

Les influències recíproques pel que fa a la música culta i la popular moderna

Romà Escalas*

1. Introducció: música culta i popular

Per a comprendre les influències entre aquests dos camps i nivells d'activitat musical separats per un factor cultural poc clar, i considerats com a àrees separades, malgrat les influències recíproques i unes delimitacions poc definides, no tenim més remei que intentar definir els dos conceptes. Procuraré fer-ho sense allunyar-me del sentit actual d'aquests mots, de forma puntual que ens serveixi per a entendre les descripcions i comparacions que volem plantejar al llarg d'aquesta ponència. El repte de separar ambdues formes d'activitat musical, a primera vista oposades, ens obliga a observar, escoltar i analitzar la música des d'una perspectiva superior, la

* Romà Escalas és musicòleg especialista en l'estudi, la recerca i la interpretació de la música antiga amb instruments històrics. L'any 1985 va ser comissionat per a les exposicions de música i història a Brussel·les. Des de 1981 és el director del Museu d'Història de la Música de Barcelona, on ha intervingut en el trasllat de les col·leccions i ha creat la primera exposició i programa de funcionament a l'edifici de la Casa Quadras. Posteriorment, ha treballat en la instal·lació del nou programa museològic de la nova seu del Museu, a l'Auditori de Barcelona. És membre de l'IEC i ha presidit la Societat Catalana de Musicologia.

qual ha de ser compatible amb els diferents significats d'aquests termes al llarg de la història fins a arribar al segle XIX i XX. En aquest període els conceptes de música culta i popular arriben a transcendir l'àmbit professional, i gaudeixen d'un ús general que els permet identificar qualsevol estil i activitat musicals, malgrat que el seu derivat més proper, el terme *popularitat* és emprat com a element de mesura amb significats ben diferents fins i tot al llarg d'aquest període.

A continuació observarem els antecedents històrics on es desenvolupen activitats musicals comparables a les que diferenciem actualment a partir dels seus diferents nivells de cultura, fins i tot de grau de civilització.

2. Antecedents: antiguitat

El primer testimoni de la diferenciació de funcions en el camp de l'activitat musical que podríem comparar amb la divisió actual el trobem referenciat als textos de l'antic Egipte. Referències il·lustrades en la iconografia de les múltiples escenes musicals, conservades als frescs de les tombes egípcies, on apareixen grups de dones amb instruments que acompanyen cants i balls, semblants a les músiques tebanes que observem en el seguici funerari d'un personatge important del segle XV aC. Ritual dedicat al déu Toth, com ho demostra l'aparició d'una lira, interpretat per músics professionals amb repertoris extensos i especialitzats.

Un fet que ja en aquesta època diferencia els músics professionals o oficials dels «músics populars», és a més de l'especialització dels repertoris, els procediments d'aprenentatge vehiculats mitjançant estructures que distingeixen entre mestres i aprenents, així com l'ús d'instruments més perfeccionats musicalment i rics en decoracions.

En les cultures musicals de l'època grecoromana, es mantenen diferenciats els grups professionals i s'adapten a noves activitats del poder en les quals la música adquireix un paper significatiu, com l'exèrcit i els espectacles del teatre i del circ. En el mosaic de Nenig, del segle II dC, observem un orgue i una buccina. El primer instrument és en realitat un hidraulòs, ja que la pressió de l'aire la subministraven dues manxes hidràuliques situades als costats. El teclat consistia en uns tiradors que dirigien l'aire cap als bisells dels tubs, i el resultat era un so de gran potència i estridència perfectament audible enmig de l'entorn sonor de la cridòria del públic, els udols de les feres i els cops dels gladiadors. La buccina s'utilitzava com a l'exèrcit per a assenyalar els moments i moviments que demanava l'escenificació. Ambdós instruments eren exclusius del músics professionals.

Mil cinc-cents anys més tard, en ple humanisme, l'orgue segueix essent el rei dels instruments, però ha passat del circ a les esglésies i palaus, els seus mecanismes s'han perfeccionat i el so ha esdevingut més suau i controlable. L'organista sol ser un dels músics professionals més ben pagat i, des de la tradició gremial dels músics medievals, han restat establertes les

dues jerarquies, els cantors i els joglars o ministrers, representants de l'estament professional i els músics de carrer, sovint ambulants. Les dues categories es diferencien sovint pel tipus de repertori, com ens comenta Francisco Salinas al seu tractat, *De Musica*, editat a Salamanca el 1577, tot i això les influències mútues són evidents i n'han llegat molts testimonis escrits entre les composicions de l'època.

Així doncs, el repertori culte i polifònic del Renaixement, tant si estava escrit *en latino* com *en romance*, sovint utilitzava motius i textos procedents de la música popular aplicats a formes de música més professional. La preocupació de molts teòrics com Francisco Salinas va ser analitzar de forma escolàstica l'apropament del dos gèneres a fi de justificar-ne el seu ús poc ortodox.

En la mateixa època, a Catalunya es conreava amb gran èxit la forma musical anomenada *ensalada*, autèntica fusió d'estils, creada pels compositors catalans, en què destacaren les obres de Mateu Fletxa el Vell (1481-1553) i del seu nebot, Mateu Fletxa el Jove. L'ensalada estava estructurada en seccions en què s'alternaven cançons i danses populars amb obres de caire religiós, al voltant d'arguments moralistes o narratius i s'interpretaven a les esglésies durant els cicles nadalencs, eren com una mena de representacions sense acció dramàtica però amb un argument homogeni i vertebrador. La barreja dels dos estils i la seva gran acceptació és un testimoni clar de la coexistència d'ambdós gèneres, culte i popular, i del coneixement i la participació del públic en tots dos.

3. Del Barroc al classicisme

Possiblement a causa de la popularització del teatre al nord d'Itàlia, (cinquanta-set teatres a Venècia) considerat el bressol del nou estil barroc, basat en l'harmonia, el baix continu i l'expressió del text, a principis de segle XVII, la música popular és fortament influïda per la religiosa i la de la cort. En els usos de cada una s'hi troben els mateixos instruments, estils i repertoris molt semblants. A la península Ibèrica aquesta situació es fa palesa amb l'expansió de la guitarra, instrument que mantindrà al llarg de la història un peu a la música popular i l'altre a la música culta i de concert.

A la pintura de Diego Velázquez dels músics ambulants, conservada al Museu del Prado, podem observar la convivència entre els músics populars de la guitarra, principal ambaixadora d'aquesta música, amb el violí, instrument que donarà l'estructura sonora al conjunt musical més oficial i professional del Barroc, l'orquestra.

Al llarg del període clàssic, al costat de la consolidació de l'estructura de l'orquestra europea, es manté a la música de les corts una certa tendència a la visió idealitzada de la música popular, hereva del *bergerisme* de la cort francesa i del populisme luterà de la cantata germanica. Cal remarcar que, malgrat que la relectura de la música popular francesa no deixa-

va de ser una forma de manierisme, fins i tot ridícula als nostres ulls, va salvar centenars de melodies populars incorporades a la suite, als airs de cour i als ballets. Una imatge extraordinària del Musée Granet i quasi caricaturesca d'aquesta moda naturalista popular ens l'ofereix el retrat pintat per Monsieur Gueidan del *joueur de musette*, nom donat a la cornamusa d'origen popular i ennoblida pels luthiers de la cort. La pintura representa a Monsieur Rigau, personatge de la noblesa de Perpinyà establert a la cort de Versalles.

4. Els segles XIX i XX en el marc general europeu

Les revolucions militars europees dels anys 1830 a 1848, refermen les consciències nacionals, situació que aviat es tradueix en la música en tendències expressives projectades més enllà dels sentiments personals, les quals es dirigeixen cap als col·lectius de gent identificada en la consciència de les noves nacions. Apareix el nacionalisme musical, que va representar un corrent poderós en el romanticisme vuitcentista. Les tensions nacionalistes europees, fruit del triomf de les nacions conqueridores i de la lluita per la llibertat en les sotmeses, varen donar lloc a emocions aviat expressades per la música.

Carl M. von Weber s'inspira en la guerra d'alliberació alemanya contra Napoleó per a compondre el *Freischütz*. Frederic Chopin expressa en la seva obra pianística la lluita dels polonesos contra els zaristes, mentre que Franz Listz reivindica la cultura magiar d'Hongria. Giuseppe Verdi representa el moviment unitari italià i Richard Wagner el nou imperi germànic.

Smetana i Dvorak a Bohèmia i Grieg a Noruega segueixen camins nacionalistes semblants i l'escola nacional russa (1804-1918), representada per Glinka i el Grup dels Cinc (Borodin, Cui, Balakirev, Mussorsky, Rimsky-Korsakov), lluita per l'emancipació musical de les formes imposades des d'Alemanya i Itàlia. La supeditació a l'arrel folklòrica i popular és tan marcada que Glinka arriba a escriure que «és el poble qui crea nosaltres només fem els arranjaments».

Al llarg de les dècades següents molts compositors de música «clàssica» admiraran les noves fonts d'inspiració que representa la música popular, i aquesta situació es mantindrà al llarg del segle XX, fins a arribar a la generació de Béla Bartók (1881-1945), un dels bastions de l'escola nacionalista hongaresa. Aquest compositor considera que «una melodia popular autèntica de la nostra terra és un exemple de l'art perfecte [...] una obra d'art en miniatura, tant com ho són una fuga de Bach o una sonata de Mozart en formes més grans».

No és gens estrany que les diferents escoles de composició nacionalista recorrin a procediments comuns de composició, els quals podem resumir en la descripció següent:

1. Assimilació dels aspectes pintorescs del folklore de la nació, el color local, modalitat i atmosfera del llenguatge, a les formes preestablertes de la música «cult».

2. Estudi documentat de la tradició popular, el qual, amb el pensament positivista i el naixement de la musicologia, adquireix major solidesa. A partir de B. Bartók l'anàlisi de la tradició s'orienta en un sentit més etnomusicològic, recolzat sobre les noves tecnologies d'enregistrament que permeten un major respecte del material original. A partir d'ara, s'ha de desenvolupar la composició seguint els passos propis dels mètodes tradicionals: «La música popular és l'autèntic principi del nou renaixement musical [...] i rebutja com a folkloriques, les músiques de cafè i d'entreteniment».

3. Recerca del factor exòtic en la modalitat antiga i tradicional, o bé en altres sistemes harmònics de cultures allunyades. Els compositors que destaquen espacialment en aquesta línia són els francesos Gabriel Fauré (1845-1924) i Claude Debussy (1826-1918). Aquest exotisme, per a molts compositors francesos de l'època, es troba a la música espanyola —Espanya representava la terra desconeguda i misteriosa, somni de tots els artistes—, fet que donà lloc als repertoris hispanitzants com la *Iberia* de Debussy, i d'altres de Saint-Saëns, Bizet, Lalo i Chabrier.

Tot i això, no sempre podem considerar que la trobada entre els dos àmbits, popular i culte, és equilibrada, sovint es barregen la idealització de la vida popular amb arranjaments extemporanis molt allunyats d'aquest camp, en obres de final de segle de compositors com Claude Debussy (1862-1918) o de Felip Pedrell (1841-1922) al seu *Cancionero musical*.

Els factors polítics esdevenen també uns bons impulsors dels nacionalismes i folklorismes en general, en els països socialistes la música és un bé comunitari, i s'ha d'alliberar de la competència de mercat. La política d'aquests països contribueix al fet que ben aviat es distingeixin dues tendències entre els músics, compositors nacionalistes i nacionals, els primers exageren deliberadament els trets nacionalistes i els segons els incorporen de forma endògena, ja que formen part de la seva manera de sentir. Aquests darrers restaran com a més universals i com a nacionalistes autèntics, en sintonia amb altres moviments del pensament musical del segle XX, com el de la recuperació de la música antiga amb nous criteris d'autenticitat.

5. Els segles XIX i XX a Catalunya

Paral·lelament als moviments descrits en el marc europeu del segle XIX, a Catalunya, Josep Anselm Clavé (1824-1874) utilitza la cançó popular com a recurs d'identificació nacional i educatiu, en l'àmbit de la cultura i de la política. Una generació més tard, Felip Pedrell, amb una major formació musical i humanística, producte del racionalisme filosòfic i influenciat pel model de pensament de Francisco A. Barbieri, com a compositor i musicòleg s'incorpora a la militància de les escoles nacionalistes, de les quals serà aviat el màxim referent

espanyol. Pedrell resumeix el seu ideari en el discurs llegit a l'Associació Wagneriana de Barcelona, el mes de gener de 1902, just després d'un viatge a Mallorca que el posà en contacte amb la música popular d'aquesta illa:

Troblem a la cançó popular els principis sobre els quals cada nació fonamenta el seu drama líric. La melodia popular és la expressió del poble, adaptada per el revestiment harmònic a lo universal de l'esperit humà. A la nacionalitat musical s'hi arriba per assimilació dels procediments de modalitat i tonalitat de la cançó i la dansa, formes mares de totes les modernes. En l'època d'or de la polifonia vocal, al segle XVI, ja hi trobem formes nacionals.

La labor pedagògica de Pedrell fructificà a través de la dimensió internacional dels seus deixebles. Manuel de Falla (1876-1946), Isaac Albéniz (1860-1909) i Enric Granados (1867-1916) en foren els més destacats, i impulsats des de les carreres internacionals d'interèrprets i divulgadors de la seva música com Joaquim Malats, pianista, i Miquel Llobet, guitarrista.

Des de principis del segle XX es comencen a crear a Catalunya noves institucions musicals que situaran Barcelona al nivell musical d'altres ciutats d'Europa, l'Orfeó Català, institució coral que aviat es convertirà en un referent social i concertístic, l'Associació Wagneriana, de caire més intel·lectual i divulgador, i en el camp docent l'Escola de Música.

Amb l'esperit inicial de creació de l'Orfeó Català, la fe en la conservació i estudi de la cultura popular rústica i urbana, com a eina de coneixement i perfecció, impulsarà l'obra de *Cançoner popular de Catalunya* (1921), creada per l'Orfeó i Josep Patxot, la qual mitjançant les missions de treball de camp portarà a terme la recopilació de la música folklòrica i tradicional més important fins aleshores. Ens trobem en els anys en què la sardana, procedent de l'Empordà arrela a Barcelona. Com a conseqüència i influència immediata, els compositors i músics oficials s'hi emmirallen, Pau Casals compon sardanes i obres de concert basades en la tradició popular, com el *Cant dels ocells*, que l'acompanyarà a totes les seves gires internacionals.

És remarcable el fenomen de convivència cultural entre pols musicals tan allunyats com el wagnerisme i la sardana. Finalment hi ha compositors de sardanes tan wagnerians que apliquen recursos tècnics d'harmonia i instrumentació a les seves obres.

La vida musical de Barcelona i Catalunya es troba des dels anys vint en un moment d'expansió i una posició d'avantguarda juntament amb altres ciutats estrangeres, i competeix en dos fronts simultanis amb la música culta i la popular. Figures de la música mundial ens visiten, com Schoenberg, que el 1932 dirigeix l'Orquestra Pau Casals i els nostres músics són reconeguts arreu.

6. De la postguerra a l'actualitat

En el desert que s'estén des de la postguerra fins al franquisme més radical, la interrelació entre activitats musicals i artístiques, tant cultes com populars, es perd i se'n fomenta el control i la dispersió. La complicitat dinamitzadora entre els dos tipus de música i les institucions, capaç de projectar la seva força a l'estranger, ha estat aniquilada per la dictadura franquista. Tot i això, Catalunya intenta sobreviure i s'obre a les músiques d'importació. El 1946 es crea el Cercle Manuel de Falla, integrat per Manuel Valls, Josep Casanovas, Josep M. Mestres Quadreny. Alguns compositors com Joaquim Homs, Xavier Montsalvatge i Joan Guinjoan es tornen a fer sentir a l'estranger. La música popular cau en mans d'institucions franquistes com Coros y Danzas de la Sección Femenina, etc., que posen a disposició de les finalitats de culturalitat dubtosa de Pilar Primo de Rivera les tradicions musicals supervivents. A Catalunya es mantenen en un àmbit de resistència algunes corals, esbarts i cobles i colles sardanistes.

Amb l'adveniment de la democràcia al darrer quart del segle XX, es recuperen i consoliden les institucions, però la nostra veu afeblida es deixa sentir poc a l'estranger. La globalització posterior tendeix a difuminar els signes d'identitat i a crear formes musicals populars impersonals i desnacionalitzades amb més fàcil competitivitat en àmbits internacionals. Entre la música simfònica i popular han restat relacions purament anecdòtiques i coloristes, com els tocs de gralles de l'òpera *Gaudí* de Guinjoan. Malgrat alguns esforços de l'Administració, generalment fallits, s'ha afeblit la identificació politicocultural amb la música popular.

L'aportació musical des del món de la cultura de masses resta envaïda i controlada pels mitjans comercials de música d'importació i sovint les pròpies ideologies dels músics locals es fonamenten exclusivament en formes alienes. La cançó de protesta imita els francesos i italians, el rock i el blues procedeixen d'Anglaterra i els Estats Units. Tot i això algunes obres de concert triomfen a l'estranger, especialment les que recorden la música espanyola folklòrica com les interpretades per grups de música antiga, concretament La Capella Reial de Catalunya, especialitzada en repertoris històrics.

Amb la democratització del consum musical, els nous estils s'allunyen de la frontera tradicional que separava la música culta de la popular. Per primera vegada els dos tipus de música competeixen en un mateix camp però amb armes ben diferents. La música popular està més dotada i preparada pel que fa a recursos tecnològics i la «música culta» procedent d'un àmbit de formació més escolàstica, relacionat amb els conservatoris, reivindica un avantguardisme especulatiu.

A partir del 1950, la música viatja impulsada pels mitjans de comunicació i les emigracions ens aporten noves cultures musicals amb necessitat de convivència. La música i els músics de totes les cultures i continents «fusionen» estils i conceptes musicals, sovint assi-

milats des d'una sensibilitat molt diferent de la dels seus creadors. El nou «folk» procura preservar la tradició, però al mateix temps incorpora elements de tradicions externes i cronològicament contradictoris. La música popular esdevé un negoci econòmic de gran volum, mentre la música culta genera pèrdues i subvencions. Ara, amb perspectiva suficient, podem considerar que aquesta fusió ja va començar a principis de segle XX, entre els nostres compositors i la música popular catalana i espanyola amb les obres d'Albéniz, Granados i Llobet, que encara triomfen al Japó, compostes a partir dels arranjaments que feren de les cançons tradicionals i més populars de la seva època.

Possiblement s'està dibuixant un nou horitzó musical amb una implantació social molt diferent del que ens permetia distingir entre música culta i popular. Apareixen nous estils i formes d'imprevisible evolució, ja que en la música, com a activitat humana sorgida del fons més creatiu de l'individu, les prediccions, fins i tot les previsions dels mateixos músics, han desembocat al llarg de la història en espais d'expressió mai no imaginats. Si més no, aquesta dinàmica és la que ha impulsat des dels orígens l'evolució de l'art musical.