

ARA COM ARA

L'Àngel Miquel del clarinet

CARLES HAC MOR

La concepció de la música de Miquel Àngel Marín conflueix amb la de John Cage. O sigui, no hi ha hagut pas una influència d'aquest sobre aquell, sinó una confluència. I quan passa això, el que ha confluït amb un altre que té una pràctica i una teoria més, diguem-ne, elaborades continua el seu camí independentment de l'altre. Cage només ha encoratjat Marín en el seu camí, que ve de lluny i que és únic i intransferible.

Marín sap que, en art, per dir no cal voler dir, que la intenció és una fugida que porta al tòpic, i que la música no té per què ser ni expressió ni comunicació de res, sinó una celebració dels sons i dels sorolls, inseparables del silenci. Ell ha escrit això: "L'instrument ofereix una resistència. Cal dominar l'instrument? Domini, poder, violència, necessitat de conflicte, de dolor. Aquesta pugna per dominar fa por".

Ecoltar Miquel Àngel Marín al clarinet és sentir com la seva música brolla al marge del pensament, del propòsit, de la voluntat i de qualsevol idea preconcebuda. Llavors, el llenguatge musical és trastornat, discorre sobre no-res i així permet l'entrada de l'atzar.

Això darrer ho ha escrit, sobre Cage, Carmen Pardo Salgado al llibre *La escucha oblicua: una invitación a John Cage* (Editorial Universitat Politècnica de València). Carmen Pardo, Gloria Moure (que ha prologat aquest llibre) i, sobretot, el músic Llorenç Barber i, esbiaixadament, Miquel Àngel Marín són grans exegetes dels silencis del pensament de John Cage.

Com subratlla Carmen Pardo, per Cage és important el refús dels valors, que ens porta a la fi de l'estètica, perquè, per ell, els judicis de valor s'oposen a la vida poètica i són destructius per a la consciència. Amb aquesta suspensió del judici, la re-

presentació, la mimesi, ja no existeix en música, ja tot és possible, és a dir, tot s'hi val, sense jerarquies, ni de conceptes, ni d'emocions ni de res.

Per tant, el gust, col·lectiu o individual, queda al marge del músic i del que l'escolta; ja no té sentit –ja és impossible– de judicar si una obra és bona o dolenta. La bellesa i la lletjor, així com totes les altres categories estètiques, resten anul·lades. Com va dir Rauschenberg: "La bellesa acaba on l'art comença". La vida poètica és una vivència al marge de la racionalitat i de l'estètica.

Quan Miquel Àngel Marín toca el seu clarinet, deixa de banda el seu jo, i llavors el llenguatge, la música, va generant llenguatge. La manca d'estructura prèvia, en un lliurament a la improvisació radical, fa que l'escoltador del clarinet de Marín s'allunyi de la lògica discursiva de la relació significativament/significat i entri en una deriva poètica activa i sense significació.

RACIONALITZACIONS ESTÈTIQUES

Totes aquestes explicacions arran de la música de Miquel Àngel Marín poden provocar un fort rebuig des de molts punts de vista teòrics. I podem admetre que són elucubracions que miren de racionalitzar allò aracional que ens ocasiona Marín amb la seva manera de tocar el clarinet. Ara bé, el cas és que les racionalitzacions estètiques dominants, que tothom més o menys dona per bones, esdevenen prejudicis que impedeixen de gaudir de l'art de Marín i d'altres de similars.

Marín, que ha hagut i ha de lluitar contra l'entorn i contra si mateix com a subjecte d'aquests prejudicis, ha anat redactant una mena de dietari, que segurament veurem publicat aviat, en el qual hi ha pensaments i aforismes sobre la seva pràctica i sobre el seu alliberament per mitjà d'aquesta, dels quals aquí en destaquem un: "Avui he acabat de veure la monstruositat de la partitura".

EL NOTICIARI

Música pop culta i música pop popular

PERE GUIXÀ



ELS QUATRE MEMBRES DEL GRUP SLINT

Fa dies, al *New Yorker*, Sasha Frere-Jones escrivia sobre el grup Slint a propòsit de la seva reunió. Amb la descripció d'un dels primers concerts de la banda –el 1989 a Pyramid, un club de l'East Village–, el periodista explicava un moment clau de la història de la música pop, la qual, com sabem, avui és només purista en els productes més immediats, estòlids i mercantils, amb la qual cosa la facció *arty* viu obligadament la tensió de fer, a través d'un mitjà amb apriorismes massius, una obra per a iniciats (i aquesta hibridació s'estén a totes les arts, ja que la discriminació entre *culte* i *popular* és avui una qüestió irreparable en què es combinen factors de difusió i d'indústria, de creació i de recepció).

"El zel amb què, tot just sortir a l'escenari, el líder Brian McMahan va eixugar les restes de vòmit que els teloners havien deixat al micròfon" va fer adonar al cronista que "allò feia tota la pinta que seria una cosa nova" i que "la perícia del productor Steve Albini treballava de valent perquè, bandejant-ne els ressorts més glandulars i cafres, les formacions de *hardcore* evolucionessin". En efecte: les línies llargues i elaborades que traçaven les guitarres –"dibuixant paisatges ombrívols, apamant habitacions tètriques"– estilitzaven la mú-

sica de la mateixa manera que deu anys abans, cap a finals dels 70, Joy Division havia fet amb el *punk*, i desbrossaven el camí per al que avui anomenem *post-rock* (la influència del qual aquí trobem, sobretot, en les bandes dels segells Foehn i B-Core, dels quals aquest 2005 celebrem un catàleg de quinze anys de vida).

Per descriure les emocions que el *set* de Slint causava en el públic –majoritàriament masculí, entre els vint i els trenta anys–, Frere-Jones hi aplicava una estructura comparativa

trimembre. La primera comparació, llastada per la pulsio *hardcore*, no era pas sibil·lina ni lliure de represàlies: "Slint sona com si escalféssim un sanvitx de formatge a la cara de la Verge Maria". La segona comparació tenia una intenció sociològica molt fina: "Com el primer cap de setmana que passes amb el teu padrastre". La tercera comparació destil·lava aquell relent una mica esnob i esplèndid de la premsa especialitzada: "Com si Buster Keaton amollés un crit al final de *Film* de Beckett".

Tot i que Frank Zappa va dir que escriure de música és com ballar d'arquitectura, cal notar que, llegint textos de música pop com el de Frere-Jones, s'han desvetllat no poques sensibilitats pel llenguatge i, diríem, per la realitat. És curiós, però és així. Al trio de comparacions, hi ha els eixos sobre els quals es fonamenta un bon escriptor: d'una banda, la dissidència, el malestar i la sevícia davant d'allò intocable; d'una altra, la capacitat d'introspecció i d'observació de la societat i la vida; d'una altra, l'aliatge feliç de l'art popular i el culte, allò que indicàvem més amunt i que, per mor de la seva complexitat, converteix en tan desconcertants les opinions que últimament tracten de situar els creadors en una banda o una altra. Per cert, ja fa dies que Slint van suspendre el seu *bolo* a Barcelona. Una llàstima.

ILLES PERDUDES

El motor de les històries

MIQUEL DE PALOL

En el món de l'art, de vegades, és més interessant i productiva la discrepància que l'acord. Jo en tinc algunes de cròniques que ja ni tan sols em preocupo de conservar i cultivar, perquè sé que ho fan soles amb el simple tracte amb els antagonistes als quals, al cap i a la fi i vistos els resultats, sense més problemes i al marge que a la vista del conjunt ho siguin, només per això se'ls pot dir amics. Les desavinences intel·lectuals –és a dir raonades– de fons no són per ser resoltes, sinó matisades, consolidades com a edifici intel·lectual, un edifici de més o menys volum i entitat, això ja depèn de les bèsties, però dins del qual sempre s'hi acaben trobant peces d'interès.

Una d'aquestes discrepàncies, que mantinc repartida entre un parell o tres d'interlocutors, és sobre la naturalesa de les històries. ¿Quin és el motor d'una narració, quin és l'element principal que la fa progressar, el mateix que capta i manté l'interès del lector o de l'espectador si es tracta d'un discurs escènic? Permetin que els digui que en literatura –la matèria que menys desconec o crec desconèixer entre les de les muses– cada dia crec menys en les grans sistematitzacions teòriques, per contrast, o si ho prefereixen per reducció a l'absurd,

més en la resolució artesanal de qüestions pràctiques. Així i tot, a l'hora d'encarar-les, hi sol haver posicions de partida que les determinen, i que mereixen ser examinades.

¿Quins elements configuren el motor generador i alimentador del relat del qual els parlava? ¿Els merament tècnics, els paràmetres mesurables –gènere, punt de vista, temps–, els de l'estructura formal? ¿O bé l'ànima d'una història en són les pulsions sentimentals? La qüestió és la menys innocent que es pot plantejar, perquè afecta directament la naturalesa mateixa

del fet narratiu, no tan sols dels mecanismes constructius, sinó del que el públic n'espera, de la seva funció social.

¿Els defensors de l'obtenció de beneficis immediats haurien preferit més en primer pla el conflicte d'Aquileu entre Briseida –que l'importa des del punt de vista social però no sentimental– i Patrocle, en la *Iliada*? ¿El desencontre amorós d'Eneas amb Didó a l'*Eneida*? ¿La passió sublimada de Dante per Beatrice en la *Divina comèdia*? (O potser haurien preferit dessublimar-la?) La de Don Quixot per Dulcinea? ¿És la requesta de Julien

Sorel per Madame de Rênal i per Mademoiselle La Mole l'autèntic centre de gravetat d'*El Roig i el Negre*? Aquí els meus detractors dirien que simplifico una qüestió que no és tan senzilla. Ni es tracta de proximitat d'un pla ni tampoc els sentiments que nerven una història han de ser necessàriament balances del tipus *noi empaïta noia*, i així és, certament. És una discussió complicada, i tan fàcil és posar-se d'acord de forma inesperada com al revés. Continuo pensant que el rabeig en emocions primàries no és més que carn per a les feres. Qüestions d'identitat sexual, conflictes entre pares i fills, per exemple, ressentiments socials provinents de vexacions d'infantesa, poden ser motors tan potents com la pulsio líbrica més abrandada.