
ENRIC GISPERT

La música de Raimon

Article reproduït de *Raimon. Totes les cançons*, 1981

És possible que per a alguns la imatge política de Raimon hagi deixat fora de focus la inqüestionable realitat de la seva poesia. De manera semblant, tal vegada la bellesa i l'eficàcia de les paraules solen relegar a un segon terme una música plena de validesa i d'intuïcions, una música interessant i admirable. D'on surt, com s'ha anat fent aquesta música, quins són els seus valors: això és el que intentaré explicar-me a mi mateix i als qui tinguin la paciència de seguir-me.

Aquest és un treball aventurat, perquè, a banda de la mòdica competència del qui escriu, i per més estrany que sembli, no hi ha a penes precedents sobre el tema, genèricament considerat. Encara està per començar un estudi extens i de conjunt sobre el fenomen musical de la cançó. Els assaigs referits als cantautors (horrible paraula) proliferen en els darrers temps, sense que en els diferents papers trobem més que breus i vagues al·lusions a l'ingredient sonor de les obres. Predomina l'anècdota biogràfica, no falta la contemplació del fet literari, excel·leix la referència sociològica. De música, poca cosa, pràcticament no res. Això fins i tot a França, on l'ègrègia tradició hauria de fer esperar una minuciosa dissecció del gènere. Quan llegim, per exemple, el capítol que Boris Vian dedica a la construcció de cançons, no podem estar-nos de lamentar que l'actitud deliberadament antidoctoral d'aquest autor tan agut i polifacètic li privés de profunditzar en la fenomenologia de la creació. Tampoc es presta a ajudar-nos gaire l'àrea anglòfona, tot i considerant algun excel·lent assaig sobre els Beatles i diversos manuals de composició de música popular. Potser és que han actuat amb èxit els tronats prejudicis discriminants, segons els quals només són dignes d'investigació les músiques amb títol de sàvies, cultes, clàssiques, etc., i curiosament també les populars, en el cas que tinguin més de tres-cents anys d'antiguitat o procedeixin de tres mil quilòmetres lluny.

Però la cançó actual és aquí, de vegades atractiva i perfecta, sempre superabundant. En termes sociològics, caldria fonamentar aquesta plètor persistent en una necessitat melòdica amplament experimentada, que troba avui en la cançó el seu recurs bàsic. Els compositors d'avantguarda, a partir de Webern i de Varèse, han abandonat el camp de la melodia. Músics comercials i poetes de la cançó, melodistes populars, densos o lleugers, han pres el relleu.

Teatre Eliseo, Roma, 1971.

Foto: T. Le Pera

Gairebé només ells creen tonades. Actualment la cançó tendeix a ser una sola, com en l'època dels trobadors, com en el Renaixement, quan «It was a lover and his lass», «Tant que vivray» o «Bella, de vós som amorós» no eren cançons populars ni cançons cultes, sinó simplement cançons. Les millors tonades del nostre temps estan guanyant una consideració semblant, i és natural que alguns cantants del gènere clàssic hagin començat a incorporar-les al seu repertori.

Quin paper musical juga la cançó raimoniana enmig del maremàgnum popular-comercial-modern-poètic-social-realista-textòfer que omple incessantment la nostra atmosfera auditiva? És difícil de situar, perquè es tracta d'un gènere molt personal, que a la seva originalitat afegeix diverses aportacions, sense adscriure's a cap d'elles. Persegueix una àmplia comunicació, va dirigida immediatament a tothom, però no utilitza per a tal fi els procediments habituals en la cançó comercialitzada, no especula amb el «ganxo» ben col·locat que caracteritza aquesta mena de música. Al contrari, quan hi apareix l'slogan musical, indescribable del verbal, no ho fa per un càlcul formalista, sinó per via de síntesi, per necessitat. Raimon és un home profundament lligat a una geografia, a un codi hereditari, a la problemàtica d'uns països. Però està demostrat que no és un artista local i intransferible. La seva música és operativa a tot arreu, perquè participa de corrents estètics universals i vigents. No s'ha deixat colonitzar per programacions a l'estil de Nashville, però, com la majoria dels músics actuals, assimila, entre altres influències, la dels nord-americans de raça africana, que han redimit els pobres blancs del seu llarg dejuni rítmic. Existeix un gran paral·lelisme entre algunes distintives de les músiques «beat» i les de Raimon. Hi ha la reacció comuna contra la tendència encaramel·lada i guindada de l'anterior generació musical, contra el formalisme estereotipat, contra l'harmonia blana i sofisticada, contra el protocol indumentari, contra totes aquelles característiques pròpies d'una música dirigida a la satisfacció d'una burgesia rutinària. És invocat, en canvi, el concepte visceral de la música, el crit, l'esquematisme melòdic i harmònic, l'estil col·loquial i lliure, és reivindicada la naturalitat de la camisa contra la imposició de la jaqueta. També participen d'aquestes característiques els cantants «folk», és a dir, del poble. Una part de les cançons de Raimon tenen altres punts de contacte amb les d'aquests autors, però, a part que les músiques respectives no tenen cap semblança, la cronologia descarta qualsevol possibilitat d'influència. Les primeres cançons crítiques de Dylan, un any més jove que Raimon, surten alhora que «Diguem no». El que coincideix aquí és el concepte del gènere, la simplicitat dels instruments d'expressió, i l'intensa participació del públic.



Amb Enric Gispert, Estudis Gema, Ripollet. 1977. Foto: Colita

Muntatge de sol·licituds i prohibicions de recitals, 1981
Autor: Josep Marín

Es tracta d'un gènere profundament diferenciat de la cançó de distracció i de consum, és allò que Sacristán ha definit com festa de concelebració, com instrument de suport entre tensions.

L'aparició inicial de les cançons de Raimon, senzilles en l'aspecte exterior i transcendents en el contingut, la veu enèrgica, no homologable amb les dels habituals xiuxiuejadors de micròfon, el despullament escènic del cantant, produïren una gran sorpresa en el nostre ambient dels primers anys seixanta. Ningú no gosava classificar aquell fenomen. Raimon era ja un atípic abans que la paraula es gastés.

Gràcies a Joan Fuster, tenim una excel·lent descripció de l'atmosfera musical on es desenvolupà la formació preliminar de Raimon, flautista en una de les bandes de Xàtiva, tenor de coral, locutor i comentarista a l'emissora local de ràdio. Aquesta etapa culmina amb l'adquisició d'una guitarra, premi als seus èxits d'estudiant, la guitarra amb la qual, als dinou anys, havia de compondre «Al vent».

Partitura de la cançó "Al vent", programa de la primera gira al Japó, 1977.

Foto: Santiso

風に向って
(AL VENT)



Raimon, 1949. Foto: A. García

Xàtiva, ciutat d'història i de cultura, té alguns antecedents musicals notables, vinculats sobretot a les èpoques medieval i renaixentista. En el segle XIV els àrabs hi van establir una escola de música. Els dansaires de Xàtiva tingueren fama en el Renaixement. A l'església de Sant Feliu podem veure una de les primeres representacions pintades de la viola de gamba, instrument que fou probablement inventat en terres valencianes i que propagà per Itàlia el seguici dels Borja, originàriament assentats a Xàtiva, i un dels quals, a més de sant, era músic. També és de Xàtiva el llinatge de Lluís del Milà, primer gran mestre de la viola de mà. Els gloriosos records de la ciutat s'han anat esvaint en l'aire, i el senyor Felip V, entre altres, s'ocupà de reduir a cendres tot el que va poder. Però de segur que encara hi habiten alguns fantasmes musicals, uns invisibles, altres petrificats en l'ordre arquitectònic de les cases del carrer de Montcada. És fàcil suposar que un xiquet sensible els intuïa, al mateix temps que captava l'ornamentació melòdica de les albades i de les cançons de batre, i la força rítmica de les danses de la Costera. Les experiències de la banda, la lectura musical, la immersió en les combinacions sonores, havien de plantejar per força una sèrie de reflexions en el jove flautista. Raimon enyora encara de vegades els refilets de la seva adolescència, i a estones perdudes fa sonar la travessera. També la coral devia deixar-li una empremta més o menys conscient. No podem imaginar que d'alguna manera no l'impressionessin, en aquella edat, els impulsos inicials de «L'Empordà» de Morera i la solemne salutació al «palau del vent».

Però era a la discoteca de la ràdio on Raimon podia adquirir una informació actual i extensa sobre molt diversos gèneres i tendències, des dels Everly Brothers i Modugno fins a Stravinski. Probablement també en la labor de pilot de discos trobà els seus mestres de cant. Frankie Laine li donava lliçons sobre la utilització del diafragma, i Lorenzo González, a un nivell més casolà, li confiava secrets sobre el lligat expressiu i la modulació fonètica. Raimon feia estupendes imitacions dels cantants en voga, cosa que vol dir exactament que sabia assimilar-ne la tècnica. Més endavant, en el període universitari, el panorama s'amplia sobretot en el camp de la cançó francesa. Brassens, el repertori de la Greco; però també *jazz*, música barroca i contemporània. Quan Raimon comença a fer cançons i a cantar en públic, porta un dens bagatge de recursos vocals i de vivències auditives. Un bagatge que no té molt que veure amb la música que les grans editorials de discos promovien des del centre dels anys cinquanta, per tal de resoldre el necessari rellevament del xarop caduc de Tin Pan Alley i proveir a un públic generacionalment i ideològicament

nou. Raimon copsava com tothom el flux ingent del *rock*, traducció blanca del «rhythm and blues», i fins i tot n'utilitza alguna de les seves aparences com a vehicle, de la mateixa manera que assimila altres ingredients de la música popular. Prefereix, però, llegir els originals més que no pas les traduccions. Escolta Mahalia Jackson, Ray Charles, Vivaldi, Gesualdo. La música preclàssica el té fascinat.

Potser valdria més passar per alt qualsevol temptativa de definir el més natural dels elements que Raimon posa a contribució en les seves cançons: el timbre, la veu. Si la música té alguna cosa indescriptible, que només es signifiqui per ella mateixa, aquesta cosa és el timbre. La veu, cal sentir-la. Constatem, però, algunes evidències. Per exemple: si Raimon fos un cantant acadèmic, diríem que és tenor. Probablement, tenor dramàtic. Com que el micròfon li estalvia d'esforçar-se i li permet d'aprofitar millor els greus, la tessitura de les seves cançons va del *la*₁ al *sol*₃. En algun cas baixa fins al *fa*₁ diesi. Més de dues octaves, doncs, o sigui un registre excepcional dins el gènere no acadèmic, on molts dels cantants amb prou feines tenen l'extensió d'una octava. Els lectors estaran d'acord que ens les havem amb una veu espontània, robusta i flexible, capaç de desplegar una gran quantitat de decibels o d'emetre «pianissimi» vaporosos. No obstant la sobrietat expressiva del cantant, cal remarcar també el gran domini de les inflexions, la facultat, per exemple, d'ampliar el vibrat tot mantenint-lo sota un sòlid control.

Les peculiaritats de la llengua pròpia de Raimon són i fan també música. Cada parla té el seu ritme propi, el seu so particular, la seva melodia, la seva estructura discursiva, i fins i tot la seva dinàmica. Aquestes característiques, prou significatives en l'expressió oral, són un punt de partida imprescindible en la paraula cantada, la qual no ha de perseguir una creació autònoma, sinó una ampliació prosòdica i semàntica. Les paraules de la nostra llengua tenen un sistema d'accentuació binari, i en combinar-se creen un seguit d'alts i baixos d'intensitat i de canviants de timbre. Ho diu l'il·lustre Joan Coromines. L'articulació de les consonants és relaxada, i el sistema vocàlic molt matisat. El conjunt de l'idioma tendeix a la concisió, és poc retòric. Hi abunden els monosíl·labs (detall preciós per a l'elaboració de cançons). En alguns aspectes, la nostra fonètica recorda l'anglesa, cosa que el filòleg citat relaciona amb una tendència comuna a les actituds familiars i planeres pròpies de dos pobles tradicionalment comerciants i democràtics. Tot això queda apuntat de cara a les reflexions que cadascú vulgui dedicar al tema de l'acció

de la llengua de Raimon sobre la seva música, tema que mereixeria un estudi específic. Assignem-hi de moment unes poques observacions escadusseres. La consideració de la prosòdia és un dels criteris que ens pot il·lustrar sobre l'evolució del nostre cantant en el sentit d'una progressiva depuració. I no és que en les primeres cançons les paraules no estiguessin del tot ajustades a la música, sinó que en obres posteriors l'encaix és cada vegada més perfecte i polit. Sobre l'ús eficaç dels monosíl·labs, serà suficient recordar que ha permès produir cançons com «Al vent» o «La nit». En l'aspecte de la concisió, llengua i cantant s'identifiquen estretament. La matisació que Raimon imprimeix a les seves vocals és tan notable, que ha produït veritables entusiasmes fonètics, com el que demostra Josep Pla en un dels «Retrats de passaport». Però convé subratllar que la fonètica de Raimon correspon a una varietat de la llengua especialment distingida. Ni les lletres pròpies ni les dels clàssics obtindrien tanta definició, tanta rotunditat musical, si fossin pronunciades amb la dicció fosca i negligent que sovint enterboleix el nostre dialecte barceloní.

Tenim, doncs, Raimon amb una guitarra a les mans, i amb uns coneixements molt poc acadèmics, producte gairebé només de lliures experiències auditives. Li serà de poca utilitat el solfeig après a la banda, no creu que un aprenentatge escolàstic de l'instrument o l'entrenament en l'ofici harmònic de la música clàssica serveixi de gaire per a allò que li interessa. Després d'escoltar les cançons de Raimon, és fàcil de caure en el perill de pensar que tenia tota la raó. En definitiva, quan es tracta de formes musicals breus, i quan un hom s'ha decantat per reduir al mínim indispensable la funció dels acords, l'harmonia pot ser vàlidament resolta d'una manera empírica, posant-la en acció i decidint-la sobre la marxa. I qualsevol criteri sobre la complexitat harmònica té actualment una justificació, si tenim en compte que les músiques de moltes cultures no occidentals funcionen sense intervenció d'allò que entenem per harmonia, i que, en l'altre extrem, el nostre espesseïment sonor explica la reacció primitivista d'alguns compositors contemporanis. Quant a les tècniques d'escriptura musical, convé igualment prescindir de punts de vista rutinaris. La notació no és res més que un procediment mnemotècnic, ignorat també per moltes cultures, la necessitat del qual disminueix proporcionalment a l'extensió de les obres. L'era electrònica permet de substituir en molts casos la funció de la partitura per la del magnetòfon, eina fonamental per als autors de cançons, als quals subministra un text absolutament fidel, en lloc de la notació escrita, que és aproximativa. Finalment, per arrodonir aquesta sèrie d'obvietats, cal recordar que els ritmes propis de l'acompanyament d'una cançó actual s'aprenen millor amb la pràctica

que no pas amb la lectura. Ben entès que el propòsit de les presents observacions no és el de menysvalorar els avantatges d'una formació acadèmica, sinó el d'aclarir perquè Raimon probablement no la necessitava per esdevenir un músic de la cançó, per arribar a escriure tonades absolutament esplèndides.

La guitarra i els seus avantpassats del mateix tipus són els instruments més tradicionalment utilitzats en l'acompanyament i en la composició de cançons. El so flexible de les cordes pinçades, les còmodes dimensions, i sobretot l'estret contacte amb el cos i amb els dits, donen a la guitarra una gran capacitat rítmica i expressiva. La col·locació dels trastos i l'afinació de les cordes estan calculats per obtenir amb màxima facilitat els acords bàsics i el seu encadenament. Essent així que l'esquema melòdic de les cançons és una projecció horitzontal de la marxa harmònica, podem comprendre que un instrument tan ben dotat per executar acords escau immillorablement a la producció de tonades. El punt de partida és una seqüència d'acords. Notes escollides entre les que formen aquests acords, i presentades seguint la successió harmònica, formen l'esquelet de la melodia. La tonada completa s'obté afegint a aquest esquema altres notes que omplen els intervals o fan mínims desplaçaments al voltant dels seus sons bàsics. Potser un exemple pot aclarir aquest fonamental galimatias. Ens proposem de compondre una cançó que titularem «Al vent» i que estructurarem sobre la base dels acords de *la* menor, *re* menor i *mi* major. L'acord de *la* conté les notes *la*, *do* i *mi*. Sobre aquesta harmonia començarem a cantar el text, adjudicant un *mi* greu i un *mi* agut a les paraules del títol. Amb el mateix acord cantarem «la cara al vent, els ulls al...», on a la primera i tercera síl·labes correspondran un *do*, mentre que «vent», «els» i «al» tornen al *mi* superior i les síl·labes restants es mouen respectivament cap al *re* i *el fa* veïns. La tercera citació del vent inaugura l'acord de *re* menor, compostat per *re*, *fa* i *la*. Posem-hi un *re*, que es repeteix a «les mans...». Segueix una caiguda al grau immediatament inferior i el retorn a l'acord de *la*, amb un *mi* novament a la melodia. Etcètera. L'acord de *mi* apareixerà més endavant, amb les corresponents conseqüències melòdiques. Aquest és el procediment, i si algú objecta que la majoria de les notes estan pensades abans que l'acord que les suportà, cal aclarir que en aquest gènere de composició tots els sons obeeixen a una harmonia implícita, i el fet d'identificar l'acord després de les notes que amb ell es relacionen no altera l'ordre lògic del procés.

D'aquesta manera són fetes les melodies de Raimon. Però això només és el reglament del joc, o una part, ja que no hem parlat de la durada dels sons i de l'articulació del ritme. Ara ha de començar la partida, on l'estil del jugador



Cartell de diversos recitals al País Valencià, 1987. Autor: A. Heras



Cartell del recital al Teatre de la Universitat de Mèxic, 1967

quedarà definit a través de la seva tria davant les situacions complexes. I quin és l'estil, la personalitat musical de Raimon? Hem deixat apuntades unes quantes de les seves distintives, algunes de les quals relacionen el nostre cantant i autor amb corrents del temps o del país, i altres són més individuals. L'examen de les variants de forma i de procediments que cohabitaven dins una obra tan diversa i matisada poden subministrar noves dades.

Partint dels elements que des de la seva circumstància ha anat seleccionant, Raimon desplega una gran varietat de procediments. Hi ha un enorme contrast entre el dur esforç de creació posat en les «Cançons de la roda del temps» i la desimboltura paròdica de «Societat de consum», entre el contingut recitatiu inicial de «Diguem no» i l'himne clamorós de la seva tornada, entre l'austeritat melòdica de «De nit a casa» i el corrent generós de «Veles e vents». Si algú intentés sistematitzar tota la gamma de subgèneres inclosa en les cançons de Raimon, arribaria aproximadament a la classificació següent: cançons-ària (melodies líriques), cançons-himne (melodies èpiques), cançons-recitatiu (amb predomini de la declamació sobre el moviment melòdic) i cançons-paròdia (melodies amb referències a estils no personals). Les cançons-ària començarien amb «Som» i acabarien per ara amb «He mirat aquesta terra». «Al vent» seria musicalment un himne, malgrat el text meditatiu, i encara ho fóra la molt recent «Potser arran de l'alba». Els primers fragments recitatius es troben en «A colps», però fins a «Quan jo vaig nàixer» no tenim un exemple pur de cançó-recitatiu, subgènere que ha conformat darrerament «Qui té anguila per la cua». Finalment, «La pedra» podria classificar-se com una paròdia «western», i «I beg your pardon» representaria l'última cançó-paròdia escrita fins aquest moment per Raimon. Però aquestes quatre categories, i molt especialment la recitativa, es presenten sovint en forma combinada. El recitatiu, dintre una ampla gradació que va des del pregó serè fins al paroxisme, és potser el procediment més característic de Raimon, aquell que, projectant-se sobre altres fórmules, imprimeix una més alta dosi de personalitat.

Pel que fa a les estructures formals, la cançó d'abast popular parteix encara de l'antic i feliç esquema de contrast estrofa (cobla)-tornada (refraney), ampliant-lo amb diferents permutacions. L'èmfasi recau sobre la tornada o secció principal, i sovint l'estrofa té un paper accessori de preparació, o de transició. La clàssica «song» de Broadway presenta la forma AABA, en la qual A és la secció principal i B fa de pont per a l'última tornada. Els grups «beat» prefereixen l'estructura ABAB, on A representa l'estrofa i B la tornada. Aquestes són les dues formes

fonamentals de la cançó actual, de les quals, per addició d'un tercer element C, deriven altres seqüències, com ABC, ABAC i ABABCAB. Raimon no utilitza pràcticament mai la fórmula de la cançó lleugera americana, i poc la seqüència predilecta dels rockers. Acostuma a començar directament per la secció principal i a no repetir-la inicialment. De vegades hi ha un sol tema amb petites i subtils variacions. Aquesta última és la configuració general de les cançons d'amor del 1965, exceptuant la primera, i també és l'estructura de peces com «Sobre la pau», «A Joan Miró», «Morir en aquesta vida», «Qui té anguila per la cua» i les dues últimes cançons d'Espriu. Des d'un bon començament, però, abunden les formes ABA o ABABA, és a dir, tornada-estrofa-tornada, essencialment diferenciades de les que dominen la música de consum. L'elecció és significativa, i coherent amb l'actitud general de Raimon: va directament al nucli de l'obra, però no el reduplica per afavorir l'enganxament del tema, ni calcula potenciar l'efecte mitjançant una estrofa preparatòria, seguint les receptes infal·libles de la cançó comercial. És curiós d'observar com la forma musical pot declarar els mòbils de la creació tant com el text. Gairebé només en determinades cançons-himne ha adoptat Raimon l'esquema ABAB. Fixem-nos en «Diguem no», en «Contra la por» o en «Jo vinc d'un silenci». L'objectiu d'aquestes cançons no és el d'exposar una meditació o una descripció, sinó el d'aconseguir una conscienciació immediata i eficaç. Raimon es proposa aquí inculcar unes idees que demanen acció, i és per això que la seva perspicàcia el porta a esgrimir excepcionalment la fórmula acreditada amb la qual altres obtenen èxits de signe molt diferent.

Molts punts del tema quedaran evidentment sense desenvolupar. Alguns per falta de mètode en el qui intenta conjuminar aquest escrit; altres, perquè semblen poc rellevants. Probablement no fóra gaire útil estendre's en l'anàlisi de ritmes i sistemes d'acompanyament, que acompanyen en aquest cas un paper simple i funcional. Això sí: presenten una mostra notablement variada, des del plàcid arpegi donizettià fins a violents efectes de guitarra-percussió, passant per pautes vagament relacionades amb els ritmes de moda.

Potser per acabar convindria fer un repàs de l'evolució musical de Raimon, des de la perspectiva dels aspectes més personals, com són la melodia i l'harmonia que la canalitza.

La primera etapa de Raimon (posem-hi 1959-1967) és la més sostingudament melòdica, no sols pel que fa al moviment de les notes, sinó també a la manera de decorar-les amb inflexions i ornamentacions. Això obeeix potser a una certa

parquedat verbal. Hi ha poques paraules encara, i una gran part de la significació ha de ser suplida per la música. Cal remarcar, però, que aquest reforçament de l'activitat melòdica no té connotacions positives ni negatives pel que fa referència a la qualitat. Es tracta d'un detall purament estadístic. Les dues cançons inicials són excel·lents treballs sobre les funcions de tònica, dominant i subdominant, ampliades en «Som» a les regions de submediant i supertònica (no m'abandoneu: més endavant hi haurà alguna cosa llegible). «A colps» és ja una cançó renovadora. A més de comparèixer-hi partícules recitatives en compromís amb les arioses, aquesta cançó inaugura la forma monotemàtica. L'harmonia, en to menor, incorpora l'acord de sèptim grau natural. «Disset anys» inicia el cromatisme, i «La nit» una tendència modal molt ibèrica. Les «Cançons de la roda del temps» representen un període d'experimentació molt fructífer. Per primera vegada Raimon musica poemes d'altri, i això l'obliga a replantejar-se els procediments utilitzats fins aleshores, els quals es demostren insuficients davant la magnitud dels textos. Aquest cicle, que travessa la frontera del normal concepte de cançó dirigida al gran públic, és apassionant per la seva ambició, per la tensió creadora que s'hi intueix, per l'esforç de despullament al servei dels mots. En la primitiva versió amb acompanyament de guitarra sola, algunes de les peces podien semblar aspres i temptatives. Segurament l'orquestració modificarà aquestes impressions. Però des del primer moment brillà l'esplendor de la «Cançó de la plenitud del matí», construïda sobre acords d'un fragment del Misteri d'Elx, la «Cançó del mati encalmat», amb extraordinaris melismes ornamentals i una magnífica marxa harmònica, on Raimon copia anteriors temes d'ell mateix, i la «Cançó del pas de la tarda», plena de beatitud emotiva. Aquestes cançons tenen generalment formes complexes, i la seva textura melòdica i harmònica explota progressivament recursos modals. A partir d'aleshores queda obert el camí a obres que prescindixen dels acords de dominant i subdominant, amb les consegüents derivacions melòdiques. «Inici de càntic» és una altra musicació d'Espriu, profundament raçada, en la qual el difícil problema de forma queda magistralment resolt. Simultàniament, dins aquest període tan fèrtil, Raimon compon les seves primeres cançons d'amor, on són perceptibles els fruits que recull en la recerca de nous procediments. A «No sé com» utilitza acords disminuïts en perfecta aplicació expressiva. El cicle de cançons d'amor troba una bellíssima prolongació amb «En el record encara», de melodia estrictament modal. Dos impressionants pregons històrico-polítics clouen aquesta primera etapa de Raimon: «Quan jo vaig nàixer» i «Quatre rius de sang», recitatius tràgics i paroxísmics. Són d'estructura semblant, però el segon, una de les obres més extraordinàries del nostre cantant, ofereix una introducció que potencia l'efecte del refrany.

Dintre l'any 1967, la seriosa crisi que afecta la vida de Raimon, i que hauria de ser explicada en un altre lloc, repercuteix profundament en la seva labor de creació. Apareixen en les cançons els reflexos del desengany, de la indignació, de la cautela, de la ironia, del replegament líric amb què l'autor reacciona davant la situació. «Sobre la pau», «T'ho devia», «Morir en aquesta vida» i les primeres musicacions dels nostres clàssics són exemples de la nova actitud. Raimon escriu cançons exactament amb dos acords i quatre notes, com «A Joan Miró» i «De nit a casa». Sembla com si en alguns moments esdevingués un escèptic de la música, malgrat que determinades dates, un 13 de març, un 18 de maig, el retornin a l'antiga fe. La veritable reacció s'opera amb la pràctica d'una ironia càustica («La muntanya es fa vella», «Societat de consum») i amb el recurs a la lectura musical d'Ausiàs March. Les obres caracteritzades pel blasme irònic seguiran el procediment imitatiu de la cançó-paròdia, del qual mètode es deriven resultats tal vegada més enginyosos que musicalment transcendentals. És l'exercici de musicació dels clàssics el que, com va ocórrer amb el realitzat sobre els textos d'Espriu, donarà lloc a una nova revisió de mètodes i a un nou impuls creador. Raimon entra en un període de maduresa, d'equilibri, d'acrescut domini dels mitjans i de síntesi dels procediments. Aquesta etapa, que és ja l'actual, s'estrena amb la composició de «Ves e vents» (1969), una cançó de proporcions impecables, en la qual la música és gairebé tan clàssica com la lletra. Raimon hi resol la musicació dels decasíl·labs amb una facilitat sorprenent. L'harmonia no és innovadora, més aviat al contrari, però els acords de supertònica i de sèptima de dominant estan col·locats amb tanta gràcia i oportunitat, que la impressió és d'una absoluta plenitud sonora. La melodia té un vol deliciós, i la forma es desenvolupa per mitjà de dues seccions alternatives, cada una de les quals comprèn una estrofa del poema. Immillorable? Raimon encara arriba a més complets assoliments en recentíssimes musicacions d'Ausiàs March. Escolteu, per exemple, «No pot mostrar lo món menys pietat», on una tercera secció, a tall de coda, corona l'estupenda construcció.

El treball sobre decasíl·labs renaixentistes ha tingut una sèrie de seqüeles, entre les quals una de les més curioses és la composició sobre la mateixa mètrica i formes musicals semblants, a partir de poemes originals de Raimon. Es el cas de «Com un puny», «T'he conegut sempre igual», «Perquè ningú no em contarà els seus somnis» i «L'última llum». La primera d'aquestes cançons és conceptualment com un eco de «Ves e vents», a tres anys de distància. Saltem a «Perquè ningú no em contarà els seus somnis», originalíssima peça de declamació, on els intervals de tríton tradueixen les sensacions d'incomunicació. Aquesta cançó, amb «Com una mà» i «Un lleu tel d'humitat», posa en joc un tipus de recitatiu que, descansant



Universitat de Barcelona,
Facultat de Dret, 1968.

Foto: J. Puvill

sobre harmonies molt suggestives, es desplaça a diferents nivells, com retenint la possibilitat de convertir-se en ària, en desfermada melodia. És un mètode molt raimonià, síntesi d'experiències anteriors, enormement concentrat i expressiu.

Raimon ha ampliat temes i estils, però no abandona del tot altres maneres constants en la seva obra. «Qui ja ho sap tot» i «Jo vinc d'un silenci» continuen respectivament la trajectòria musical de peces com «18 de maig a la Villa» i «D'un temps, d'un país».

Entre les darreres musicacions de poetes clàssics, «Qui té anguila per la cua» és una de les mostres més estranyament originals i exquisides

de la producció de Raimon. Segueix el sistema de recitatiu monotemàtic a nivells canviants, basat en disposicions harmòniques veïnes que modulen abruptament, produint efectes inquietants d'ascens i descens. De manera semblant està estructurada la cançó sobre l'últim poema del Llibre de Sinera, de Salvador Espriu. La insòlita seqüència dels acords, tots ells menors, imprimeix un profund patetisme a aquesta peça, última de les compostes per Raimon en el moment de ser enregistrada l'obra completa.

Ara Raimon s'atura enmig del camí, per posar en ordre totes les cançons que el vent dels anys ha anat escampant. La catalogació d'una obra tan coherent com és aquesta permetrà segurament d'entendre-la i valorar-la molt millor que fins ara. També la nova instrumentació podria tal vegada il·luminar aspectes musicals poc coneguts. La música de Raimon ens destina encara moltíssimes belles sorpreses. Fem-li atenció.

(1981)

Raimon

30 anys
d'Al vent

23 d'abril 22h
Palau Sant Jordi

Banda Lira Ampostina

Coral Sant Jordi

Daniel Viglietti

Joan Manuel Serrat

Luis Cilia

Michel Portal

Mikel Laboa

Ovidi Montllor

Paco Ibañez

Pete Seeger &

Tao Rodriguez Seeger

Quico Pi de la Serra

Warabi-za

