

## La recerca de la transcendència a través de la música en la narrativa de Jaume Cabré

XOSÉ AVIÑOIA *Universitat de Barcelona*

RESUM: Jaume Cabré és un novel·lista que ha fet un ús constant de referents musicals en la seva creació literària. Aquest article repassa les diferents funcions que atorga a la música en diverses obres. Destaca la importància que es dona a la interdisciplinarietat en alguna d'aquestes obres en què la música és protagonista i clau de l'estructura narrativa, com és el cas de *L'ombra de l'eunuc*. Aquesta novel·la presenta trets especialment atractius perquè és una proposta narrativa que segueix de prop l'estructura del *Concert per a violí* d'Alban Berg i gira entorn del sentit tràgic de la vida, tema comú a ambdues obres.

PARAULES CLAU: novel·la catalana, Jaume Cabré, interdisciplinarietat, creació literària i musical.

ABSTRACT: The novelist Jaume Cabré makes constant reference to music in his work. This article looks at the various rôles played by music in several of his novels. It dwells on the importance of interdisciplinarity in some of these works in which music plays a leading rôle and is key to the narrative structure, as is the case with *L'ombra de l'eunuc*, a novel which is particularly interesting from this point of view because its narrative line follows closely the structure of Alban Berg's violin concerto and because it too reflects a tragic view of life.

KEYWORDS: Catalan novel, Jaume Cabré, interdisciplinarity, literary and musical composition.

L'interès per l'ús de la música en àmbits no específicament musicals és conseqüència de la creixent interrelació de diferents disciplines artístiques en processos com la creació i la divulgació per la riquesa expressiva i comunicativa que se'n deriva. Això ha consagrat el terme interdisciplinari com a tret distintiu de la pràctica contemporània de treball en projectes culturals, artístics i científics. D'aquí arrenca la inquietud principal d'aquest text.

Des de les més superficials i anecdòtiques fins a les més compromeses i estructurals, hi ha moltes maneres de forjar la vinculació entre literatura i música; caldrà, doncs, observar amb cura per atendre als matisos de l'ús musical en la literatura i no caure en simplificacions. La versatilitat és abundant. Un mateix autor pot recórrer al món dels sons de maneres molt diverses, des del mer descriptivisme de circumstàncies musicals per a dibuixar un ambient, un entorn o un estat d'ànim,

fins a la pretensió –complexa i molt creativa– de recórrer als paràmetres musicals per ordenar la narració i crear un ritme particular del desenvolupament dels fets narrats.

Cal precisar, des del primer moment, que l'enfocament d'aquest article no té res a veure amb la pràctica interdisciplinària de música i literatura, duta a terme pels compositors que musiquen poemes o pels que creen obres per al teatre líric. Poeta i músic han treballat, des de molt antic, per produir obres en què text i música han maldat per la primacia expressiva. Si anéssim per aquí, caldria evocar noms de referència com els poetes alemanys del segle XVIII-XIX, com Goethe, Müller, Jean-Paul, Hölderlin, llibretistes d'òpera com Cammarano, Piave, Arrigo Boito o el mateix Richard Wagner i el llarg estol de músics liederistes des de Beethoven fins a Brahms i Wolf. I en la creació artística catalana, caldria considerar poetes com Tomàs Garcès, Josep Janés, Joan Maragall, i músics com Enric Morera, Frederic Mompou o Manuel Blancafort, etc. Aquest aspecte de la creació musical i literària, que requereix una atenció especial que pot donar molts fruits, no és l'objecte d'aquest text.

El neguit que posa en marxa aquestes reflexions parteix de l'intent de sistematitzar l'aproximació entre la narrativa literària i la música, entenent que el que en resulta és un producte literari en què la música té un paper més o menys important en la construcció de la ficció literària. Precisament, s'ha escollit l'obra de Jaume Cabré per ser un dels principals novel·listes actuals i per la rica i multifacètica utilització dels universos musicals en la tasca narrativa.

Està clar que es tracta d'una aposta d'interès i actualitat, per més que no es conegui en l'àmbit català cap estudi aprofundit sobre el tema. La situació és ben diversa en tradicions literàries properes on només cal esmentar Stendhal,<sup>1</sup> Proust<sup>2</sup> o Thomas Mann<sup>3</sup> per adonar-se que hi ha referències sòlides en aquesta perspectiva d'anàlisi. Aquests novel·listes han estat narradors de referència en la pretensió de servir-se de la música com a element constructiu de la ficció i, en aquest sentit, serveixen perfectament de precedent a la tasca menada per Jaume Cabré en la seva producció. L'obra del musicòleg canadenc Jean-Jacques Nattiez, que dona multitud de referències bibliogràfiques sobre la vinculació de Proust amb la música, és un paradigma de la complexitat del tema perquè, a desgrat del seu interès, posa en relleu que sobre aquesta qüestió es pot presentar una gran diversitat de punts de vista i que, per tant, el tema, malgrat la seva aportació, segueix obert. Sobre la percepció musical, Nattiez (2009, p. 50) afirma:

1. Vegeu, per exemple, CLAUDON (1979) o BRIANCEVA (1996).

2. El musicòleg i semiòleg J.-J. NATTIEZ (2009) presenta un interessant estudi, que conté força documentació sobre els estudis apareguts en els darrers temps a propòsit de la presència de la música a l'obra de Proust.

3. Vegeu ACQUISTO (2002).

Se sap molt poc de la percepció musical, per bé que les investigacions de la musicologia contemporània adreçades en aquesta direcció, sota l'impuls del corrent cognitiu, han esdevingut particularment intenses. Com es pot saber el que ens succeeix quan escoltem música? Es pot inferir de l'estudi de la partitura o demanant als oients que verbalitzin les seves impressions? Tots els camins són difícils i ofereixen resultats desiguals. Amb tot, creiem que és factible estudiar amb atenció la manera com els escriptors parlen de la seva percepció de la música.

D'altra banda, cal fer esment també de l'interès que el semiòleg Roland Barthes desperta en la direcció d'ordir teoria respecte a la relació entre música i literatura. L'aportació de Barthes (DAYAN 2003, p. 335-348) comença pel tòpic, atribuït sempre a Walter Pater, segons el qual «All art constantly aspires towards the condition of music» (Totes les arts aspiren constantment a la condició de música), formulat per ell a l'assaig *The school of Giorgione* (1877), que no feia altra cosa que reflectir el pensament musical alemany des de finals del segle XVIII, recollit per Schopenhauer o Nietzsche. Per a Barthes, la condició abstracta de la música en tot procés comunicatiu posa en evidència que tot art tendeix a l'abstracció i a ser considerat no pel que evidencia, sinó pel que evoca. Per això qualsevol procés analític en música estarà, a parer seu, condemnat al fracàs, opinió que posa en qüestió la tan potent branca de la musicologia dedicada a l'anàlisi musical, quan redueix la música a un procés d'encaix d'elements sonors desproveïts de sentit musical. Per a Barthes, la música és «prosòdia», no pas un sistema de signes, és a dir, significants proveïts de significat. Hi ha encara una idea més clarivident que permet comprendre el procés creatiu que ens disposem a estudiar: Barthes afirma que sempre es fracassa quan es pretén parlar d'allò que hom estima i que la música és una mena d'arquetipus del plaer, purificat de qualsevol raó explicativa. En certa manera, doncs, d'acord amb les idees barthesianes, convindrem que l'ús de la música com a argument literari serà esquerp a explicacions contundents i unívokes. Acceptem el repte.

### **Jaume Cabré, narrador musical**

A causa de l'absència d'estudis precedents,<sup>4</sup> l'elecció de l'obra de Jaume Cabré com a autor que se serveix constantment de la música en la seva producció literària és

4. Excepcionalment, vegeu CORNUDELLA (2011, p. 50). No és un article extens, però fa algunes indicacions respecte a la novel·lística catalana en relació amb la música.

pràcticament d'obligada referència atesa la qualitat de la seva obra i la seva persistència a desenvolupar-se en un medi líquid com la música.

La primerenca aportació de Cabré al món de la literatura en llengua catalana arrenca de *Faules de mal despar* (1974),<sup>5</sup> recull de contes escrits entre el 1970 i el 1973, és a dir, entre els vint i els vint-i-tres anys, seguit d'un corpus novel·lístic força mesurat que ha portat a les llibreries obres molt diverses, en la major part dels casos esdevingudes èxit de vendes, com la darrera producció, *Jo confesso*. Sense pretendre exercir de crític literari, es pot destacar d'antuvi que la novel·lística de Cabré es caracteritza per l'ús d'un lèxic ric, el gust pel joc de paraules, un finíssim sentit de la ironia i una gran habilitat per pouar en temes de caràcter històric, sense deixar-se portar per l'actual i abusiva tendència a les històries novel·lades. Les seves trames són complexes, suggestives, exigeixen del lector molta atenció per resseguir-les amb èxit i, per tant, demanen una lectura activa. En un procés narratiu com aquest, té una notable presència el món de les referències musicals.

El temps que es pren Cabré per construir els seus llibres i els àmbits en què es complau evidencien que es documenta a fi de mantenir-se rigorós en les seves referències i alhora permetre's imaginar situacions amb llibertat creativa per atorgar sentit narratiu a la seva ficció. Aquesta dualitat és perfectament aplicable al ric univers musical que apareix en la seva producció novel·lística. D'antuvi, cal dir que la constant al·lusió de Cabré a temes musicals denota la seva gran admiració pel món de la música i una certa erudició. Mostra aspectes de la creació i la pràctica musicals que enriqueixen la narració, als quals cal afegir, en ocasions, detalls de fina ironia que fan somriure l'expert i interessen el lector mitjà. Aquesta constant evocació del món dels sons presenta facetes i funcionalitat literària molt diverses que estimulen l'estudiós a no tan sols descriure'n els perfils sinó sobretot a intentar establir les tendències creatives que la música genera en la seva obra.

## **La producció literària de Jaume Cabré**

Sense ànim de catalogar la seva producció en aquest sentit, ens detindrem en alguns dels seus reculls de contes i novel·les, singularitzats precisament per la seva rellevància musical,<sup>6</sup> perquè, tot i ser un referent fonamental en la seva obra, no tots els escrits de Jaume Cabré al·ludeixen al món musical.

5. Per conèixer-ne el catàleg, cal consultar el seu web [www.jaumecabre.cat/obraliteraria.html](http://www.jaumecabre.cat/obraliteraria.html).

6. Les citacions textuais es refereixen a les edicions següents: *Fra Junoy o l'agonia dels sons*, Barcelona: Proa Butxaca, 2004; *Llibre dels preludis*, Barcelona: Edicions 62, 1985; *Senyoria*, Barcelona: Proa, 1991; *L'ombra de l'eunuc*, Barcelona: Proa, 1997; *Viatge d'hivern*, Barcelona: Proa, 2007; *Baix continu*, Barcelona: Proa, 2007 i *Jo confesso*, Barcelona: Proa, 2011.

*Fra Junoy*<sup>7</sup>

L'obra, publicada el 1984, narra les vicissituds de Fra Junoy, un capellà la sensibilitat musical del qual és considerada una desviació per la jerarquia eclesiàstica; per tant, és condemnat a fer de capellà retirat al monestir de La Ràpita, un racó de món on se segueix una ascési molt rigorosa que impedeix pràcticament el conreu de la música. Aquesta inusual situació<sup>8</sup> dona lloc a un seguit de comentaris entorn de la vida musical privada i interior en què es refugia Fra Junoy: «era el nostre organista i a part de la tasca litúrgica es passava totes les hores que l'ocupació li deixava enganxat a l'orgue tocant i tocant, o llegint i diu que estudiant partitures, però no us penseu, música profana i tot; i diuen que també componia» (p. 22); «quan bufa el llevat perquè fa tremolar les fulles esquifides dels quatre arbres de l'hort i allò és una petita melodia seca que el conhorta. I si és el llamp i el tro, fra Junoy surt a l'hort on es perd pel camí de darrere el monestir a entomar la pluja càlida i a deixar-se penetrar per aquells sons sants» (p. 29); «quan el silenci afeixugava, tancava els ulls i repetia mentalment el seu Bach i Cabanilles, Cabezón i Jannequin fins a l'extenuació; i això era un petit consol, pobre frare maleït al qual havien castrat l'oïda» (p. 29); «Fra Junoy no sabia que el gran pecat que havia comès era el de creure en l'home. El seu entusiasme per Palestrina –que disposava els sons–, el goig d'escoltar el xerric del pebrot quan s'escaliva, l'acolliment dels gemecs dels orientats al confessionalari... Tot plegat era una barreja que no tothom podia assimilar» (p. 34).

Sensible a la vida, malgrat l'aspror que regna entre els habitants del monestir, Fra Junoy pren partit per una monja amb inquietuds poc monacals (tema recurrent en la narrativa de Cabré) i desferma una persecució contra seva, que ell viu amb total indiferència, abstret de l'entorn mentre li llegeixen l'acusació «estava absorit en el deliciós segon moviment d'un trio de Mendelssohn que havia sentit un cop al convent en èpoques de glòria del pare Bruguera i que havia reproduït pobrament en versió per a orgue» (p. 39) o «Malgrat els propòsits fermes, la monodia de mossèn Rubinats el va portar, contra la seva voluntat, al *Miserere* d'Allegri, que havia sentit deu vegades en una inoblidable Setmana Santa de feia molts anys» (p. 92).

Cabré dota el protagonista d'una capacitat d'imaginació exemplar que el fa capaç de recloure's en audicions internes que ressegueix com si tinguessin efecte davant seu: «fra Junoy havia estat escoltant amb atenció, fent esforços perquè un *ricercare* de Cabezón no se li fiqués al cervell i li impedís de seguir les paraules de l'abadessa»

7. Per completar les reflexions sobre aquesta novel·la, val la pena llegir TREPAT (1996, p. 15-26).

8. L'animadversió contra la música litúrgica és pròpia del calvinisme; cal reconèixer, en aquest cas, que el seu ús com a argument està dotat de vigor narratiu contrastant tot i que, en realitat, mai no ha existit per part de la jerarquia catòlica; és ben cert, però, que la pràctica musical va ser entesa de manera molt distinta en el món reformat i en el món contrareformat, en especial després del Concili de Trento.

(p. 82); «S'estigué una bella estona amb el rostre cobert per les mans repassant agònicament el *Rèquiem* de Fauré, so a so, compàs a compàs i revivint alhora aquells records d'una altra felicitat» (p. 247); «Per les seves mans rebels, que estranyaven les tecles, començà a sortir amb entrebancs un motet del pare Casanovas, que li feia recordar la seva joventut; la música farcia de vida les parets fredes de l'església i fra Junoy estava del tot absent del perill que li podia caure al damunt» (p. 251). Tot el llibre exhibeix una potent sinestèsia en què els fets de la vida quotidiana i la música apresada es barregen en un intent de convivència: «Fra Junoy escoltà meravellat el silenci de la lluna minvant. Sabia amb certesa que la lluna quan minva calla, que va mig adormida; i si de cas cantusseja, tènue, una melodia trista en to menor. I, en canvi, la lluna creixent és sorollosa i potent» (p. 209).

En aquesta obra primerenca, Cabré mostra ja un bon coneixement del repertori propi d'un clergue format en un entorn català, i defineix adequadament uns gustos precisos i de cert nivell històric. Presenta un personatge original i suggestiu en la manera molt particular de posar-se en contacte amb el món musical, a través de la imaginació sonora, de manera que, quan vol extasiar-se o inhibir-se de situacions incòmodes, escolta mentalment músiques que li són familiars com si estigués interpretant-les en viu. Aquesta manera de desenvolupar la vinculació del protagonista amb la música n'accentua l'aspecte catàrtic (el frare sobreviu en situacions no volgudes gràcies a un món musical interior que el conhorta), i alhora concedeix a l'eclesiàstic una manifesta superioritat davant l'abadessa i llurs companyes de cenobi per la dispar i contraposada vivència del món musical. La música pren així en la novel·la un protagonisme central i descobreix al lector unes possibilitats de fruïció poc comunes i, probablement, encara no explorades.

### *Llibre de preludis*

Publicat el 1985, és un recull de contes que conserva encara el perfum dels inicis creatius i anuncia ja posteriors tendències narratives del seu autor. Conté quatre històries, «Luvowski o la desraó», «Nocturn», «Sang de violí» i «Tota l'aigua del cel». El recull és encapçalat per una dedicatòria musical, un fragment de *Brouillards* de Debussy, que és tot un propòsit musical, sobretot si es té en compte la frase de Thomas Mann que obre la narració: «La música és l'ambigüitat erigida en sistema».

El primer conte, «Luvowski o la desraó», és un relat llarg o una novel·la breu que anuncia alguns dels elements desenvolupats en obres posteriors, com el context monacal d'una de les protagonistes, les referències a la dura infantesa de Luvowski,<sup>9</sup>

9. El nom està escollit en homenatge al compositor polonès d'estètica avantguardista Witold Lutoslawski (1913-1994).

el marc geogràfic de l'acció –un casalot rodejat de boscos– i, sobretot, el tema musical, personificat en la figura de Claude A. Debussy, irònicament presentat com un dels hostatjats al balneari en què es desenvolupa la història. La forçada presència de Debussy (les referències biogràfiques del compositor, lleugerament desdibuixades per la voluntat narrativa, presenten un home massa controlat per la seva dona, menystingut pels estadants, entestat a acostar-s'hi fent al·lusió a Enric Granados com a pianista i compositor presumiblement pròxim a ells i estranyament enyorat de Maurice Ravel, compositor francès habitualment situat en la seva òrbita creativa), és una excusa per referir-se a la creació d'uns preludis sobre els quals està treballant i que, finalment, acaba oferint en primícia als indiferents hostes del balneari.

A desgrat d'aquest sorprenent panorama narratiu, l'al·lusió al paper de la música dóna pas a algunes reflexions carregades d'interès i de força interpretativa: «un total de forces disperses, això és la música. No sabia com dir-ho millor» (p. 56); «a través de la música? Estimat *monsieur*, jo no sé on voleu anar a parar, però mai no he considerat la música com una via de coneixement. Si de cas, no sé si m'explicaré, la música m'ha servit per a respirar» (p. 59). També per a apuntar qüestions de caràcter teòretic o per a generar evocacions de caire poètic a les quals el medi musical està molt inclinat: «En passar davant els finestrals de la sala va sentir els discretíssims acords de la boira» (p. 51); tot jugant amb l'ambigüitat del sentit figurat i líric, que atorga força connotativa a la música, en contrast amb el sentit directe, quan el lector endevina que s'està referint a *Brouillards* de Debussy.

El següent conte, «Nocturn» –que formarà part del recull de contes amb finalitat didàctica publicat a Proa el 2007, *Baix continu*– descriu la confessió d'un complaent musicòleg («Certament hauria d'estar orgullós de les meves activitats com a musicòleg, que em donaven prestigi tot i que no em bastaven per menjar», p. 74), que descobreix la usurpació de personalitat creativa en una obra del compositor Robert Balló. La situació permet a Cabré fer una sagaç reflexió sobre l'autoria artística, especialment la musical, i farcir el conte de referències que emmarquen l'ambient musical barceloní: el Palau de la Música, l'activitat del musicòleg i crític, i els detalls de la composició i l'estrena d'una obra.

La tercera narració, «Sang de violí», també publicada al recull *Baix continu*, reprèn el personatge de Robert Balló, relacionat aquesta vegada amb el món del violí, el seu origen i la seva fortuna crítica –tema central de la seva darrera novel·la *Jo confesso*–, i la força que pot atorgar la possessió d'exemplars únics d'aquest instrument. Cabré, que sent una especial devoció pel violí, combina la invenció amb l'ús de dades històriques: d'una banda, inventa una ficció literària en què atribueix al so produït per instruments singulars una influència decisiva en la gent que funciona molt bé, tot atribuint qualitats salvífiques a l'exquisit món musical, una de les seves dèries narratives. També fa circular pel conte personatges pseudohistòrics com madame Grossmann, que reapareixerà posteriorment en altres narracions, i

al·lusions bibliogràfiques fictícies com l'estudi *Stradivarius i l'art ocult de la construcció d'instruments* de Giovanni Peruccio.<sup>10</sup> D'altra banda, hi figuren compositors reals com Tartini, Paganini, Casals o Cervelló, a més dels luthiers de Cremona, especialment Stradivarius, que permeten el tan apreciat contrast entre ficció i història.

La darrera narració del llibre, «Tota l'aigua del cel», és un conte breu sobre una monja mal encaixada en la vida conventual, temàtica que Cabré ja havia utilitzat a «Luvowski» i a *Fra Junoy* i que no conté referències musicals explícites.

### *Senyoria*

*Senyoria* (1991) és una novel·la barcelonina molt ben documentada, que transcorre a finals del segle XVIII, amb exquisida descripció del context en què es desenvolupava la vida ordinària de la ciutat, tal com el retrata detalladament *Calaix de Sastre* del Baró de Maldà, en el qual, probablement, Cabré troba alguna inspiració. Al llarg de la història, que gira sobre el corrupte món de la judicatura, van apareixent contínues referències musicals que entronquen amb la història musical barcelonina: com es distreien els rics comerciants i la noblesa de la ciutat; en què consistien els concerts vocals; els repertoris que hi figuraven, Cherubini, Lesueur, Beethoven, Galuppi o Carles Bager, el «Carlets» del Baró de Maldà. També hi tenen cert protagonisme dos personatges que evoquen la història mateixa de la música, en Terradelles (referit a Domènec Terradellas (1711-1751) i Fernando Sorts (referit a Ferran Sors –Sor, Sorts– (1778-1839), aquest darrer esmentat discretament en altres novel·les. El caràcter de la novel·la concedeix als aspectes musicals un paper completament secundari i figuratiu. En aquest cas, Cabré se serveix de la música per completar el retaule que pretén descriure i no li dona un caràcter protagonista.

### *L'ombra de l'eunuc*

Publicada el 1996, aquesta obra representa l'aposta més compromesa de Jaume Cabré des del punt de vista de la interrelació literatura-música. Parteix d'un argument molt enginyós: el protagonista, Miquel Gensana –un home de mitjana edat amb una forta tendència al desànim i a la indolència–, va a sopar amb la Júlia –una companya de feina que pretén obtenir informació sobre un amic comú, el Bolós, per tal de fer-ne una necrològica–, a un restaurant de Feixes escollit per ella, que, casualment, resulta ser l'antiga casa pairal d'en Miquel. Al llarg de la novel·la

10. Cognom que al·ludeix a l'escriptor Joan Perucho, autor molt apreciat per Cabré per la seva construcció d'històries fantàstiques.

s'interfereixen els records del protagonista relatius al seu amic, als diversos espais de l'antiga mansió, a la seva família, de la qual destaca l'oncle Maurici –un concho que fa pensar en el nom de l'obra– i a la seva pròpia vida amorosa amb l'astorament de la Júlia, que no acaba de comprendre certes reaccions del seu company. Totes les confluències estan desenvolupades en una estructura a diversos nivells narratius que aspiren a una unitat de sentit dominada per una certa abstracció.

És en aquesta abstracció narrativa que rau el declarat paral·lelisme entre la novel·la i el *Concert per a violí «A la memòria d'un àngel»* d'Alban Berg<sup>11</sup> en el qual s'inspira. Efectivament, en la dedicatòria de la novel·la, a continuació d'unes cites de Joan Margarit i Evelyn Waugh, l'autor al·ludeix a l'«Adagio» del quart moviment d'aquesta obra, inspirat en el coral homònim de J. S. Bach BWV 60, de 1723, *Es ist genug, Herr, wenn es Dir gefällt so spanne mich doch aus!*, (n'hi ha prou, Senyor... quan us plagui, concediu-me la pau) que fixa el propòsit estètic de l'obra, un cant a la proximitat de la mort. Heus aquí l'estructura de l'obra literària, que segueix la divisió de l'obra musical:

Primera part: *El secret de l'aorist*

Primer moviment: Andante (Präludium)

Segon moviment: Allegretto (Scherzando)

Segona part: *A la memòria d'un àngel*

Tercer moviment: Allegro (Cadenza)

Quart moviment: Adagio (Choral: *Es ist genug!*)

No cal dir que el propòsit estructural de la novel·la, com en el cas de l'audició de l'obra musical, només és perceptible si es procedeix a una lectura i a una audició crítiques perquè l'expressió en ambdues obres se sosté en l'evolució mateixa dels elements expressius i no en la clarividència organitzativa pretesa per l'autor. Escoltar el concert de Berg no condueix a tenir consciència de la progressió estructural; llegir la novel·la de Cabré tampoc permet, en una primera instància, comprendre el sentit últim de la complexitat dels fets narrats, però la proposta d'aparellament entre les dues obres és una indicació de l'autor que permet intuir-ne la voluntat expressiva.

Al marge de la macroestructura musical de la novel·la, hi ha personatges puntualment determinats per la seva vinculació a la música: en primer lloc, l'oncle Maurici, un homosexual maltractat per la família d'en Miquel, que ha buscat en el conreu de la música per a piano una compensació emocional; la Teresa Planella,

11. Escrit el 1935 i estrenat, precisament, a Barcelona en el marc de la XIV sessió de la Societat Internacional per a la Música Contemporània-SIMC, pocs mesos després de la mort de l'autor.

violinista solista de prestigi internacional, encarregada precisament d'interpretar el *Concert de violí* de Berg, i que manté una complexa relació sentimental amb el protagonista; o el mateix Miquel Gensana, que contínuament al·ludeix a la seva visió del món sonor i que, en un moment de la seva trajectòria laboral, passa a exercir de crític musical. Queda, així, definit per la seva vinculació a la música, un univers de sentiments, d'emocions i de mirades al seu entorn en què el paper de la música substitueix el paper de les emocions, els sentiments i les mirades de la vida real: («I així com Robert Schumann admirava Schubert i Clara, jo t'admiro a tu, Teresa. Perquè has estat capaç de fixar-te en mi i trobar-hi alguna cosa, perquè m'has deixat entrar, pausadament, de puntetes, a la teva vida i has volgut entrar a la meva, i això en silenci, quasi sense paraules, com uns *Lieder ohne Worte*, només amb la melodia del gest» (433). En aquest aspecte, es tracta de la mateixa funcionalitat de la música com a catarsi, nuclear en la narrativa de *Fra Junoy*, i de la música com a eix de la pròpia cosmovisió, que reflecteixen la *Weltanschauung* de l'autor.

El disseny dels personatges, doncs, es fa a través de la música, en estreta combinació amb altres aspectes del caràcter. Maurici és un home que es redimeix a través de la interpretació: «Les dones sempre m'han respectat i han comprès que l'única forma de felicitat que m'ha quedat durant molts anys és Mompou, Satie i Debussy» (p. 36 i repetit a la p. 306); és un home sensible, però a la vegada capaç d'ordir una complexa trama de venjança contra el seu germà pels menyspreus rebuts. La Teresa Planella és una intèrpret abocada al violí –recordo una vegada més, l'instrument preferit de Jaume Cabré–, que prepara amb gran cura els repertoris, però que és capaç de trencar amb la parella perquè ha comès l'imperdonable pecat d'entremetre's en la seva carrera; apassionada en la seva relació amb la música, és també capaç de cometre la imprudència de sortir a saludar després del concert a Londres amb la capsa de bombons que en Miquel li ha fet arribar com a prova de l'enyor de la llunyania.

Al llarg de la novel·la, l'autor fa exhibició d'erudició musical, precisa i documentada en les seves observacions sobre els repertoris, sobre qüestions de caire històric (com la creació de simfonies per part de Dvorak, Beethoven, Mahler o Schubert), o sobre vicissituds organològiques específiques (com la procedència del violí d'Isaac Stern, un Guarneri del Gesù), que ja havien aparegut amb anterioritat i que seran centrals a *Jo confesso*, les quals contribueixen a forjar en el lector l'interès per l'univers dels sons. En aquest mateix propòsit cal situar la inserció ocasional d'alguns fragments de partitures de les obres a què fa referència i que, en un context novel·lístic, tenen una funció il·lustrativa quasi iconogràfica, atès que el destinatari no és presumiblement un entès en música.

A *L'ombra de l'eunuc*, el de la música és en un món superior: («Quina sort que tenen els que saben fer bellesa perquè d'ells és el regne de la felicitat», (p. 295);

l'intendent és una persona admirable («Amb la música que tu saps, és impossible viure infeliç», (p. 347) i distingeix els que l'escolten («Un intèrpret és un artista? [...] –Naturalment. I el que ho escolta, també ho és...», ibídem.). Les constants cites de Cabré, referides a músics tan rellevants com Mompou, J. S. Bach, Berg, Schubert (un dels leitmotiv cabrierià) o Chopin estan sempre molt ben conduïdes, i a més posen en evidència la seva estètica, («per mi la música de cambra és l'essència [...]. El quartet de corda, el trio amb piano, el quintet. És a la música el que la poesia a la literatura, l'essència sense argument, la base del nucli» (p. 341). De fet, el títol de la novel·la –en paraules del mateix Cabré– evoca una frase de G. Steiner que fa referència a l'admiració que sent el crític per l'obra del creador, perquè se sent com «l'ombra de l'eunuc»: en Miquel Gensana, qui sap si com a reflex de les vivències creatives del mateix Cabré,<sup>12</sup> és capaç d'admirar la creació musical dels que l'envolten però incapaç de crear.

Per descomptat, com s'ha dit més amunt, el tema més atractiu i complex de *L'ombra de l'eunuc* és l'intercanvi d'estructures amb el *Concert per a violí* de Berg. Planteja a l'estudiós qüestions de paral·lelisme expressiu en el marc de la literatura i la música que no són de fàcil resolució. L'enigmàtica evolució de l'orquestra i del solista en l'obra de Berg reclama de l'oient la reiteració de l'escolta, el coneixement del context creatiu i de les intencions expressives de l'autor per complaure la possible inquietud de la percepció sonora. L'obra de Cabré que, pel contrari, permetria una lectura directa i immediata que satisfà el lector gràcies a l'hàbil articulació argumental, només de manera velada dóna a entendre que hi ha aspectes expressius ocults suggerits en el progrés de la narració gràcies a l'ús de ritmes propis del món musical, com els motius conductors, la reiteració d'elements, el desenvolupament temàtic, o l'al·lusió a situacions i causes profundes i complexes que reclamen una segona lectura. El literat hauria jugat aquí a escriure una obra musical amb personatges i situacions del món novel·lístic.

És possible filar fins i tot més prim i establir paral·lelismes discursius més concrets entre la novel·la i el concert berguian, com ha provat la investigadora i pianista Albada Olaya en un treball de resultats sorprenents.<sup>13</sup> Segons Olaya, l'evolució dels elements expressius en l'obra de Berg i dels personatges i situacions de l'obra de Cabré segueixen camins semblants, proposta que mostra en l'annex del seu treball. És un joc d'equilibris entre realisme i abstracció de proporcions inverses

12. Jaume Cabré escolta música de manera molt selectiva i també la practica en circumstàncies que podrien recordar les conegudes schubertiades, on un grup de coneguts amb sensibilitats pròximes es posen d'acord per interpretar obres clàssiques per a la pròpia fruïció o bé preparen petits concerts domèstics amb la mateixa intenció.

13. Vegeu OLAYA (2007), treball de recerca presentat el 2007 a la Universitat Oberta de Catalunya. Cal agrair aquí la bona disposició de l'autora a facilitar-me'n l'accés.

entre una obra i l'altra. La novel·la és una proposta narrativa figurativa amb un deix d'abstracció, mentre que l'obra violinística és una proposta abstracta en què els elements expressius no gaudeixen d'univocitat. Aquest estat de coses deixa un espai molt ampli a l'allò opinable. El mateix Cabré afirma que la comunió entre els dos llenguatges es basa en el peculiar sentit de la mort que tenen l'un i l'altre i que l'estructura musical li va servir per ordenar la narració en l'intent de conduir-la pel camí de l'abstracció.

A *El sentit de la ficció* (97) Cabré reconeix haver quedat impressionat per l'estructura del *Quintet per a piano i quartet de corda*, op. 34 de Brahms, que creu també present a *L'ombra de l'eunuc* i que també explica el motiu del *Concert per a violí* de Berg al Royal Festival Hall de Londres amb en Miquel i la Teresa com a protagonistes: «Durant l'audició de Brahms, amb aquell cop d'estructura al cor, vaig entendre que el concert de Berg era la meua novel·la. Que ell i jo (no voldria semblar pedant; jo sé que no ho sóc) estàvem explicant el mateix amb diferents vehicles (i diferents categories artístiques). [...] Aquest cop no vaig haver de retocar o fer grans canvis en l'ordenació del material: simplement, li vaig donar sentit, continuïtat i relació. I, després, repassant, reescrivint i treballant la novel·la, he descobert altres coincidències que jo ignorava. Màgia» (p. 99).

Cal reconèixer, en conclusió, que, en referència al caràcter abstracte de la música, l'estructura de la novel·la i del concert només podrien coincidir a dos nivells molt distints, el de la pura divisió del material, en capítols denominats de la mateixa manera, i en una subtil coincidència de continguts abstractes en què concert i novel·la aspirarien al mateix univers expressiu, fet de complexos sonoritats l'un i de densos episodis l'altre, amb una finalitat confessada per l'autor, el sentit tràgic de la vida.

### *Viatge d'hivern*

Aquest recull de contes (editat el 2000), que du el mateix nom que el cicle de poemes de Wilhelm Müller amb música de Schubert, permet a l'autor reprendre alguns dels seus temes preferits, com la música, la pintura, la tremenda història recent d'Europa i algunes passions de caràcter més anecdòtic que exemplar. No tots els contes presenten referents musicals, si bé l'esperit schubertià del títol apareix en tot el llibre; en són exemples la sobtada presència del fantasma de Schubert en el concert del pianista Pere Bros en el primer conte; les diverses referències al novel·lista Gaston Laforgue, heterònim de gran credibilitat, autor de la suposada primera biografia de Schubert, denominada precisament *Voyage d'hiver*; o bé l'aire de decepció i tristesa i l'imperatiu de seguir la travessa amb l'esperança que la primavera no trigarà, continguts en el poema original, que plana en l'obra.

Com s'acaba d'indicar, el primer conte, «Opus pòstum», tracta del pianista Pere Bros inexplicablement angoixat per la seva tasca com a intèrpret, mancada ja de

sentit i font d'inseguretats i dubtes malgrat la bona acceptació del públic; en un recurs narratiu de caient surrealista, l'angoixa s'incrementa en descobrir entre el públic la figura de Schubert, i es refugia en l'enyor per un amic llunyà, el crític i musicòleg Zoltán Wesselenyi, cèlebre per una descoberta sensacional, una melodia i variacions que atribueix a un desconegut compositor anomenat Fischer, l'autoria del qual queda discutida en un altre conte del recull.

Al tercer conte, «L'esperança entre les mans», la història gira entorn de l'orgue Oleguer Gualter empresonat per un desgraciat accident en el curs del muntatge d'un orgue i que malda per fugir de la presó per tenir notícies de la seva filla Cèlia. En aquest cas, la referència musical és purament anecdòtica atès que l'eix narratiu rau en el neguit del protagonista per tenir notícies de la filla; les frustrades expectatives són tan intenses que quan, finalment, pot tenir les cartes que ella li havia enviat al llarg dels anys, decideix romandre a la presó per tal de llegir-les en comptes de sumar-se a un intent de fuga. Tanmateix, l'interès pel món musical de Cabré roman en el fet d'endinsar-se en el peculiar món de la construcció d'orgues que tan importants noms va donar a la història musical catalana.

El quart conte, «Dos minuts», explica la banal història d'un lampista que manté una circumstancial aventura amatòria amb una clienta. No hi falten, però, al·lusions musicals estranyament cultes pel context de l'argument com el «Va pensiero» del *Nabucco* de Verdi, la referència al final del poema núm. 20 del *Viatge d'hivern*, «Der Wegweiser» (El guia) de Schubert, «Eine Strasse muss ich gehen, die noch keiner ging zurück» (Haig de prendre un camí del qual encara no ha tornat ningú), que funciona com a contrast irònic del destí, o a l'Adagio del *Quartet americà* d'A. Dvorak.

Cabré juga en aquest cas a utilitzar una estructura circular, habitual en les estructures formals de la música acadèmica, en què temes i personatges apareixen i reapareixen permetent visions complementàries de la narració, com succeeix en el cinquè conte, «Pols». Aquest presenta la història de Victòria, una noia que treballa per a un milionari madur anomenat Adrià,<sup>14</sup> de qui s'enamora; en el desenvolupament de la seva tasca, consistent a fitxar part de la seva incommensurable biblioteca, la Victòria es troba amb un exemplar del *Viatge d'hivern* del vell conegut Gaston Laforgue, obra en la qual la noia pot contemplar una enigmàtica foto de la inscripció de la tomba de Schubert, que desperta la imaginació del lector per les seves peculiaritats.

El discurs circular també és present al setè conte, «El somni de Gottfried Heinrich», que fa referència a un fet circumstancial de la biografia de Gottfried Heinrich Bach (1724-1763), un dels nombrosíssims fills de Johann Sebastian Bach,

14. A *Jo confesso*, en una nova reaparició d'elements preexistents en la novel·lística cabreriana, el protagonista es diu Adrià Ardèvol.

caracteritzat per la seva situació de disminuït psíquic. Cabré el fa autor de la cadència sib-la-reb-si-do<sup>15</sup> amb la qual el pare, que contempla astorat el fill quan toca aquesta seqüència, probablement per casualitat, n'acabaria fent un *Contrapunctum* format per set variacions considerades extremament modernes i precedents de l'atonalisme schonberguïà. L'obra està rodejada de circumstàncies tan anecdòtiques com que d'aquest *Contrapunctum* se n'apropia més tard un tal Kaspar Fischer i, finalment, és descobert pel crític Zoltán Wesselenyi, que ja ha figurat en el primer conte. Completa el món de referències tancat el retrat d'un J. S. Bach, ja molt vell i cansat, que mormola les paraules del coral motor de *L'ombra de l'eunuc*, «Es ist genug!».

La novena narració, «Finis coronat opus», presenta les reflexions de Quiquín Masdexaxart, un frívol individu que llueix de facilitat per lligar amb el sexe femení, ornades amb un seguit de referències musicals de contrastant sensibilitat («baixo en marxa de l'ascensor si hi posen Mozart»). Excepcionalment, en aquesta narració les citacions musicals no es refereixen únicament al món clàssic (*Finlàndia* de Sibelius o l'*Adagio per a cordes* de Samuel Barber, per exemple), sinó també al rock, Deep Purple, Lou Reed o Jethro Tull. Gràcies a aquesta diversitat referencial, la personalitat de Quiquín és certament confusa. El mateix personatge reapareix en un context paradoxal similar en el dotzè conte, «El rastre», ara exiliat a Noruega fugint d'una dona que s'hi volia casar al preu que fos: «No em vull casar amb una dona que se'n riu de mi perquè la tinc diminuta. No em vull casar amb una porca que diu que no li agraden els Stones, ni els Tull, ni Monteverdi, ni la música».

En la darrera narració, «Winterreise», Zoltan Wesselenyi, el crític i musicòleg ja conegut, lamenta no poder seguir amb la seva xicota, precisament una intèrpret de Schubert, perquè aquesta es veu obligada a casar-se amb un altre; davant de la tomba de Schubert ambdós acorden un repte impossible, retrobar-se vint-i-cinc anys més tard; al cap d'aquest lapse, la decepció plana sobre llur retrobada. El conte funciona com a reexposició temàtica en una construcció musical clàssica: hi reapareixen temes apareguts anteriorment com el pianista Pere Bros, el musicòleg Wesselenyi, el *Contrapunctum* de Fischer, el biògraf de Schubert, Laforgue, etc.

El recull és desigual per naturalesa, si bé la pretensió d'unitat proporcionada pel títol de *Viatge d'hivern* i les referències musicals abundants reiteren una vegada més els paràmetres narratius de l'autor. La ironia en l'ús d'algunes referències, aparentment destinades al lector intel·ligent i coneixedor, dota les narracions d'un

15. Cabré coneix perfectament la tradició romàntica de fer servir el nom de Bach con a acrònim musical (sib-la-do-si-, en terminologia musical saxona B-A-C-H) per construir obres en homenatge del compositor considerat el pare de la música barroca. Autors com Robert Schumann, Otto Nicolai, Nikolai Rimski-Kórsakov, Max Reger, Ferruccio Busoni i un llarg etcètera hi van recórrer. El tema sib-la-reb-si-do està tractat en aquest recull de contes amb certa ironia; en el darrer dels contes, «Winterreise», torna a aparèixer, i mentre el musicòleg hi està rumiant, una trucada telefònica el distreu de topar amb la solució de la potencial coincidència amb l'acrònim b-a-c-h.

interès especial i permet una lectura parcial de cadascun dels contes i un intent de comprensió global del conjunt, vinculat al contingut evocatiu del títol.

### *Jo confesso*

En la darrera obra publicada per Cabré, un treball de 1.000 planes escrites al llarg de molts anys de feina, s'evidencia la seva trajectòria com a autor madur que ha de lluitar contra si mateix per evitar la rutina de l'èxit, trobar formes noves d'expressió literària i, a la vegada, continuar desenvolupant els recursos la validesa dels quals ha provat en productes anteriors. A *Jo confesso* (2011), Cabré torna a l'usual univers musical a què ens té acostumats, utilitzat amb funcions diverses si bé amb una intensitat menor que a *L'ombra de l'eunuc*. Hi té protagonisme un noi anomenat Adrià, un violí excepcional, el món de la interpretació, el de la pedagogia de l'instrument, la fascinació pel col·leccionisme i la bibliofília i bona part dels referents històrics i literaris de l'autor.

L'estructura narrativa és molt complexa, a vegades aparentment inconnexa<sup>16</sup> per mostrar la paradoxa de la vinculació casual entre fets suposadament aïllats. La pretensió d'«obra total» amb què és presentada la novel·la en la contraportada –efecte comercial al qual no cal prestar excessiva atenció– li permet relacionar un element narratiu del tot secundari com és el violí Storioni que reposa a la caixa forta dels Ardèvol amb la grandiosa i miserable història d'Europa. En tractar-se d'una obra que encara és als aparadors de totes les llibreries, cal evitar els judicis immediats i esperar que assenti els seus valors.

A *Jo confesso*, les referències musicals són més directes i narratives, ja que no tenen pretensions estructurals ni heurístiques. Per exemple, la minuciosa història del violí, des de la curiosa procedència de les llavors que farien créixer l'arbre que va proveir la fusta, l'enginyosa manera de fer-la arribar a Cremona, comprada finalment per Stradivarius, l'objecte construït pel seu deixeble Storioni i els seus successius propietaris, se sumen als detalls anecdòtics de la vida musical d'Adrià i del seu amic Bernat. Això dóna l'oportunitat d'assistir a classes de violí i conèixer les dèries dels seus ficticis professors, assabentar-se del repertori violinístic i, sobretot, dels tripijocs del pare del protagonista, l'antiquari senyor Ardèvol, per tal d'obtenir il·legítimament l'instrument. Una mesurada erudició musical i el domini de les eines i els recursos que l'autor posa en joc donen lloc a una obra rica i densa que permet una lectura excitant.<sup>17</sup>

16. Hi ha una certa tendència narrativa que treballa en aquesta direcció. Penso, per exemple, en Roberto Bolaño a *2666* (2005).

17. L'autor es complau a al·ludir a l'ampolla de Klein i a la cinta de Moebius com a recurs per justificar l'abducció dels personatges en la història i el final peculiar que té la novel·la com a procediment narratiu.

## El paper de la música en l'obra de Jaume Cabré

Cabré gaudeix en l'actualitat del beneficis que li proporciona l'èxit entre els seus lectors i estudiosos,<sup>18</sup> i malgrat això, manté l'empatia amb els destinataris de la seva creació amb un tarannà cordial que facilita la trobada. Dotat d'una gran consciència creativa, treballa lentament, reflexiona i elabora, imagina i escriu, no únicament narrativa sinó també assaig sobre teoria literària.<sup>19</sup> Malgrat això, en els seus escrits teòrics no dóna excessives explicacions sobre l'ús dels recursos musicals; s'escuda en l'excusa de presentar-se com un bon aficionat a la música, que escolta i practica. Malgrat les seves protestes, no pot passar per un aficionat més sinó per un exquisit diletant amb aficions molt ben construïdes. Per això, és evident que estem davant d'un autor preocupat pels fets històrics que maneja i pels impactes estètics que esmenta, que coneix el detall biogràfic dels personatges als quals es refereix, fent-ne tot sovint exhibició per tal de dotar la narració de solidesa històrica i atreure l'atenció del lector. Això no evita que jugui amb la ficció quan ho creu convenient imaginant espais i personatges musicals que són més creïbles per la seva sòlida vinculació als fets històrics coneguts.

L'ús, en alguns casos constant, de referències musicals esdevé un repte per al lector perquè l'obliga a contrastar els coneixements propis i conuiu amb les connotacions dels universos musicals als quals transporta. Comentaris com «baixo en marxa de l'ascensor si hi posen Mozart» impliquen una presa de posició estètica que perfila la persona que el formula amb molta contundència i proporciona al lector informació molt vàlida sobre el caràcter del personatge. D'altra banda, Jaume Cabré és un creador que conuiu malament amb la intrascendència i la irrellevància i que cerca en la desitjada transcendència de la música el ganxo per penjar-hi les seves històries, tot sovint construïdes sobre quotidianitats i magnificades per l'ús de l'univers sonor.

A tenor del que s'ha dit a l'inici, l'acostament de Cabré a la música segueix intensitats diverses, determinades per les necessitats narratives. Un primer nivell seria el de les referències escadusseres i ocasionals presents en obres com *Senyoria* en què la història funcionaria pràcticament igual sense evocacions musicals: el fet que hi hagi l'assassinat d'una cantant o que un dels protagonistes sigui el guitarrista i militar Fernando Sorts no afecten el nucli de la narració, que es refereix a la prepotència del poder judicial. En el mateix sentit, encara que la presència d'un violí fabricat per Storioni a *Jo confesso* sigui l'eix de la història i que d'aquí es derivi un documentadíssim repàs de l'ofici de luthier, de la complexitat del treball

18. El catàleg d'estudis, articles, entrevistes i altres formes d'anàlisi de la seva obra ronda a hores d'ara la cinquantena. Es pot consultar al web abans esmentat.

19. Vegeu la bibliografia.

de l'interpret i de la qualitat de distinció que aporta la possessió d'un instrument singular, el paper de la música en aquesta darrera novel·la de Cabré és també una excusa per travar una obra complexa en què hi ha tot d'històries entrecruades a mode d'un gran retaule en el qual la música seria un element narratiu més.

Aquesta ocasionalitat de les referències musicals, però, no té sempre el mateix valor expositiu. L'obsessiva presència de Schubert a la sala de concert narrada a «Opus pòstum» condueix el lector cap a un dels personatges clau en la concepció musical de Cabré, que figura de moltes maneres en les seves novel·les i que, per tant, té una significació excepcional. Així mateix, la cadència del fill disminuït de Bach presenta un aspecte crític que qüestiona la teoria musical i va més enllà de la pura anècdota perquè pretén sostenir que la ruptura tonal atribuïda pels entesos a Schönberg és molt anterior en el temps i, paradoxalment, prové d'una ment emboirada.

El segon nivell, en què s'utilitza la música com a organitzadora de la narració, és molt més suggestiu. Com ja s'ha indicat, es dona en el recull de contes *Viatge d'hivern* i en dues de les seves novel·les, *Fra Junoy o l'agonia dels sons* i *L'ombra de l'eunuc*, on Jaume Cabré surt a la recerca d'una sinestèsia que permeti la transcendència de la descripció de fets i el més ús de la paraula. En el cas de *Viatge d'hivern*, el repte és entendre la col·lecció de catorze contes com un conjunt que guardi alguna relació amb el poemari de Müller i la música de Schubert al qual es refereix. Si bé la primera lectura distreu d'aquest propòsit perquè els temes dels diversos contes no sempre es vinculen entre ells, la confluència de temàtiques, de personatges i, el que és més imaginatiu, de situacions anímiques, convida a buscar un entorn emocional, tal volta centrat en l'estat d'ànim decebut del viatjant<sup>20</sup> que comprèn la vida com un anar de pas seguint la improbable felicitat.

*Fra Junoy o l'agonia dels sons* és una narració circumstancial el nucli de la qual no deixa de ser una història de monestirs. La peculiaritat rau en el fet de presentar l'univers sonor com una realitat salvífica que facilita la convivència amb realitats insuportables. El personatge no podria ser altra cosa que músic, un artista sensible en un món d'insensibilitat, un home humil en un món jerarquitzat i altiu, un capellà que posa per damunt de tot la seva passió per l'univers dels sons qüestionant inclús l'existència d'un déu que sigui capaç de menystenir la música. Per això la novel·la ofereix una visió molt lúcida del paper de la sensibilitat musical com a camí cap al gaudi i la comprensió del món, un camí que sol estar vedat als que viuen tranquil·lament en la sordesa i la indiferència envers la música. La música imaginada, ja que la música real està prohibida al monestir, la remor del vent agitant les fulles dels

20. El tema del caminant apareix en Schubert en forma de lied, *Der Wanderer*, amb text de Georg Ph. Schmidt, i també en forma de fantasia per a piano.

arbres, el cant dels ocells, tot és so que acomboia la vida de Fra Junoy, que el defensa contra les adversitats de la vida i que el fa valent per enfrontar-se a l'agressió dels insensibles. Aquí, l'argument és, com el títol indica, el so.

Finalment, *L'ombra de l'eunuc* és una narració múltiple en què la història bàsica protagonitzada per Miquel Gensana i la Júlia en un casalot, antiga mansió familiar dels Gensana esdevingut restaurant, permet aprofundir en les angoixes personals del protagonista, explicar la presa de posició de gent de la generació de Cabré, aproximar-se a la música com a recer de les adversitats i travar una història que, a imatge del *Concert per a violí* d'Alban Berg, esdevé el mirall de la decepció. És l'obra que millor respon al caràcter abstracte de l'expressió sonora, evidenciada en múltiples ocasions per l'autor, sigui en paraules pròpies o en citacions al principi de les seves obres com la ja esmentada de Thomas Mann: «La música és l'ambigüitat erigida en sistema». L'obra està construïda a partir de la intuïció que l'estructura d'una obra musical pot servir de suport a una narració complexa encaminada a la consciència de la insuportable lleugeresa de la vida. Aquí no es tracta únicament que sense les constants aparicions de moments musicals l'obra perdria vigor sinó, sobretot, que la història i el procés sonor contingut en el *Concert per a violí* de Berg es mouen en els mateixos paràmetres.

En Cabré, la música és una de les poques realitats que no estan sotmeses a la mirada irònica o crítica. És respectada com a producte artístic que dóna sentit a la vida i que no admet consideracions superficials. Paradoxalment, aquest respecte, derivat de la seva visió de la música, l'enalteix desmesuradament i contrasta amb la realitat sonora, més insensible i vulgar del que ell deixa entendre. Aquesta paradoxa tampoc se li escapa, a l'autor. La frase que encapçala el seu assaig *La matèria de l'esperit*, una frase d'Oscar Wilde, afirma: «Que un home tingui l'hàbit d'enverinar no diu res contra la seva prosa». Vincular el resultat de la creació als principis morals que sosté el creador és inadequat perquè si bé la creació evidencia la seva personalitat i aquesta pot ser poc atractiva, el resultat de la seva activitat esdevé autònom des del moment en què inicia la seva vida pública. Crear no és reproduir la vida sinó inventar-la. Acudint als seus hàbits musicals, Cabré recorda que l'interpret de llaüt de *Die schöne Müllerin* prefereix viure la felicitat que intentar encabir-la en versos.

El que resulta indiscutible és que Jaume Cabré vincula el procés literari i musical en la seva manera de desenvolupar la creació tot considerant que les estructures i les evocacions a què la lectura i l'audició condueixen tenen molt més de comú del que sembla. En aquest sentit, fa una aposta valenta i original en l'àmbit de la literatura catalana. Queden, d'una banda, les seves novel·les, i de l'altra, un univers d'evocacions sensibles que, si bé poden semblar destinades prioritàriament als estudiosos, formen part de la seva esfera estètica i penetren, com pluja fina, en el lector condicionant-ne la visió del món.

## Bibliografia

J. ACQUISTO, *Desire and Death in The Magic Mountain*, dins M.J. MAYER, *Literature and Music*, Amsterdam-Nova York: Rodophi B. V, 2002.

V. N. BRIANCEVA, *Stendhal et la musique*, Moscou: Izvestia Akademii Nauk, 1996.

J. CABRÉ, *El sentit de la ficció*, Barcelona: Proa, 1991.

J. CABRÉ, *La matèria de l'esperit*, Barcelona: Proa, 2005.

F. CLAUDON, *L'idée et l'influence de la musique chez les romantiques français, notamment Stendhal*, Lille: Universitat de Lille, 1979.

J. CORNUDELLA, «Novel·la i música», *Revista Musical Catalana*, juliol-agost 2011, p. 50.

P. DAYAN, «La musique et les lettres chez Barthes», *French Studies*, LVII, núm. 3, 2003.

J.-J. NATTIEZ, *Proust et la musique*, Buenos Aires: Gourmet Musical, 2009.

A. OLAYA, *L'àngel i l'eunuc. La música d'Alban Berg a l'ombra de l'eunuc de Jaume Cabré*, treball de recerca inèdit, Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 2007.

C.A. TREPAT, «Estimar Déu a través de la música? A propòsit de *Fra Junoy o l'agonia dels sons*, de Jaume Cabré», dins T. NOFRE (ed.), *Narrativa i transcendència (Emili Teixidor i Jaume Cabré)*, Barcelona: Claret, 1996, p. 15-26.