*, per Ràdio Popular de la Plana, a Vila-real, i ja en la dècada dels setanta, un espai radiofònic com *De dalt a baix*, conduït per Toni Mestre a Ràdio Peninsular, que inclou en la seua programació els intèrprets de la Nova Cançó.

La consolidació d'un cert *vedettisme* en la Nova Cançó, amb la irrupció, primer, de la figura de Raimon des de València i, més tard, el triomf de Joan Manuel Serrat, serveix d'estímul per a aquesta projecció de la Nova Cançó. Primer a Barcelona i després a Madrid, Raimon i Serrat capitalitzen l'interès mediàtic. Altres noms com Maria del Mar de Bonet, Lluís Llach, Pau Riba, etc., s'hi aniran sumant. Tot això en un context polític i social marcat pel règim franquista i una censura omnipresent. Mentre la premsa escrita i la ràdio s'obren tímidament a la «nova música» gràcies a l'impuls del moviment de la Nova Cançó, la televisió, «una, grande y española», continuarà sent un mitjà de difícil accés o senzillament prohibit, com en el cas de Raimon, que no arribarà a tindre una presència normalitzada fins després de l'arribada de la democràcia.

Com a fet excepcional, assenyalem el triomf l'any 1963 al Festival de la Canción del Mediterráneo de la composició «Se'n va anar» cantada per Raimon i Salomé. Com que el festival estava organitzat per TVE i Ràdio Nacional d'Espanya, es va retransmetre l'actuació del cantant al certamen;

unes imatges, tant pel que fa a TVE com les que va gravar el *No-Do*, que acabarien desapareixent misteriosament dels arxius. Cinquanta anys després, no ha quedat cap document visual del pas del cantautor pel festival de cançons.

Si la televisió pública continua sent un vehicle expressiu servit amb comptagotes per als intèrprets de la Nova Cançó, la dècada dels seixanta registra, dins d'una atmosfera d'una certa flexibilitat, l'aparició de nous setmanaris de caràcter musical i altres d'informació general on els cantants i músics de la Nova Cançó comencen a rebre una atenció informativa. En l'àmbit espanyol, cal anotar l'aparició de revistes de caràcter juvenil com *Teleguia* i, més tard, *Mundo Joven* —seguint el model francès de *Salut les Copains*—, on figures com Serrat i, en menor grau, Raimon, Guillermina Motta, Pi de la Serra, Maria de Mar Bonet, Lluís Llach, etc., ocupen freqüentment les seues pàgines. Pel que fa a l'àmbit català, cal anotar l'eixida de publicacions com *Tele-Estel* o *Oriflama*, on també les notícies de la Cançó i els seus protagonistes tenen reservat un lloc destacat. Un cas especial és el d'un setmanari com *Destino*, que durant un cert temps compta amb Raimon com a col·laborador literari. Noms com Albert Mallofré, Xavier Montsalvatge, Josep Maria Espinàs, Delfí Abella, entre altres, s'ocuparan de la crítica musical i de la informació discogràfica pel que fa a la Nova Cançó.

Parlar de les relacions entre la Nova Cançó i els mitjans de comunicació al llarg de més de cinquanta anys per força ens projecta un mapa desigual, oscil·lant i fragmentat. La mateixa vertebració (o disseminació) del moviment al Principat de Catalunya, País Valencià, les Illes i la Catalunya Nord ja ens indica una recepció desigual. La capitalitat cultural i també discogràfica de Barcelona als anys seixanta col·laborarà sense dubte en el desenvolupament i arrelament de la Nova Cançó. A València, el fet que un valencià, Raimon —que encapçalava en aquell moment el moviment, al qual s'uniran altres noms com Maria del Carme Girau, Els 4Z, Ovidi Montllor—, triomfe al Festival del Mediterráneo serà vist amb simpatia per la premsa local per allò de la cosa *regional*, una relació que més tard, pel que fa a determinats mitjans, passarà a ser de censura o silenci informatiu.

Una part destacada de l'interès que suscita la Nova Cançó o la Cançó, sobretot des d'una mirada o òptica més espanyola, està lligada al seu caràcter antifranquista o d'opo-

sició a la dictadura. Un interès que per força creixerà en els últims anys del franquisme i primers temps de la Transició. Cantants com Raimon i Lluís Llach adquireixen l'estatus de «figures polítiques», i els seus recitals es converteixen en banys de llibertat, amnistia i estatut d'autonomia. Aquesta relació (i identificació) entre Cançó i antifranquisme acabarà per generar un procés del tot pervers: amb la desaparició de la dictadura i l'arribada del mapa autonòmic, des de diferents àmbits i cenacles es fan sentir una sèrie de veus que decreten l'*extinció* de determinats cantants i el seu pas al museu de la resistència. Fins i tot qüestionen el seu monolingüisme en un estat, ara democràtic i en llibertat. Cantar en català ha deixat de ser simpàtic entre una part de la *progressia* espanyola.

Faig un salt i ara em trasllade a la sempre efervescent i apassionant actualitat de cada dia. En aquestes setmanes del mes de maig del 2014 hem vist com la figura de Raimon saltava a una primera pàgina arran d'unes declaracions al programa *El Suplement* de Catalunya Ràdio que condueix Sílvia Còppulo. A la pregunta de la periodista sobre el procés soberanista que s'està desenvolupant a la societat catalana, el cantant expressava els seus dubtes i es confessava com a no independentista. També el cantant expressava la seua opinió a favor del referèndum i el dret a decidir, tot i que aquesta part de l'entrevista no ha merescut tantes atencions. Les declaracions i el no-independentisme del cantant han servit per a encetar un rum-rum informatiu que, a més de desmesurat, ha servit, com es diu en castellà, perquè «cada uno arrime el ascua a su sardina». La figura de Raimon ha estat en el centre d'una polèmica on una vegada més la música era allò menys important.

Moltes d'aquestes veus que ara s'han alçat defensant la figura (i símbol) de Raimon, per contra, en tots aquests darrers anys no han escrit ni una sola línia sobre el cantant, l'edició dels seus discos o les seues actuacions. I estic segur que, després de la *controvèrsia* i l'excitació informativa, Raimon tornarà a passar a un discret segon pla en tots aquests mitjans que ara li dediquen atenció especial i floretes a dojo.

Comunicació i Nova Cançó ha estat molt freqüentment i per desgràcia una parella de conveniència i conjuntura. I això no vol dir que des de la seua projecció musical, qualitat melòdica, excel·lència literària, el fenomen de la Nova Cançó no haja deixat de suscitar tota classe de complicitats i afectes. Sense la Nova



Cançó i el seus representants, una bona part de l'evolució i la transformació de la música popular espanyola de la segona meitat del segle xx no hauria existit o hauria estat menys profunda i significativa. La Nova Cançó, entre altres virtuts, ha col·laborat en la transformació de la sensibilitat de la societat espanyola. Els models Raimon i, sobretot, Serrat tindran les seues mutacions i imitadors a una i altra banda de l'Ebre. I una efervescència de *noves cançons* s'estendrà des del País Basc fins a Andalusia.

Més de cinquanta anys després del seu naixement, la presència de la Cançó als mitjans de comunicació continua sent desigual i variable. Si als mitjans informatius de l'altra banda de l'Ebre, a Catalunya, s'ha aconseguit una certa *normalització* pel que fa a la seua presència i difusió, a la banda del País Valencià, la cançó en valencià ha patit tota classe d'entrebancs pel que fa a la seua difusió als mitjans institucionals. Ja no parlem dels altres. Només la voluntat de determinats periodistes i conductors, com el cas d'una Amàlia Garrigós a Ràdio 9, ha trencat aquesta invisibilitat. Una problemàtica ara agreujada

amb la desaparició de la ràdio i la televisió autonòmiques, que farà encara més precària la seua difusió i coneixement.

Sempre tinc en la memòria un record d'infància, quan la televisió era una, en blanc i negre, i es projectava en un televisor de 25 polzades de la marca Telefunken al menjador de casa. Hi havia un programa, si la memòria no em falla, que es deia una cosa així com *Conozca usted España*. Eren els anys del *boom* turístic i la televisió feia d'altaveu propagandístic. Un d'aquests programes setmanals va estar dedicat a València. El programa, que si la memòria tampoc no m'enganya estava coordinat o escrit pel periodista i escriptor Martí Domínguez —que havia estat director de *Las Provincias*—, s'acabava amb unes imatges de l'Albufera i la veu de Raimon cantant «Al vent». Al dia següent de l'emissió me mare va anar a una botiga de discos que hi havia al carrer Adreçadors, al centre de València, que es deia Guateque i va comprar un disc petit que contenia quatre cançons. Una d'elles era «Al vent». Comunicació i Cançó, ¡quina bona parella!



## EN SOBRA DEMANDA, N'HI HA OFERTA... QUIN ÉS EL PROBLEMA?

Juli Esteve  
[Info TV]

A diferència del que ocorre en el món de l'espectacle i l'entreteniment, on manen estrictament els diners i el negoci, al periodisme, tot i tanta degradació, encara sobreviuen alguns codis ètics, perquè la reputació del mitjà és necessària si es volen aconseguir prestigi i audiència.

Per això, un empresari que organitze concerts podrà contractar els grups que considere oportuns i no llogar mai els que no li convinguen, per la raó que siga. I ningú no li podrà fer la cara roja de vergonya per actuar així. Són els seus diners i és el seu risc. Ja s'apanyarà si encerta o si s'equivoca. En canvi, l'amo o el director d'un mitjà de comunicació, podrà decidir la línia editorial que vulga, però està obligat a permetre que els periodistes que treballen per a ell informen amb veracitat i sense censures. No és això el que passa sempre, tots ho sabem, però sí el que hauria de passar.

Si parlem d'un mitjà de comunicació públic, d'una televisió autonòmica, per exemple, el principi que acabem d'enunciar serà també vàlid, encara que retocat amb alguns matisos. El director general podrà dur als programes d'entreteniment de la seua cadena els cantants que considere adients en funció del perfil de l'audiència a què va dirigit el programa. Però l'opinió pública tindrà tot el dret a posar-lo verd segons les decisions de programació que prenga.

I dic açò pensant en Canal 9, en el Canal 9 que jo vaig conèixer des de dins, entre el 1989 i el 1995.

És sabut que, en aquella primera etapa, la televisió autonòmica no féu molt de cas, per no dir gens de cas, dels grups i cantants en valencià, almenys els primers anys. Aquell col·lectiu estava pràcticament desaparegut dels programes musicals, dels magazins, dels *talks-shows*... Com si no existiren.

I en eixes estàvem quan cau malalt Ovidi Montllor, afectat d'una d'eixes malalties que tenen mal *apanyo*, però que deixen marge suficient per posar en ordre les qüestions pendents. I va haver-hi temps, en efecte, perquè el món de la cançó i el seu públic li pogueren retre en vida els homenatges que mereixia, adobats com és natural amb les emocions pròpies de la situació que es vivia.

Era indiscutible que l'Ovidi era notícia, i un mitjà de comunicació en valencià, el més important com era Canal 9, havia de contar-la, amb independència de les estratègies empresarials. I per això vam tractar la qüestió als informatius diaris i vam voler també elaborar un dels reportatges llargs que el programa *Dossiers* dedicava a les grans qüestions d'actualitat. Anava a ser un reportatge d'uns 15 a 20 minuts que recorreria la seua biografia, amb imatges i so de les seues pel·lícules, dels seus concerts i les seues cançons i amb intervencions dels seus amics i d'ell mateix.

Quan vam establir contacte amb el cantant alcoià per a contar-li el que volíem fer i demanar-li l'entrevista que volíem, l'Ovidi ens va enviar no a pastar fang sinó al que ve



després. I he de reconèixer que aquella portada als nassos, plena de raó i de dignitat, em va deixar emotivament afectat i amb moltes reflexions a fer.

La mort de l'Ovidi, uns mesos després, ja en 1995, poc abans de la victòria electoral d'aquell home, encara va accentuar més eixes emocions. I una d'elles, potser la més intensa, era la malícia per com d'injusta havia sigut la vida amb aquell xic alcoià, rebel i descarat, que homenatjava Teresa i s'aclamava a tu, perquè anaves a ser la clau que obri tots els panys.

I sense el dramatisme provocat per eixes vacances a destemps, la convicció d'un tracte injust als nostres músics i cantants podríem estendre-la a bona part del col·lectiu. Un tracte injust i, a més, incompreensible.

Per què —que m'ho explique algú— tanta gent tan bona, no tots naturalment, però molts amb tota certesa, són

tan i tan desconeguts per a la majoria dels valencians. Per què no els hem pogut escoltar més? Per què no se'ls ha donat el suport que mereixien? Per què no s'ha practicat amb ells la discriminació positiva que es necessitava per compensar tanta marginació per a la nostra llengua? Per què continuen tractant-los com si foren apestats? Per raons polítiques? Per interessos electorals?

Quan al cap de deu anys dels episodis que acabe de relatar va veure la llum InfoTV, teníem clar que una de les apostes fortes del nou canal havia de ser la música en valencià. Per les raons emocionals i de justícia que ja hem explicat. Però també per una qüestió de mercat. Qui diu que no hi ha públic disposat a escoltar i emocionar-se i botar i ballar amb músiques i lletres com les que hem sentit a Obrint Pas, la Gossa Sorda, Al Tall, Remigi Palmero, Arròs Caldós, Orxata Sound System, Arthur Caravan, Verd Cel, Òscar Briz, Miquel Gil, Pau

Alabajos, Pep Gimeno, *Botifarra*, Aitana Ferrer, Feliu Ventura i tants i tants i tants altres?

I pensant en eixe públic i en cobrir el nínxol de mercat que teníem a la nostra disposició, en InfoTV, cada dia, de dilluns a dijous, entre juny del 2005 i febrer del 2006, en el programa *Ací pintem tots*, actuava un cantant o un grup valencià, i la immensa majoria de les voltes en valencià. Més de 100 grups i cantants van passar per Plató València per cantar en directe en el nostre canal.

Mai no s'havia fet en televisió una experiència com aquella. I si una cosa va quedar clara és que era molt fàcil fer-ho. Tremendament fàcil. Només calia voler-ho. Però hi hagué una altra cosa que va quedar absolutament diàfana. I fou l'interés que tot aquell col·lectiu tenia per vindre, per eixir en la televisió, per difondre el seu treball... Si tindrien interès i ganes, en la majoria dels casos per estrenar-se en la tele, que ni un sol d'aquells grups i cantants va condicionar la seua presència a rebre uns diners que nosaltres no teníem ni podíem pagar-los! Açò també era una injustícia —no diré que no—, però reconeixereu que estava provocada per una raó de força major: el fet que InfoTV era un canal de televisió absolutament pobre de solemnitat.

Allò no va durar molt. Amb pocs recursos com teníem, l'*Ací pintem tots* va deixar de produir-se i emetre's el febrer del 2006. Però a mi, almenys, em va donar la possibilitat de conèixer de prop un món que certament havia sovintejat ben poc. De fet, una nit en què estava alliberat del tràfec habitual, vaig baixar a l'estudi central de Plató València per veure en viu i en directe el programa. Aquella nit cantava Remigi Palmero i li vaig escoltar atentament les tres peces que va cantar. Una d'elles era *La dona de la casa del pi*. I en acabar, em vaig acostar a ell i el vaig felicitar. M'havia sorprès de bona veritat l'enorme qualitat de la veu, la música i la interpretació de Remigi. Perquè, afectat jo també de ple per eixe silenci a què estan sotmesos els nostres músics i cantants, a penes l'havia sentit abans.

Com que açò nostre va com va, com diria l'Ovidi, no podem endevinar com serà el futur. Però sí que diré que, amb tota certesa, s'equivocarà qui no done a tota esta generació de bon professionals el temps i les oportunitats que mereixen, a places i carrers, a teatres i auditoris o a InfoTV i a Canal 9

quan per fi els recuperem. Perquè els hem de recuperar. Per moltes raons. I una d'elles per a mi és òbvia: pel que fa a la ràdio i la televisió en valencià, el problema no és ni serà per ara la falta de demanda, sinó la falta d'oferta. De demanda, n'hi ha de sobra. Però si parlem de la música en valencià, l'absurd encara és més gran, perquè n'hi ha bona oferta i molta demanda. I el que no tenim són plataformes on els que ofereixen i els que demanen puguen comunicar-se, que són canals de televisió i emissores de ràdio.





## LA PEDAGOGIA DE LA NOVA CANÇÓ EN ELS MITJANS DE COMUNICACIÓ VALENCIANS

Amàlia Garrigós

Em permetreu que apunte, en primer lloc, que és complicat parlar de la pedagogia i la comunicació de la Nova Cançó quan ara mateix els valencians ens topem amb un mapa sonor i visual absolutament colonitzat pel castellà, llevat d'algunes poques emissores municipals que resisteixen i d'algunes publicacions en paper i, sobretot, digitals que fan un treball de divulgació de la música impagable a través de les xarxes socials.

La Nova Cançó, com a concepte, forma part del patrimoni històric i musical dels valencians. Podríem dir que es tracta d'un gènere clàssic: la font d'on han begut molts dels nostres creadors actuals, que, a més, els reivindiquen. Al llarg de la meua trajectòria en la ràdio durant 24 anys, els músics sempre han reclamat el mestratge de noms indiscutibles com Ovidi Montllor, que va fer una proposta avançada al seu temps, amb eixa prosòdia tan seua, amb la teatralitat de la posada en escena, amb la qualitat dels textos... O Raimon, que continua ben actiu aportant la riquesa dels versos dels poetes en la nostra llengua. O Al Tall, que van ser uns renovadors de sonoritats en el seu temps i dels quals s'han nodrit els grups de folk actuals. Tot i que estilísticament no hi tinguen res a veure, Obrint Pas, formació que ha fet una aturada indefinida, estima i valora els seus predecessors i els considera els pares de la música en valencià. I efectivament, així és. Els integrants valencians del moviment de la Nova Cançó són els proge-

nitores d'una generació de músics que, en ple segle XXI i per primera vegada en la nostra història com a poble amb identitat, són també fills de l'ensenyament en valencià i canten en la llengua materna amb menys prejudicis, amb molta més naturalitat, sent conscients, això sí, que l'opció del valencià, com a llengua vehicular, sempre serà una decisió més minoritzada, perquè, encara hui, la llengua està sent maltractada i menystinguda. La Nova Cançó, per tant, com a part de la història i del patrimoni valencià, hauria de ser inclosa dins del programa pedagògic de l'assignatura de música i dels currículums escolars de l'ensenyament públic. El catàleg de la Nova Cançó hauria d'estar en la discoteca de qualsevol emissora de ràdio o televisió valenciana. El que hi ha actualment és una proposta de cançó d'autor revisada sense l'adjectiu *nova* i una producció estilística diversa com mai no havíem tingut abans.

Per ubicar la importància històrica de la Nova Cançó, recordem que cap al 1961-1962, quan va nàixer a Catalunya, només feia vint anys de l'ocupació franquista i de la repressió posterior contra la cultura autòctona que es pot definir sense pal·liatius com un genocidi cultural. Van ser anys llargs i foscos de misèria. Totes les iniciatives de creació tenien lloc a l'exili, o d'una manera individual, sense cap tipus de transcendència en els mitjans de comunicació. A final de la dècada dels cinquanta, quan va finalitzar el període d'autarquia econòmica i l'estat franquista va ser admés en les Nacions Unides, Franco

es va veure obligat a millorar la seua imatge internacional i és en eixe context on naix la Nova Cançó amb Els Setze Jutges i Raimon com a màxims exponents. El concert de Raimon a l'Olympia de París va tindre un gran ressò mediàtic internacional. Els diaris europeus llançaven titulars del tipus «A Espanya hi ha joves que s'enfronten a Franco a través de la música». A més, eixa activitat musical va ser exportada també a Galícia i a Euskadi. La Nova Cançó va ser un moviment artístic diferenciat del cant coral, del cuplet, de les cançons religioses o del cant tradicional dels pobles, que eren els gèneres que s'havien permés fins a eixe moment. La Nova Cançó mirava a la cançó francesa de Jacques Brel o Brassens i estava articulada com a moviment al voltant de la reivindicació de la llengua, d'uns principis ètics de caràcter democràtic i d'una voluntat d'acció col·lectiva. I no caldria oblidar tampoc que entre l'any 1967 i 1968 va sorgir un altre moviment molt interessant, el Grup de Folk, que feia música en català d'arrels anglosaxones i tenia com a referents Pete Seeger o Bob Dylan. Els seus màxims exponents van ser Pau Riba i Jaume Sisa. L'Equip València Folk, l'embrió d'Al Tall, va nàixer de l'experiència del Grup de Folk.

La primera generació de la Nova Cançó, podríem dir que va existir de l'any 1961 al 1969 i va complir els seus objectius: conrear una saó que va ser molt fructífera amb nombroses propostes en la nostra llengua. El lloc natural de la música era (i és) la ràdio. Hem de tindre en compte un fet sense precedents fins aleshores: una cançó en català aconseguia ser el número u de les llistes d'èxit a l'Estat espanyol amb el tema «Cançó de matinada», de Joan Manuel Serrat. Però precisament per la volada que estava agafant la proposta de la Nova Cançó, els músics van patir restriccions administratives, censures absurdes i, fins i tot, detencions. Hi ha una segona generació de la Nova Cançó que va proliferar al País Valencià en els anys setanta amb Ovidi Montllor, Lluís el Sifoner, Carles Barranco, Paco Muñoz, Rafa Xambó, Carraixet, Els Pavesos, Lluís Miquel, Al Tall, Els 4Z i un llarg etcètera. Creadors que van tindre una presència massiva durant els anys de la transició democràtica i que omplien els locals allà on anaven perquè connectaven amb un públic àvid de llibertat. En aquells darrers anys del franquisme, l'aparell censorador va ser prou més dur. La bèstia donava les darreres cuetades abans de morir. Tot i això, hi havia pioners de la ràdio en va-

lencià que trobaven els badalls des d'on poder divulgar i fer pedagogia amb la Nova Cançó.

Des del 1913, quan s'instal·la la primera estació radiotelegràfica a Paterna, fins als anys trenta, no se sent per ràdio cap paraula d'una manera regular en valencià. Este és un autèntic reflex de la situació sociolingüística de la llengua, i de com els valencians hem considerat tradicionalment la cultura pròpia. A l'eixida del franquisme i de la transició, la ràdio era el lloc on posicionar-se en valencià. No calia tindre un gran nivell de llengua alfabetitzada i els que tenien un coneixement passiu de la llengua podien seguir un programa de ràdio de manera immediata. Era el mitjà per excel·lència. El músic Miquel Gil, en el documental *València necessita una cançó*, explica que quan ell tenia uns huit anys anava molt a la paqueteria de sa tia on tenien la ràdio posada a tota hora i de sobte hi va sonar «Al vent» de Raimon i l'activitat al comerç es va aturar perquè no donaven crèdit al fet que sonara per la ràdio un cantant en valencià. El mateix passava als magatzems de taronja o en qualsevol altre àmbit domèstic o de treball, on la ràdio irrompia de sobte amb les cançons trencadores de Raimon. Allò resultava absolutament exòtic, semblava un miratge o un miracle que va ser possible gràcies a alguns noms propis de la ràdio que hem d'escriure en majúscula, com és el cas del sociolingüista Vicent Pitarch amb el programa *Nosaltres els valencians* en Radio Popular de Vila-Real. En aquells anys, a les acaballes del franquisme, Radio Popular (que després passaria a denominar-se COPE) pertanyia a la xarxa d'emissores parroquials, molt properes al poble, i va permetre que s'emeteren continguts en la nostra llengua amb totes les prevencions de la censura franquista. El gran referent de la ràdio en valencià promotor dels músics de la Nova Cançó va ser el periodista Toni Mestre, que va realitzar en Ràdio Peninsular-RNE, el programa *De dalt a baix*. Una emissió que es va iniciar durant la dictadura i va seguir, amb interrupcions, fins al 1989. Toni Mestre era poeta i va compondre cançons emblemàtiques com aquella que canta Paco Muñoz «Què vos passa, valencians?». Era un activista cultural al qual s'hauria de retre un homenatge.

Seguint l'estela de Toni Mestre, des d'Alacant el periodista Pere Miquel Campos també va ser pioner de la ràdio en valencià en Radio Popular. Acabat el Concili Vaticà II i amb



el paper conciliador que el cardenal Tarancon estava fent des de la Conferència Episcopal, els directius d'esta emissora eren més progressistes. En Radio Popular d'Alacant no hi havia discoteca i era el mateix Pere Miquel qui duia els vinils des de sa casa fins a la ràdio. Feien recomanacions musicals, encara que moltes cançons estaven prohibides expressament, com era el cas del tema «Què volen aquesta gent?», de Maria del Mar Bonet.

La dècada dels anys huitanta i noranta és la de l'eclosió de les anomenades *ràdios lliures*. No sense dificultats tècniques i al·legalitats, emetien una programació alternativa a les cadenes generalistes, en la majoria dels casos des d'una òptica progressista i moltes vegades en valencià, fins que la

Generalitat va concedir llicències a nombroses emissores municipals que emetien en valencià. Quan jo vaig començar a fer ràdio —vaig tindre la fortuna de formar part del primer equip de la ràdio autonòmica valenciana— era l'any 1989. Després de l'eclosió de la Nova Cançó, van arribar uns anys molt pobres, quasi erms de propostes. Quan aquells polítics que lluitaven per la democràcia, i que contractaven els músics de la Nova Cançó abans dels mítings per tindre més audiència, assoliren el poder, quan ja havia arribat l'Estatut d'Autonomia, quan ja teníem una radiotelevisió pública pròpia, van abandonar els músics. I molts d'ells van haver de caminar una llarga travessia pel desert. Fins que va aparèixer des d'un ins-



titut de València la proposta d'Obrint Pas, que va trencar el silenci després d'haver emmudit la Nova Cançó.

Cal destacar, com a exemple, el disc recopilatori de *rock* que va editar Ràdio Nou amb l'Institut Valencià de la Música, on escoltàvem uns adolescents Obrint Pas, Owix, The Jam Ones o Los Anselmos. En eixos primerencs noranta també sonaven amb força Munlogs, Bajoqueta Rock o Dropo. S'havia encetat una nova etapa en la cançó d'autor amb Joan Amèric, i Feliu Ventura començava a caminar. En el *folk*, Cendraires va deixar el solatge per a formacions posteriors com L'Ham de Foc, Aman Aman o Aljub. La producció musical no ha deixat de créixer i de diversificar-se. Malgrat esta evidència, Radiotelevisió Valenciana ha mirat sempre vers les cadenes generalistes comercials estatals. No ha apostat com a criteri global per un model comunicatiu propi. No ha complert amb els principis fundacionals de la llei de creació, que tenien com a raó de ser la llengua i la promoció dels creadors culturals. Els

músics han sigut un dels col·lectius més damnificats. Començant pels pares de la Cançó. Quantes vegades hem vist en la nostra tele Ovidi o Raimon o Al Tall o Paco Muñoz? Els gestors de RTVV els van taponar, els van invisibilitzar, no només a ells sinó també a les noves generacions de músics.

El moviment musical, en general, i no només en la llengua autòctona, arrossega un gran dèficit d'atenció per part de les institucions i dels mitjans de comunicació. RTVV hauria d'haver tingut cites televisives i radiofòniques perdurables en el temps que hagueren creat hàbits, que permeteren conèixer l'estat de la producció artística, les discogràfiques, les sales de concerts, els festivals... Hi ha hagut honroses excepcions a la norma, com per exemple el programa cultural *Colp d'ull*. Però si recuperem els mitjans audiovisuals públics que ens han furatat, els músics hauran d'entrar-hi per la porta gran.

Els valencians som posseïdors d'un patrimoni musical riquíssim i divers. És indubtable que la música està vivint, en

la primera i segona dècada del segle XXI, un dels moments artísticament més interessants. Les nostres propostes musicals poden competir perfectament en el mercat de consum en igualtat de condicions amb la música feta en altres indrets del planeta. La collita és bona i hi ha un públic potencial, però manquen els mitjans que connecten els uns amb els altres. És el moment de donar un impuls i fer un pas endavant per a trencar amb este dèficit estructural. El musicòleg Josep Vicent Frechina ha indexat en l'obra *La cançó en valencià. Dels repertoris tradicionals als gèneres moderns* quasi tota la producció musical feta en valencià i les xifres són engrescadores. En mig segle, prop de 500 grups i cantants han bastit una discoteca amb més d'un miler de discos de referència. Caldria parar molta atenció, per tant, a la música feta en valencià.

El problema no és el que escoltem, sinó què és el que ens fan escoltar. Sense criteri, no hi ha formació. Sense formació, no hi ha criteri. I és paradoxal que aquest fenomen es done en un moment de la nostra història en la qual la tecnologia del magatzematge ha evolucionat de manera increïble, molt particularment amb el format MP3, que permet guardar en ordinadors i en dispositius especialitzats una quantitat enorme d'obres musicals. Mai en la història ha estat tan fàcil accedir a la creació musical. La música és una eina dotada d'un enorme poder de persuasió capaç d'influir en les actituds, en els estats d'ànim, en les emocions i en els actes. La música pot unir individus de diferents llocs del planeta, com és el cas, per exemple, de la banda valenciana més internacional, Obrint Pas, que trencant les barreres idiomàtiques arriben amb la mateixa força al públic valencià, madrileny, basc, asiàtic o nord-africà. La música dels nostres creadors compta amb una producció ingent que ha de tindre cabuda en els mitjans. Senzillament, perquè forma part de la nostra realitat cultural, i no tenir-la en compte és amagar-la i menysprear-la.





## PROPOSTES D'IMPULS INSTITUCIONAL I SOCIAL A LA CREACIÓ I A LA INDÚSTRIA DE LA NOVA CANÇÓ

Honorat Ros i Pardo  
[President de la Secció de Foment de l'Ús del Valencià de l'AVL]

Hem insistit ara i ací, en esta Jornada sobre la *Nova Cançó*, en la constatació que hi ha un fil conductor molt clar, que en la nostra terra arranca amb *Al Vent* i que acaba en l'actual *boom* creatiu. Un fil que connecta Raimon, Ovidi Montllor, els Quatre Z, Al Tall, Lluís el Sifoner, els Pavesos, Maria Carme Girau, Paco Muñoz o Carraixet amb Obrint Pas, Pep Botifarra, Pau Alabajos, Feliu Ventura, Rafa Xambó, Òscar Briz...

Hem deixat palés que la Nova Cançó és una de les màximes representacions de la música, l'espectacle i la literatura valencianes. I hem lamentat i hem denunciat —potser massa poc— que la Cançó manca encara d'un reconeixement institucional i públic suficient. Esta falta de reconeixement s'estén als autors i als intèrprets, als professionals de diverses especialitats, a les indústries i a les iniciatives sorgides en els últims anys.

La difusió comunicativa, educativa, social, especialitzada, de la Nova Cançó, que compta amb un públic real i potencial de diverses generacions, sectors i expectatives, té un doble àmbit de mercat: l'interior i l'exterior (nacional i internacional). Però no compta amb sistemes de projecció i de defensa autonòmics.

Les experiències d'Europa (com el sistema francès de quotes i de subvenció als artistes entre contracte i contracte) demostren que la implicació dels poder públics ret amplis

beneficis econòmics i socials a les societats que activen eixos sistemes.

Hem denunciat que la manca de mitjans públics radiofònics i televisius en l'àmbit de la Comunitat Valenciana, i el dèficit d'implicació de la indústria comunicativa privada, fan inviable la difusió coherent de les creacions i el projectes musicals.

Hi ha una collita esplendorosa des del punt de vista artístic, i hi ha un públic potencial, però ens falten els mitjans que connecten els uns i els altres. I la situació de crisi econòmica d'Espanya i les decisions governamentals agreugen la possibilitat de producció i de creació, de presència i de projecció. Si ens quedem així, quin serà el futur?

L'Acadèmia Valenciana de la Llengua ret homenatge en esta jornada a la Nova Cançó. I l'homenatge esdevé compromís. És el moment de nous compromisos. I tots som necessaris per a millorar el futur de la cançó en valencià. Eixa és la nostra crida. ¿Contribuirem a corregir el dèficit estructural per a connectar la collita esplendorosa des del punt de vista artístic i el públic potencial?

Hi ha mancances, urgències i reivindicacions, que ara i ací s'han reiterat, i que l'Acadèmia Valenciana de la Llengua fa seues. És urgent prendre mesures de suport al fet cultural de la Cançó. Caldria un gran concurs i aplec de voluntats per



aconseguir els canvis que estímem necessaris, que podríem concretar, almenys, en els següents:

- Revisió de l'iva i d'aquells elements impositius que perjudiquen la producció, la difusió i la competitivitat de les empreses i els productes musicals.
- Política general, comarcal, local i sectorial, de locals públics i de circuits estables o estacionals, i de contractacions o col·laboracions amb l'empresa privada.
- Convenis de col·laboració entre els agents privats i cívics vinculats a la Nova Cançó i a la música en valencià. Interlocució amb les associacions

- professionals. Creació o suport de festivals, certàmens, premis, etc.
- Subvencions a la producció discogràfica en valencià i a la seua promoció en els mitjans audiovisuals.
- Recuperació de canals radiofònics i televisius públics i establiment d'un sistema de quotes.
- Promoció fora de l'àmbit autonòmic i acords de col·laboració interautonòmics.
- Creació d'un Centre de Documentació i connexió de les activitats amb l'Institut Valencià de la Música o CulturArts.
- Vinculació de la Nova Cançó a totes les especialitats musicals (corals, bandes, música culta,



música tradicional...), que, sumades, configuren la identitat cultural valenciana i mediterrània.

- Introducció de la Nova Cançó en els currículums educatius de tots els nivells.

Són els nostres reptes, i aconseguir-ho constituïx un estímul i un desafiament. I ho entenem com una exigència de la nostra pertinença al poble valencià, la vida del qual, i la seua principal senya d'identitat, hem de preservar i dinamitzar. És urgent un esforç conjunt, continuat i esperançat.

Tots junts necessitem fer nostra la cançó d'Òscar Briz i dir-nos els uns al altres, perquè volem sentir-nos part d'un tot:

Germans,  
deixeu-me veure els vostres ulls,  
doncs necessite creure  
que encara no està tot perdut,  
que recordem com dir que no  
i no ens hem quedat ni sords ni muts.  
Que la flama estarà viva  
fins al darrer minut

O millor encara, necessitem tornar a cantar tots, com a compromís solidari:

Cantarem la vida,  
cantarem la nostra vida  
de poble que no vol morir.

Lluitarem amb força,  
lluitarem amb tota la força  
per l'única possible,  
perseguida, vida nostra.

I guanyarem l'esperança!

Que així siga. I al vent del món!

ACADÈ  
MIAVA  
LENCI  
ANADÈ  
LALLE  
NGUA ~