

Idees per la música :: 3

La música més enllà del comerç



LA MÚSICA MÉS ENLLÀ DEL COMERÇ

Idees per la música :: 3

Tots els articles inclosos en aquesta obra, excepte*, estan subjectes a una llicència Reconeixement –No comercial– Sense obres derivades 2.5 Espanya de Creative Commons. Per veure'n una còpia, visiteu:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/>

Sou lliure de copiar, distribuir i comunicar públicament l'obra amb les condicions següents:

Reconeixement: heu de reconèixer els crèdits de l'obra de la manera especificada per l'autor o el llicenciador.

No comercial: no podeu utilitzar aquesta obra per a finalitats comercials.

Sense obres derivades: no podeu alterar, transformar o generar una obra derivada d'aquesta obra.

Quan reutilitzeu o distribuïu l'obra, heu de deixar ben clar els termes de la llicència de l'obra.

Alguna d'aquestes condicions pot no aplicar-se si obteniu el permís del titular dels drets d'autor.

Els drets derivats d'usos legítims o altres limitacions reconegudes per llei no queden afectats pel dit anteriorment.

* *Té sentit parlar d'avantguarda musical del segle XXI?*, de Víctor Nubla. Tots els drets reservats per l'autor.

Ha participat en la definició dels continguts d'aquest llibre la Taula de l'Observatori de Música de Barcelona, formada per: Anna Cerdà, Pedro de Cos, Luis Hidalgo, Ferran López, Carles Llàcer, Marc Lloret, Xavier Maristany, Víctor Nubla, Jordi Oliveras, Oriol Pérez, Martí Perramon, i Javi Zarco.

Autors: Joan Elies Adell, Jaume Ayats, Víctor Nubla, Carmen Pardo, Josep Perelló, i Oriol Pérez.

Correcció de textos: Gemma Lleixà i Txesco Vidal.

Disseny i maquetació: Xavier Alamaný.

Coordinació: Andreu Viñas, Cristina Tascón i Jordi Oliveras.

Indigestió Musical SL

Apartat de Correus 9042.

08080 Barcelona.

info@indigestio.com

www.indigestio.com

Primera edició: març de 2008.

Dipòsit legal: B-8492-2008

Imprès a Cevagraf.

- 7 INTRODUCCIÓ**
Jordi Oliveras
- 9 MÚSICA I RELIGIÓ**
Oriol Pérez i Treviño
- 17 TÉ SENTIT PARLAR D'AVANTGUARDA MUSICAL DEL SEGLE XXI?**
Victor Nubla
- 27 EL PODER DE LA MÚSICA. LA MÚSICA DEL PODER**
Carmen Pardo Salgado
- 37 ENTRE LA MÚSICA AUTÈNTICA I LA MÚSICA PERFUM**
Jaume Ayats
- 47 LA TECNOLOGIA EN L'EXPERIÈNCIA I EL CONSUM MUSICALS**
Joan-Elies Adell
- 59 HARMONIES ENTRE MÚSICA I CIÈNCIA**
Josep Perelló

INTRODUCCIÓ: CONNEXIONS

Jordi Oliveras

Director d'Indigestió

Aquest llibre recull amb fidelitat el principi que guia la col·lecció "Idees per la música", és a dir, la recerca de llenguatges i conceptes que ens permetin parlar, mirar i escoltar sobre música d'una manera diferent a la que estem acostumats. De la mateixa manera que el Baró Munchausen es va salvar del pantà en què va caure estirant-se amunt ell mateix els cabells, nosaltres ens proposem influir en les maneres d'escoltar i viure la música, així com de gestionar-la i crear-la, cercant conceptes que ens ajudin a obrir-les i ampliar-les.

Treballem amb unes lectures del fet musical que habitualment només es troben en àmbits que podríem anomenar acadèmics. No és fàcil trobar en l'àmbit del jazz, el pop i altres músiques populars indagacions sobre els seus vincles amb l'espiritualitat i amb les forces del poder. Ni tan sols sobre la relació que mantenen amb la societat. Per a alguns, tot això serien paraules per a erudits amb ganes de donar voltes a les coses. Vist des de l'altra banda, tampoc és cap novetat que sovint, en el nostre temps, el saber ha renunciat a transformar la realitat o, si més no, ha reulat en la seva voluntat d'incidir-hi.

Vivim d'una manera en què donem autonomia a tot allò que toquem. Com a mínim, és el que ens pensem. La música, que comporta un temps i que, en un principi, per existir necessitava un espai, una persona que l'emetia i una altra que l'escoltava, en ser enregistrada ha guanyat una autonomia aparent. També passa alguna cosa semblant amb el pensament. Segons com ho mirem, el pensament s'ha convertit en una especialitat autònoma, que ja no necessita la realitat ni li cal influir-la.

Els autors d'aquest llibre pensem que cal recuperar la connexió entre el pensament i la música. Hom pot dir que teoritzar molt sobre música pot comportar rigideses a l'hora de fer-la i escoltar-la. Potser sí que pot passar, però depèn del context. També el model de consum musical en què vivim té els seus límits. El mercat imposa les regles en la seva relació amb la música, ens hi acostumem i l'assumim com a únic model possible. Oblidem o ignorem que no sempre ha estat així. De vegades trobem a faltar alguna cosa, busquem vitalitat i renovació, però no sabem cap on mirar. Vist així, la reflexió potser és una oportunitat i no una cotilla.

Més connexions. Una altra qüestió que forma part del codi genètic d'aquest llibre és que ens recorda contínuament que la música i la vida estan estretament unides. Pot semblar una obvietat, però hi ha quelcom que ens fa pensar que malgrat la seva omnipresència en tantes de les coses que fem hi ha una manera de pensar la música, com en la resta de l'art, que sembla individualitzar-la respecte a altres àmbits de la vida. Els articles són prou suggerents perquè, en el rerefons, cadascú hi trobi les seves preguntes. A mi em sembla que hi circulen moltes qüestions. Com ara si la música ens comunica amb els déus o amb la terra. O l'interrogant sobre si l'individualisme és un miratge. També ens podem qüestionar si la música és comunicació. Tot plegat, la inaprehensibilitat de la música, fins i tot quan se'n parla des de la ciència, fa que sigui una matèria que ens remet a mil interrogants vitals.

Els textos recollits tenen el seu origen en un cicle de tertúlies fetes durant el 2007 amb el títol general "Esmorzars de l'observatori". En la majoria dels casos, els seus autors els han escrit després d'haver introduït i participat en aquestes trobades, en què també han intervingut músics, afeccionats i activistes que vivim o circulem per Barcelona. Potser per aquest motiu traspuen una certa voluntat d'apropar al món de l'acció reflexions que, d'una altra manera, quedarien en un àmbit més abstracte. Si més no, aquesta és la nostra voluntat a l'hora d'obrir aquests processos de xerrada i de publicacions: mirar des de lluny per transformar allò que tenim més a prop.

MÚSICA I RELIGIÓ

Oriol Pérez i Treviño

Musicòleg i assagista. Coordinador de la Xarxa de Músiques a Catalunya. Director adjunt del Festival de Músiques de Torroella de Montgrí

A G. R. M. que, potser sense saber-ho,
em va ensenyar que tot està per fer
i que tot és possible.

A Víctor Nubla, *principes musicae*

Abordar les relacions que la música ha mantingut, manté i mantindrà amb tot allò que encasellem amb el nom de religió i, per extensió, a elements i fets antropològics –com ara les cultures ancestrals, les tradicions, les institucions, la fe i les creences, les escriptures, la història, els ritus, les experiències místiques, les litúrgies i les oracions– no és, en absolut, una tasca fàcil. No ho és perquè, en primer lloc, la diagnosi espiritual de la nostra època –el nihilisme– ha calat d’una manera tan punyent que qualsevol referència als transcendents provinents de la tradició (el *bellum*, el *bonum*, el *verum*) és considerada, en el millor dels casos, com un pueril joc lingüístic o metafòric. Instal·lats còmodament a casa, també ens hem anat ubicant progressivament en una espècie d’autoservei on tot sembla que només ha de respondre a les necessitats immanents del jo. Potser és per això que, si hem de ser sincers, el fenomen musical i el religiós en la nostra societat, tot i que majoritàriament no es veuen com a antagònics, si que es perceben com a poc interrelacionats.

Res més lluny, però, d’allò que ha estat tradicionalment. Com molt bé ha assenyalat Walter F. Otto, de totes les antigues divinitats, les Muses són les úniques de les quals s’ha conservat el nom i és necessari fer-hi referència per designar l’univers del so, la música:

Nosaltres pronunciem la paraula música sense ni tan sols pensar-ho, només com el que roman en la paraula vulgar com a música, però hem de recordar que la màgia del to a través d’aquest nom era considerat com un do de la deïtat, fins i tot com la seva veu sagrada¹.

¹ Otto, Walter F., *Die Musen. Und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens* (traducció castellana *Las Musas*). Madrid: Ed. Siruela, 2005, pàg. 25.

D'altra banda, s'ha deteriorat la paraula "religió", que s'ha empobrit fins al punt de vincular-la amb l'origen dels mals de la humanitat o, fet encara més habitual, s'ha associat només a una organització religiosa com és l'Església Catòlica. No obstant això, també és molt rica l'etimologia del mot religió (del llatí *religare* o *re-legere*), que ens porta no només a relacionar-la amb un sistema compartit de creences i pràctiques articulades a l'entorn de la naturalesa de les forces que configuren el destí dels humans (definició de G. Lenski) sinó també amb la manera que té l'home de vincular-se amb la realitat més immediata i de rellegir o reinterpretar aquesta realitat.

A les portes del segle XXI, tot i que encara no ens hem sabut desprendre de les conseqüències del moviment romàntic, la música ens segueix desafiant i colpint. És tan gran la intensitat de les experiències produïdes a través de la música que, fins i tot en la popular contemporània –que té un paper imprescindible en la vida cultural dels nostres dies, un paper que no té l'anomenada música culta, concepte que per a l'autor d'aquestes línies no existeix– es continua parlant de la manifestació musical com l'expressió artística més inefable i indefinible. És a dir, dos adjectius que, associem ràpidament amb la idea de divinitat.

La música, d'ençà del Romanticisme, es continua associant a la porta d'entrada dels grans misteris i, en graus extrems, a experiències colpidores que només es poden comprendre a través del subjecte que les ha experimentat. Quan el subjecte ha intentat explicar aquesta experiència de l'*àrreton* (el que és inefable, indefinible) continua trobant en la divinitat l'explicació de la seva peculiar experiència. I és que, encara avui, malgrat el triomf del pragmatisme, del materialisme o, si voleu, de les conseqüències de la mort de Déu (anunciada profèticament per Friedrich Nietzsche a l'aforisme 125 de *La Gaia Ciència*), la música és allò que entreobre nous aspectes i dimensions de la realitat fins al punt que ha passat a ser, en alguns casos, religió. Com es poden comprendre, per exemple, els "peregrinatges" al cementiri de Pere-Lachaise –a París– per veure la tomba de Jim Morrison? L'acte de la visita és només una atracció turística més del París del segle XXI o, en realitat, molts dels seus visitants el que fan és expressar el seu acte de fe, la creença en un líder (guru) que els ha ajudat a trobar sentit a la seva existència i a donar transcendència i explicació al món, a l'univers i a tot allò imaginable?

Sense endinsar-nos en la polèmica antropològica sobre si les manifestacions religioses només són les que materialitzen la definició de Lenski esmentada anteriorment o, al contrari, hi ha altres aspectes i manifestacions humanes que també l'assoleixen, podem afirmar sense contemplacions que la música resta implícita i associada a antics misteris, forces secretes que l'actual humanitat ha perdut per complet o bé manté guardades amb un gran secretisme.

De la tríade mitològica relacionada amb el poder extraordinari de la música, dos dels seus tres mites –Amfió, Arió i Orfeu– són especialment rellevants per començar a corroborar l'estreta vinculació entre religió i música, i també perquè ens adonem dels efectes i conseqüències màgiques que comporta implícitament la música. Ho veiem en la següent adaptació del mite feta per Robert Graves:

Amfió i Zet, fills bessons de Zeus i Antíop, van ser criats en secret, com molts altres herois, per eludir les forces malignes que volien destruir-los durant la infantesa. Mentre es feien grans entre pastors a la muntanya de Citeró, Amfió va ser afavorit per Hermes amb el present d'una lira. Zet, el més pràctic dels dos, se'n reia de la devoció que el seu germà sentia per l'instrument i que li impedia dedicar-se a qualsevol cosa útil. Però anys més tard, quan els germans van haver conquerit Tebes i s'ocupaven de fortificar la ciutat, qui reia era Amfió. La música de la lira feia que les pedres llisquessin sense esforç cap al lloc que els pertocava mentre Zet intentava aixecar-les amb totes les seves forces. Així fou com les muralles de la Tebes de les Set Portes van ser erigides gràcies al poder de la música².

Orfeu, per la seva banda, és un dels personatges més fascinants per conèixer la vinculació de la música amb el secret, és a dir, amb una veritat amagada i oculta. Orfeu s'erigeix com un dels mites més obscurs de l'Antiguitat i la seva història no és només una llegenda mitològica reduïda a la temàtica de l'amor, sinó que conté l'essència de tots els registres de la vida: des de l'alegria més pura (la correspondència amorosa d'Eurídice) fins al dolor més profund (la coneixença de la mort d'Eurídice per la mossegada d'una serp i el seu posterior des-

² Godwin, Joscelyn, *Armonías del cielo y de la tierra*. Barcelona: Ed. Paidós, 2000, pàg. 15.

cens als inferns). Però és sobretot una invitació als misteris i al poder de l'art musical en la natura, que trobem en el vincle que va tenir el culte a Orfeu (orfisme) amb la mateixa figura de Jesús de Natzaret.

Sabem que en els primers anys d'implantació del cristianisme, aquesta religió es va establir molt més fàcilment en els territoris on ja havien existit cultes òrfics en segles anteriors. La similitud entre les figures de Jesús de Natzaret i el mateix Orfeu és gran i, per exemple, en la tradició ortodoxa, l'església bizantina, encara avui es commemora la jornada del dissabte, la jornada de l'anunci de la salvació i en què Jesús va baixar als inferns a la recerca d'allò que més estimava: el primer home, Adam. Orfeu, segons la tradició, va anar a la recerca d'allò que més estimava, Eurídice. Però només per això? Per resoldre aquesta qüestió, serà bo que ens deixem emportar i seduir de nou per la genealogia i etimologia dels noms d'Orfeu i Eurídice. Orfeu sembla la substantivació d'*or/phonos*, el so bell i bonic, que va a la recerca d'Eurídice (*eu/iudicum*), o sia, el nom del judici profund, el nom de la veritat que roman amagada en el nostre interior i que només es pot descobrir a través de la música.

Els dos mites estableixen les bases segons les quals la música ja no només posseeix una dimensió espiritual, esotèrica i religiosa sinó que també té unes propietats màgiques que, en els nostres dies, situem en el terreny de la paraciència. Tant si creiem en aquestes experiències sobrenaturals –com ara que els grans blocs de pedra es puguin moure i vèncer la força de la gravetat amb l'aplicació d'unes sonoritats– com si no ho fem, tothom estarà d'acord que sembla que en els temps antics la humanitat tenia a l'abast unes forces secretes que actualment ha perdut completament.

En qualsevol cas, els vincles i afinitats entre el mite d'Orfeu i la figura de Jesús de Natzaret ens permeten comprendre per què la música ha estat la llengua de l'inefable i ha estat l'escollida per a la celebració de la manifestació litúrgica per excel·lència de l'església catòlica: la missa. Fins al Concili del Vaticà II (1962-1965) la missa era cantada, i amb el cant i la música es feia totalment present l'aspecte místic, inexpressable i heteròclit de la celebració litúrgica. Amb les disposicions d'aquest concili, en què es va suprimir en bona part la dimensió musical de la celebració, s'ha ajudat a fer quallar la idea que la música té poc a veure amb experiències vinculades als conceptes de *tremendum* i de misteri.

Si les bases mitològiques vinculen la dimensió espiritual i l'art dels sons, també són clars els fonaments de la tradició filosòfica d'Occident. Pitàgores, segons el seu biògraf Porfiri, va ensenyar als seus deixebles a curar a través de la creació de sons. Plató, sense arribar als extrems del pitagorisme, estava totalment convençut de la relació que s'establia entre els modes escoltats i la personalitat d'aquells que escoltaven la música. Amb poques paraules: tenia la convicció que la música pot incidir i transformar la realitat, a part, és clar, d'accedir a nous estats de coneixement que, sense la música, mai s'haurien assolit. És des d'aquest punt de vista que hem de situar els coneguts casos d'alteració de la consciència esdevinguts en alguns religiosos de l'Edat Mitjana en el precís moment d'escoltar determinades composicions. I és que, precisament, era amb el cant litúrgic que es podien assolir visions extàtiques, aparicions que només es feien presents amb determinades composicions o, simplement, sons. També podia passar en el moment de la revelació de músiques celestials, produïda per àngels i esperits i en què el compositor, de vegades, es limitava a transcriure allò que li dictaven aquestes entitats provinents del més enllà.

Avui aquestes experiències ens queden absolutament llunyanes. De ben segur va ser el Romanticisme el darrer període en què alguns "escollits" –creadors musicals– van vincular la seva experiència creadora amb la divinitat. Un dels compositors canònics de la música occidental, Johannes Brahms (1833-1897), no dubtava a afirmar que quan componia s'abocava a la feina mogut per les seves forces anímiques i il·luminat per l'Esperit del Totpoderós. La contundència i transparència de les seves paraules ens fa incloure el següent fragment:

Com Brahms es posava en contacte amb Déu:

– Dr. Brahms –vaig preguntar– com us poseu en contacte amb el Totpoderós? La majoria dels homes el senten molt lluny.

– Aquesta és la gran qüestió –respongué Brahms. No ocorre solament per la força de la voluntat sobre el pensament conscient, que és un producte del desenvolupament d'abast físic, i que mor amb el cos. Només pot passar per mitjà de les forces internes de l'ànima, a través del vertader Jo, que sobreviu a la mort corporal. Aquestes forces són inoperants per al pensament conscient si no estan il·luminades per l'Esperit. Jesús ens ensenyà que Déu és esperit, i deia: "Jo i el Pare som u" (Joan 10:30). Poder reconèixer, com Beethoven, que nosaltres som u

amb el Creador és una vivència meravellosa i venerable. Hi ha molts pocs homes que arribin a saber-ho; és per això que es troben tant pocs compositors i esperits creadors en tots els camps de l'esforç humà. Sobre tot això sempre hi penso abans de començar a compondre. És el primer pas. Quan sento dintre meu aquesta pruija, en primer lloc em giro directament cap al Creador i li faig aquestes tres preguntes, que són tant importants per a la nostra vida en aquest món: d'on, per què, cap a on? Immediatament sento unes vibracions que m'envaïxen. És l'Esperit, que il·lumina les forces internes de l'ànima. En aquest estat d'èxtasi veig clar el que en els meus estats d'ànim habituals és fosc: aleshores em sento capaç, com Beethoven, de deixar-me inspirar des de dalt. Durant aquests moments, em faig càrrec de l'enorme importància d'aquella revelació suprema de Jesús: "Jo i el Pare som u". Aquestes vibracions prenen la forma d'unes imatges psíquiques determinades, després d'haver expressat el meu desig i decisió referent a allò que vull, o animi la humanitat amb quelcom de valor perdurable. A l'instant flueïxen les idees directament de Déu. Veig, no solament uns temes determinats en el meu Ull Espiritual, sinó també la forma exacta com estan abillats: l'harmonització i l'orquestració³ [...]

Si, d'alguna manera, en el Romanticisme quedaven alguns vestigis convençuts de l'estret vincle entre música i divinitat, ja no només entre els creadors sinó també en els receptors, actualment aquest lligam sembla més confós. Componem, cantem, escoltem i llegim sobre música sense que aquest art ens suposi un interrogant.

En un moment de la història –a les portes de la posthumanitat, segons pensadors com ara Fukuyama o Sloterdijk– en què tenim una infinitat de possibilitats pel que fa a noves formes de comunicació, no ens hem sabut desprendre, encara, de la necessitat de la cançó. La cançó o, si ho voleu, aquest corpus que vol emmotllar en una sola unitat el so i la paraula, situa els homes i les dones d'avui dins del gran misteri de la recerca d'una unitat perduda que sembla que en èpoques pretèrites existia. Segons un conte oriental, en un principi els homes quan parlaven ho feien cantant. Això vol dir que música i paraula eren una sola cosa i que mai s'havien plantejat la

³ Abell, Arthur M., *Converses amb compositors famosos*. Reus: Ed. Artur Martí i Gili, 1992, pàg. 69-70.

possibilitat que la música pogués “sonar” sense una lletra o bé que la lletra no anés embolcallada per la seva música corresponent. El mateix conte explica que un dia, però, algú va dir –és a dir, cantar– una mentida i en aquell mateix moment es va produir l’esquinçament absolut entre la música i la paraula. A partir de llavors la música instrumental va sola i cerca la veu interna que li és pròpia i la poesia busca la seva música o musicalitat. Encara avui, però, quan volem expressar o dir justament la veritat més amagada i oculta ens decanem per la poesia o per la creació formada per text i música. No és inquietant?

Tot això succeeix en un moment de la història en què, si hem de ser sincers, la música juga un paper totalment secundari. Estem lluny del temps en què la música era un dels pilars de les nostres vides. Paradoxalment, com més possibilitats tenim d’accedir a grans quantitats de música, menys significa per a nosaltres. No és, com en altres temps, una necessitat prioritària, de manera que ocupa un paper absolut d’ornament. No ens enganyem, a la vida preferim la comoditat que no la intensitat o els interrogants implícits en l’experiència musical. D’aquesta manera, s’han anat creant progressivament murs i fronteres que fan que la dimensió religiosa o espiritual i la dimensió musical es vegin separades tot i que, com hem comprovat, són d’allò més concomitants. Tant si veiem clara la seva interrelació a partir d’allò que ens han dit els fonaments mitògics i de la filosofia occidental com si no, penso que una petita aproximació a la constitució de l’experiència musical ens podrà ajudar a revelar alguna cosa més.

Una experiència musical, amb independència de la nostra visió del fet musical o de les nostres preferències estètiques o estilístiques, implica dos aspectes. D’una banda, un món material i objectiu en el qual les persones toquen o canten. Aquestes persones, cantants o instrumentistes, fan vibrar l’aire i els timpans dels qui escolten amb la veu o els instruments i una sèrie d’impulsos elèctrics acaben actuant en el cervell dels oients. De l’altra, un món subjectiu d’emoció musical, imatges i pensaments racionals.

A ningú se li acudirà de pensar, però, que el segon aspecte és la causa i la conseqüència lògica (racional) d’una experimentació del primer. Si fos així, tothom sentiria el mateix davant d’una mateixa cançó i sabem perfectament que una de les riqueses més grans que ens ofereix la música és que d’un tema únic es puguin generar tantes i tantes respostes emo-

cionals i també intel·lectuals. Fins i tot, com sabem, respostes que ni el propi creador s'esperava o coneixia. On vull anar a parar amb tot això? M'agradaria arribar a la consideració que els dos aspectes són bessons d'un mateix esdeveniment amb una realitat d'ordre mental, no pas material, i força inaccessible per a les ciències físiques. Aquesta inaccesibilitat ens porta, *per se*, a una lectura metafísica que, òbviament, no nega ni l'existència del cervell ni de l'esperit. Ambdós existeixen com a parts d'un mecanisme que presenta el pensament del món a la consciència i, encara molt més, a l'ànima. I és a l'ànima a qui pertany pròpiament la música. En una època tan remota com és el segle X, la comunitat musulmana dels Ikhwan al-Safa (Germans de la Puresa) ja apuntava:

La matèria que constitueix el tema de cada art que es practica amb les mans està composta per cossos naturals i tots els seus productes són formes físiques, a excepció de la matèria que conforma el tema de l'art musical, que està compost exclusivament de substàncies espirituals, les ànimes dels oients, que també tenen com a efectes manifestacions espirituals. Efectivament, les melodies formades per notes i ritmes produeixen una impressió a l'ànima similar a la de l'obra de l'artesà en la matèria que constitueix el substrat del seu art.

La música, la generació de matèria sonora –des de la simfonia fins a la cançó pop, des del quartet de corda fins a l'ús dels plats per part dels *scratchers*– és una invitació als misteris i als secrets de la vida. I, per tant, una invitació al gran misteri (terme provinent del grec *mystikê*) que, per analogia al món judeocristià, ha acabat per associar-se a una experiència d'allò diví, de l'element sobrenatural. La composició musical, la mateixa audició, és una recerca dels elements més profunds del nostre interior i que tenen a veure amb una experiència d'allò que les religions anomenen Déu o, si ho voleu, amb una experiència de tot el que és autèntic, vertader, bo i bell.

TÉ SENTIT PARLAR D'AVANTGUARDA MUSICAL EN EL SEGLE XXI?

Victor Nubla

*Músic, compositor i escriptor. Director del projecte Gràcia
Terrotori Sonor*

Una mica d'història

Es coneix amb el nom d'“avantguardes artístiques” el conjunt dels moviments sorgits des de principis del segle XX fins a l'inici de la Segona Guerra Mundial, aproximadament. Eren moviments hereus de la primera pintura “moderna” (Turner, al voltant del 1840; els impressionistes, el 1874; els neoimpressionistes i postimpressionistes com ara Monet, Van Gogh i Gauguin, etc.) i van tenir noms com ara expressionisme, cubisme, fauvisme, orfisme, futurisme, suprematisme i surrealisme, entre altres. Aquest període també s'anomena sovint com el dels “ismes” –avui dia alguns més recordats que d'altres– i alguns d'aquests “ismes” es caracteritza per portar més lluny la ruptura amb l'academicisme dels seus precursors del segle XIX, defensar el subjectivisme i la llibertat expressiva, qüestionar l'esquema sensorial de l'època i el món objectual i, en altres, per la recerca d'una bellesa pura i geomètrica a partir del racionalisme.

Tot això culminarà, en el període d'entreguerres, amb el moviment surrealista –paraula que no prové de “sub-realista” sinó de “super-realista”– i que, decididament polititzat, posarà en qüestió el caràcter burgès de l'art i preconitzarà la no-separació entre art i vida. El surrealisme és hereu directe del moviment dadà (1916-1022), sovint erròniament anomenat dadaisme, que va certificar públicament la mort de l'art mentre experimentava amb tècniques com ara el fotomontatge o el *collage*, ideava mecanismes impossibles i defensava l'absurd i l'atzar com a eines per establir la identitat entre art i vida. El moviment dadà va ser fundat per Hans Arp i Tristan Tzara al Cabaret Voltaire de Zurich i en poc temps es va estendre per Europa fins arribar a Nova York, on es van presentar els *ready-mades* de Duchamp, objectes quotidians descontextualitzats que esdevenien obres d'art, i també Schwitters, amb el *merz*, que unia deixalles.

Després de la Segona Guerra Mundial, l'art entra en un període fortament críptic que fins a la meitat dels setanta comporta una altra bona quinzena de moviments, preocupats pel fenomen de la percepció, la llibertat i la gestualitat de l'artis-

ta. Van ser anomenats per alguns “segones avantguardes” i els que segurament ens resultaran més familiars són l'expressionisme abstracte (*Action Painting*), l'art brut, l'informalisme i l'op-art al costat d'altres que interpreten la cultura de masses, com ara l'hiperrealisme i el pop-art, i altres que continuen clarament el treball subversiu del dadà: minimalisme, conceptualisme, happening, fluxus, art natura, art pobre, instal·lació, etc. En aquests moviments s'hi pot detectar el nihilisme que enarborava el dadà: desapareix qualsevol propòsit implícit o explícit de canviar la societat i, evidentment, la diferència entre art i vida queda totalment enderrocada, tant en l'àmbit objectual com en l'actitud de l'artista envers la seva obra i la manera de mostrar-la.

La història de l'art explica que quan aquests moviments s'esgoten, a mitjans dels setanta, entrem en el període anomenat postmodernitat, caracteritzat per restituir el concepte de la cosa “artística” –una decisió que reconcilia de nou els artistes amb els galeristes– i per la revisió historicista i l'eclecticisme que barreja lliurement figuració, abstracció i concepte. Aquest període, que de moment encara no s'ha acabat, es podria anomenar dels “neo” (neoexpressionisme, neomanierisme, neopop, etc.). És a dir, des del punt de vista de la propietat del terme, les avantguardes –mai s'ha de dir “avantguarda”, en singular, i aprofito per dir que “avantguardista” tampoc és d'ús comú en termes artístics– acaben amb la Segona Guerra Mundial. Cal dir, entre parèntesi, que aquesta terminologia és especialment relativa en les arts plàstiques, però que no costa gaire trobar-hi relacions amb la música en tots els períodes. Sempre és un referent Luigi Russolo en el moviment futurista, i no és difícil adscriure John Cage a les anomenades segones avantguardes, com tampoc seria difícil trobar-hi relacions amb la literatura o l'arquitectura. Ho veurem a continuació.

La modernitat musical és contemporània als primers “ismes”, a finals del segle XIX (Strauss, Mahler) i principis del XX (impressionistes i simbolistes: Debussy, Ravel, Satie) i culmina en el període de les avantguardes històriques amb l'atonalitat (Schönberg, Weber, Berg), el futurisme (Russolo) i el nou folklorisme (Bartók, Stravinsky). Després de la Segona Guerra Mundial apareix el que en música s'anomenen les neoavantguardes (experimentalisme, post-serialisme, minimalisme, happening), moviments revisionistes que sovint pretenen precisament desmarcar-se de les avantguardes. Fins al punt

que el període de finals dels seixanta i principis del setanta es coneix com a “crisi de les avantguardes”, i coincideix aproximadament amb l’eclosió en el marc mundial de la nova música popular, el rock, el pop i el jazz que, durant aquest curt període de temps, efectuaran diverses aproximacions entre ells, envers l’art contemporani i la farmacopea, fins esgotar un dels moments més suggerents de la història de la música. El 1979 es publica *La condition postmoderne*, de Lyotard.

D’aquest batibull de dates i noms n’emergeix la idea que després de la segona Gran Guerra ja res va ser com abans, ja que la nostra cultura vivia un gran procés de transformació del qual, probablement, la conflagració també va ser conseqüència. El segle XX havia començat quan passàvem d’una societat rural a una societat urbana i d’un model industrial a un de tecnològic. Fascinats pels grans invents i descobriments, per la nova ciència (l’electricitat, la ràdio, la relativitat, la psicoanàlisi), naixia el moviment obrer, la producció en sèrie, els nous mitjans de transport i de comunicació, s’estenien el socialisme i l’anarquisme, etc. La Primera Guerra Mundial va ser terrible, però va ser una guerra tal com havien estat sempre i la vida no es va aturar del tot. Les avantguardes van ressorgir amb força quan es va acabar. Durant el període d’entreguerres l’art es va radicalitzar i encara va ser més provocatiu i subversiu. Els artistes, en aquells temps, sovint s’hi van jugar el coll, van patir l’exili i la mort i molts d’ells van ser nòmades, fugint d’un front per caure en un altre. I va arribar la primera guerra moderna, que és la Segona Guerra Mundial, a partir de l’assaig general de la Guerra Civil espanyola. Eren guerres de les quals no es podien desentendre els artistes. Fins i tot eren guerres en què els artistes podien constituir un objectiu important. Veiem sinó la desgraciada peripècia d’Artur Cravan, el tràgic final de Walter Benjamin, l’assassinat de García Lorca o la persecució dels membres de la Bauhaus, etc. Els artistes feien art per commocionar la societat, per provocar el poder i amb cap intenció de complaure els burgesos. I ho aconseguien. L’escenari d’entreguerres estava prou convulsionat i al mateix temps prou ple d’esperança perquè la humanitat es considerés en trànsit, és a dir, anant d’un lloc a un altre. Al capdavant d’aquest viatge hi havia l’art, fortament polititzat, i la ciència. D’aquí la noció de les avantguardes, moviments que es posaven al capdavant en el camí cap al futur.

Les coses ja no van ser com abans després de la Segona Guerra Mundial, com dèiem abans. L’art, d’una banda, es va enso-

pir i, de l'altra, va ser valor d'ús propagandístic encobert (atenció als documents desclassificats fa uns anys per la CIA relatius a la inflació de la cotització de l'obra dels expressionistes abstractes). Va considerar molt fecunds els *inputs* més importants de l'eix perdedor: la tecnologia, les filosofies i l'art oriental i, en menor mesura, va continuar la lluita però ja no des de la part capdavantera de la societat, sinó des de les catacumbes culturals on van sobreviure els situacionistes (el terme "situacionisme" és incorrecte), establint la identificació definitiva entre art i vida, als quals pren el relleu el moviment punk a mitjan anys setanta.

En definitiva, parlar d'avantguarda en el segle XXI és correcte (però millor si diem "avantguardes") si es fa en termes històrics, en referència als moviments artístics de l'inici del segle XX. Ja no és adequat parlar d'avantguardes després de la Segona Guerra Mundial, tot i que es poden utilitzar els termes "segones avantguardes" o "postavantguardes". A partir de la meitat dels anys setanta, ens trobem, històricament, en la postmodernitat. I aquesta és la terminologia emprada normalment: es parla de les avantguardes en termes històrics i de cada moviment que les van integrar, de manera particular. Així, no es diria que André Breton va ser un avantguardista, sinó un surrealista. No se'l cita com a "integrant de les avantguardes" sinó com a "integrant del moviment surrealista".

Es pot parlar d'avantguarda musical en el segle XXI?

A partir dels anys setanta del segle XX els compositors hereus de les avantguardes no es van autoanomenar avantguardistes. D'això en tenim constància. Les músiques post-serials, experimentals i minimalistes van acabar compartint amb la música concreta, l'electrònica i l'electroacústica el nínxol genèric de "música contemporània". Quant a la música popular del segle XX, s'hi pot apreciar una bifurcació ben sorprenent. En bona part es manifesta com a expressió vital i generacional, amb els components d'immediatesa, rebel·lia i simplicitat propis d'una música popular però, al mateix temps, se'n desprenen corrents que beuen tant de l'experimentalisme i les operacions atzaroses de Cage i del futurisme sonor russolià com de la improvisació del jazz. Utilitzen la tecnologia produïda als laboratoris electroacústics i busquen una situació tan llibertària com experimental en l'execució i audició de la música, fortament influïts per les filosofies orientals i els descobriments dels laboratoris farmacèutics,

associats a moviments socials prou importants, sobretot perquè inauguren l'espai de la joventut com a classe social, un fet totalment inèdit. No he trobat registres que denominin "avantguardistes" aquests corrents ni aquests artistes. Es coneixen com a psicodèlics, autors de free-jazz, art sonor, etc. Una deriva semblant a la de les segones avantguardes cap al formalisme i el qüestionament de les avantguardes va conduir aquestes músiques populars a la recerca d'un cert virtuosisme (retorn del jazz al be-bop) i a la recuperació d'elements propis del romanticisme (rock simfònic). Tot això va contribuir al naixement d'allò que ara anomenem indústria discogràfica. El punk apareix com a revulsiu estètic –vol acabar amb la grandiloqüència i l'estatus de l'art– i social. És a dir, mentre que els moviments juvenils anteriors protagonitzaren un èxode exterior cap al tercer món, la vida rural, l'Orient, les illes mítiques i la natura, i un èxode interior cap a l'espiritualisme i el "viatge psicodèlic", amb el punk "els joves tornen a la ciutat", i estan molt enfadats. Així, emanen de nou els efluis dadà, batega la Internacional Situacionista i emergeixen els vells propòsits de canviar el món per mitjà del desconcert, l'inconformisme, el nihilisme, la ironia i la negació de la racionalitat i dels valors establerts. Aquest moviment mai no es va autoqualificar d'avantguardista i tampoc ningú no li va adjudicar l'apel·latiu.

Després del punk, o potser al mateix temps, alguna branca de la música popular continua aplicant els mateixos principis a la cerca de la llibertat i l'experiència, utilitzant un cop més la tecnologia, la improvisació, l'imaginari de la ciència-ficció, elements de les postavantguardes com ara la instal·lació o la performance –que aquí va ser coneguda en un principi com a "acció"– i la poesia i les tècniques literàries i plàstiques dadà i surrealistes –cut-up, collage, repetició, automatisme, atzar–, que no ens serà difícil trobar en les músiques populars experimentals d'avui en dia: apropiacionisme, *loop*, improvisació, etc.

Durant els vuitanta apareix un moviment musical popular, la música "industrial", també anomenada "postindustrial", que potser exemplifica millor aquest estat. També s'encunya el mot "inclassificable" per definir certes músiques, probablement inclassificables, que mantenen viu aquest rastre caracteritzat pel rebuig del realisme per mitjà de l'abstracció i el símbol i que conceben l'art com un mitjà de coneixement de la realitat diferent al de la filosofia i la ciència. Són corrents

que valoren l'originalitat i la novetat i que rebutjen normes i tradicions. Practiquen la recerca i l'experimentació de noves tècniques expressives, sovint per la via del nihilisme, l'excentricitat o la provocació i descomponen de nou el recurrent binomi artista-art tot fusionant el binomi art-vida. Aquest contínuum perdura en el segle XXI, tot i que aproximadament cada dues dècades experimenta una certa difuminació en el moment que es proclama un nou retorn a la puresa original representat per efímers moviments certament immobilistes. I és que el retorn als orígens és un tic intrínsec a les arts populars.

Potser sí que aquest és el rastre de les avantguardes. Com a mínim, el rastre polític, ja que l'estètic el trobarem en les arts aplicades –la moda, el disseny, la publicitat–, generalment desproveïdes de contingut i amb una estètica que manté actualment un confortable maridatge amb les músiques hereves del revisionista minimalisme anglès. Mentrestant, la música contemporània ha seguit el seu camí, no gaire accidentat, a l'hora que el rock, el pop i el jazz han anat protagonitzant periòdicament autocatàrsis correctives de purisme redemptor, seguides d'hibridacions no exemptes de gràcia. L'altra música popular, la inclassificable, s'ha acabat anomenant experimental, que no deixa de ser un mot perquè ens puguem entendre, però que resulta encertat ja que moltes d'aquestes músiques neixen pel mètode de prova i error. Resulta, en definitiva, més encertat que avantguardista.

Hem d'advertir que durant aquest viatge al llarg de tot un segle, no hem tingut espai per parlar de moltes altres coses. Per exemple, l'obrer ja s'ha transformat en consumidor i ens trobem la societat de consum. A partir d'aquí els productes seran obsessivament envasats i etiquetats per a la venda. Això ens ha de fer pensar que quan parlem de corrents o moviments musicals populars al segle XXI estem fent servir terminologia del màrqueting, noms triats per distingir o diferenciar un producte d'un altre, tot i que no siguin diferents. Per tant, no cal espantar-se per la quantitat de subgèneres i sub-subgèneres amb què trafica el mercat.

Fins aquí, i vist que hi ha un nom per a tot, no sembla tenir sentit aplicar un nom que no es correspon a allò que designa. Així, té sentit parlar d'avantguardes musicals al segle XXI – que és el que acabo de fer– però no en té gaire parlar d'avantguardes musicals del segle XXI, ja que és un anacronisme. Per tant, Cabaret Voltaire no va ser un grup dadà sinó industrial.

D'altra banda, l'ús del terme tampoc no es justifica gaire amb el seu significat original: en un món en el qual ningú sap gaire cap a on hauria d'anar, lògicament ningú se situa al capdavant perquè no hi ha part del davant. El punk va dir que "no hi ha futur". I els ideòlegs de la postmodernitat ho van corroborar. De fet, la cultura actual no mostra una inquietud cronològica: no mira endavant ni tampoc endarrere.

T'he sentit parlar d'avantguarda musical al segle XXI

Sovint he trobat aquesta terminologia en diversos àmbits. La premsa especialitzada en música popular en fa ús, com també els fulls promocionals d'algunes discogràfiques o productores. La trobem en forma d'adjectiu ("avantguardista") i també ens podem trobar l'expressió "d'avantguarda" per referir-se a un grup o a la seva música. Mai no està gaire clar l'ús que en fa la premsa: tant pot ser despectiva en alguns casos com no ser-ho en altres. També pot aparèixer si els periodistes no saben a quina altra paraula poden recórrer. El fet és que difícilment trobarem el substantiu "avantguardes", i en deduïm que les seves variacions han estat aplicades sense rigor. Quan les trobem en la promoció d'un producte, imagino que pretén destacar-ne la singularitat i modernitat. Com que el terme és molt confós i fàcilment associable a elitisme i impopularitat, no estic segur que doni un gran benefici al venedor que l'utilitzi, tret de si s'adreça, potser, a un públic esnob.

Així com les paraules que utilitzem per anomenar altres moviments artístics, culturals i polítics de la història s'han instal·lat en el llenguatge habitual (pots passar una "nit romàntica" o tenir una mentalitat "molt barroca"), els termes "avantguardisme" o "avantguardista" han adquirit una ínfima popularitat en la parla quotidiana, si els comparem, per exemple, amb "futurisme" o "surrealisme" (pots anar a un bar "molt futurista" o et pot passar "una cosa surrealista"). En tots els casos són usos molt poc precisos i de perillosa polisèmia –el diari *La Vanguardia*, l'usa com a capçalera en l'originària accepció bèl·lica, no el va fundar André Breton—. És recomanable, per tant, l'ús de paraules més precises. Fer servir "avantguarda" o "avantguardisme" per definir qualsevol moviment o corrent artístic actual no diu res que no es pugui explicar millor amb uns altres termes. Dit per un artista sona pedant i dit per un aficionat sona esnob. I en ambdós casos revela un important desconeixement de la història.

És refrescant la desmitificació del terme que fa el grup Don Simón i Telefunken, que diuen que la seva música és “de van-guarderia”. Fins i tot el periodisme seriós evita utilitzar expressions com ara “tal empresa o ciutat estan a l'avant-guarda de tal cosa”, que sona una mica cursi. Només ho trobem en televisió i en el llenguatge polític. Sembla, doncs, que la paraula està en desús.

“De haberla, hayla”

De tot el que s'ha dit no es dedueix en absolut la no-existència, en regions poc visitades de la música popular actual, de músiques excèntriques, subversives, simbòliques, catastròfiques, experimentalistes, poètiques, d'acció, improvisatives, derivatives, erràtiques, informals, deformes, especulatives, psíquiques i polititzades. Són músiques que, amb més circumspècció, alguns crítics anomenen difícils, tot i que són l'alegria de la casa. Ortega y Gasset reflexionava així sobre la “dificultat” de la música de les primeres avantguardes: *“No es impopular porque es difícil, sino que es difícil porque es impopular”*. Jean Cocteau ho tenia molt clar: *“C'est simple comme bonjour”*. Hem sentit a dir sovint –ja que és una frase característica en l'expressió d'una certa melomania– que és propi de la “bona” música que, tot i ser de difícil execució, resulti fàcil a l'oient, és a dir, que aquesta dificultat no es traslladi a qui l'escolta. És una idea una mica faquirista, però molt estesa entre els consumidors de música popular moderna. Potser quan algú fa servir aquestes velles paraules filles del més vell concepte militar, vol dir que és música fàcil però impopular: “rara”. I sí, no és freqüent, però no està al capdavant de res. Tampoc és gaire provocadora i costa de trobar, és a dir, pots viure tota la vida sense assabentar-te que existeix. Tot al contrari de les avantguardes, que van escandalitzar, captivar i provocar opinió i reflexió. En aquestes músiques tampoc no hi trobem una vinculació amb moviments socials i polítics ni elles mateixes constitueixen cap moviment. En fi, no són “avantguardistes”. Però existeixen. I tant!

Pel que fa a aquesta suposada dificultat, m'agradaria afegir-hi que és fruit de la modernitat atorgar a l'art la “missió” de renovar les estètiques i les consciències de les societats. No es pot negar que moltes vegades no solament les societats necessiten estímuls transcendentals per resoldre els seus conflictes, sinó que el fet de poder-se mirar amb els ulls d'aquells que no usen els filtres de les convencions és saludable per als

col·lectius que hi dipositen precisament aquesta esperança. També sembla prou cert que una cultura no canvia si aquells que la practiquen no se senten estimulats per la curiositat i la recerca de novetats. Els canvis són bons, però els canvis no s'han de relacionar necessàriament amb el progrés. De fet, el concepte de progrés em remet més aviat a perfeccionament i exacerbació que al concepte de canvi.

Fet aquest preàmbul, volia dir que em sembla tan natural que el melòman cerqui novetats i sorpreses com que la societat, si és saludable, les potenciï. A part, també hi ha l'esnobisme, que existeix únicament en la mesura que l'individu creu que mostrar una intensa adscripció a les innovacions culturals i científiques el fa participar d'una elit social i per tant, li atorga poder. En aquest cas, el rebuig d'allò que és acceptat per la massa social és la clau per diferenciar-se'n. Però em sembla tant estrany que existeixi algú que no tingui música o llibres per rellegir o reescoltar una vegada i una altra, com que no senti l'impuls tan humà de buscar noves experiències en tots els àmbits de la cultura: des del menjar fins al sexe, tot passant per la música, la literatura, el cinema, etc. I tot això es vincula a la joventut, etapa de la vida que al segle XX va esdevenir classe social i que al XXI és considerada l'estat que tot ésser humà ha de preservar quan lamentablement l'ha perdut. Així, trobem expressions com ara "mantén-te jove", "descobreix coses", "fes el que no hakis fet mai", "no deixis res de banda, ja que només et penediràs d'allò que no hakis arribat a fer".

Ara bé, com diu Ortega, la dificultat de certs tipus de música radica en la impopularitat i no a l'inrevés, i aquí resideix la seva capacitat de sacsejar les conciències. Allò que és nou, que no és convencional, ens ha de trasbalsar. Si no ens commociona, si no ens torba i no ens fa pensar, vol dir que s'adequa a les nostres convencions: l'esnob necessita inevitablement conèixer els codis per interpretar una suposada realitat diferent. Per tant, es mou en una realitat codificada prèviament en la qual determinades formes subartístiques són produïdes específicament amb l'objectiu d'obtenir la seva aprovació. L'esnob, aquest Peter Pan de la cultura, és un turista, ja que ho vol gaudir tot per primera vegada. Però tot això no està gaire relacionat amb les històriques avantguardes i la seva terminologia neoderivada, que em recorda els anys seixanta, quan es van popularitzar Einstein i la seva teoria de la relativitat i en la parla quotidiana es va posar de moda dir que "tot és relatiu".

Com diu Servando Rocha, “*por avantgarde podemos entender un grupo adelantado que precede al ejército en la batalla. El avantgarde (sic) abre el camino, comprueba las fuerzas de su oponente y acosa al enemigo*”. No em consta que, en termes d’art ni, concretament, de la música, hi hagi ara mateix cap batalla, cap exèrcit, cap camí ni cap enemic, al menys en la dimensió que justifiqui un vocabulari popular en aquest sentit per fer referència a les propostes artístiques. En canvi, sí que sabem que en l’àmbit econòmic algunes guerres de baixa intensitat guarneixen el panorama cultural de l’incipient segle XXI.

EL PODER DE LA MÚSICA. LA MÚSICA DEL PODER

Carmen Pardo Salgado

Doctora en filosofía

Hace mucho, muchísimo tiempo, en la próspera ciudad de Hamelín sucedió algo muy extraño: una mañana, cuando sus gordos y satisfechos habitantes salieron de sus casas, encontraron las calles invadidas por miles de ratones que merodeaban por todas partes, devorando, insaciables, el grano de sus repletos graneros y la comida de sus bien provistas despensas.

De niños escuchábamos absortos como los notables de la ciudad de Hamelín decidieron poner fin a la plaga de ratones y contrataron los servicios de un flautista que, a cambio de una suma de dinero, prometió acabar con ellos. El flautista empezó a tocar una extraña melodía y todas las ratas le siguieron hasta llegar a un río donde se ahogaron. El flautista volvió a la ciudad para cobrar su trabajo pero, considerando que hacer sonar la flauta no era gran cosa, los notables se negaron a pagarle. El flautista, como venganza, tocó de nuevo su flauta con una dulce melodía que hizo salir a todos los niños contentos de sus casas. Siguiendo la maravillosa melodía los niños desaparecieron para siempre de Hamelín.

Llegados a este punto, de niños conteníamos la respiración por un momento, sin poder decidir si estábamos de parte del flautista y su música o de los niños desaparecidos. Sólo sabíamos que el resto de los adultos, esos notables de la ciudad, se habían equivocado. Nos quedaba también un cierto temor ante la posibilidad de escuchar una música que, como a los niños de Hamelín, nos hiciera desaparecer. Pero ese temor se desvanecía en cuanto nos proponían cantar una canción. Entonces, la música nos poseía pero nos sentíamos a salvo.

Algún tiempo después, redescubríamos al flautista de Hamelín y el poder de la música en el mito de Orfeo, ese rey de Tracia hijo de una Musa que, con su voz, seducía a todos aquellos que lo escuchaban, ya fueran animales, seres humanos o la naturaleza misma. Pero su fin no fue el de nuestro flautista; cuenta Virgilio que durante una orgía dionisiaca las mujeres de la Tracia lo despedazaron mientras su voz no dejaba de llamar a su amada Eurídice.

Sólo la voz de Orfeo mantuvo su unicidad porque era un órgano que había trascendido las funciones puramente corporales; se había convertido en instrumento de viento, en música.

Del mismo modo, mantienen su unicidad las melodías que se entonaron en Hamelín o el canto de las sirenas que, según se cuenta en la *Odisea*, conducen a la muerte a quien lo escucha. Se trata en los tres casos de presencias sonoras que seducen y que conducen suavemente al oyente a otra parte, fuera de sí. Esta conducción suave, sin apenas ser notada, constituirá uno de los poderes mayores de la música.

El ser llevado a otra parte no tiene que suponer, obligatoriamente, la forma de salir de uno mismo. La música puede conducir a un estado en el que uno es, solamente, presencia sonora, en sí mismo y consigo mismo. Como cuando alguien canta para espantar sus miedos; es lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari denominan el *ritornelo*, esa música que se repite y permite marcar un territorio, una música que es una articulación territorial, el estribillo en el que se siente uno mismo.

El poder de la música abre una vía por la que se transita en dos sentidos: fuera de sí y creando un territorio en torno a sí. En ambos casos se trata de presencias sonoras que se imponen casi sin ser notadas, seduciendo delicadamente. Esto no significa que toda música tenga ese poder. El poder de la música depende de las relaciones que se establecen entre el tipo de organización musical, la cultura a la que se pertenece y las características particulares del oyente. A todo ello, aún podríamos añadir las relaciones que el poder establece con la propia música.

Desde antiguo, la música ha sido objeto de atención por parte del gobierno de un Estado. Platón, cuando expone su ideal político, da buena cuenta del tipo de música adecuado para formar el espíritu de los ciudadanos. Los ciudadanos, en su república ideal, deben ser educados conforme a un tipo de armonías que beneficien la vida en común de la ciudad. Con ello, se establece el orden en el alma de los ciudadanos. Del mismo modo que se educa a los hombres a través de las armonías adecuadas y prohibiendo aquellas que conducen a la desmesura, también la organización territorial del Estado ha de ser sometida a una medida conforme a las buenas armonías. La música del Estado ordena el alma de los ciudadanos y el territorio; el espacio privado y el espacio público. Fuera de sí y en sí mismos, Platón desea instaurar la misma música.

Se podría pensar que este planteamiento es obsoleto, pero es conocida la afición de los gobiernos a apoyar y/o desprestigiar, cuando no censurar, los diversos tipos de música. De todos es conocido el uso de la música por parte del Tercer Reich pero

podríamos contar con ejemplos más recientes, como el caso de Bill Clinton cuando, durante la campaña electoral de 1992, mostró su disconformidad con la rapera Sister Souljah.

Por ello, no debe extrañar que en pleno siglo XX, las relaciones entre el tipo de organización musical y las formas de gobierno sean puestas de relieve nuevamente por el compositor norteamericano John Cage. En su escrito *El futuro de la música* expone:

Los tipos de música menos anárquicos ejemplifican estados de la sociedad menos anárquicos. Las obras maestras de la música occidental dan ejemplo de las monarquías y las dictaduras. El compositor y el director: el rey y el primer ministro.

Según el compositor cada tipo de música sería la ilustración sonora de una forma de gobierno. En esta ilustración sonora deberíamos tener en cuenta: la distribución y función de los silencios, las notas que componen la escala musical, los ritmos que se despliegan o los timbres de los instrumentos. La jerarquía que se establece en el interior de esas organizaciones nos hablaría entonces de las monarquías y dictaduras de la cultura occidental. Y, también en su interior, la música daría ejemplo de la repartición y función de aquello de lo que no se puede hablar, lo censurado, de los grupos sociales que componen el Estado, de los modos de comportarse y de las distintas entonaciones de lo que puede ser dicho. Organización política y organización sonora estarían en correspondencia.

Un planteamiento semejante se encuentra en autores como John Zerzan. En su escrito sobre tonalidad y totalidad escribe:

Como bien dijo Richard Norton: "Se trata de la tonalidad de la iglesia, la escuela, la oficina, el desfile, la convención, la cafetería, el puesto de trabajo, el aeropuerto, el avión, el automóvil, el camión, el tractor, el restaurante, el vestíbulo, el bar, el gimnasio, el burdel, el banco y el ascensor. Temerosos de no tenerla bajo los pies, los hombres se las encadenan ahora al cuerpo para poder caminar a su compás, correr a su ritmo, trabajar a su son y relajarse con ella. Está en todas partes. Es la música y escribe las canciones."

Para terminar afirmando:

Como el lenguaje, la tonalidad ha estado históricamente caracterizada por su falta de libertad. La sociedad nos hace

tonales: únicamente con la eliminación de esa sociedad se superarán las gramáticas de dominación.

El texto que nos recuerda Zerzan, así como su propia conclusión, no se ciñe sólo al Estado, a la forma de gobierno, sino que hace de la tonalidad el estado general en el que se mueve y es movida la sociedad. Identificando tonalidad y totalidad, espacios públicos y componentes de la sociedad se encontrarían a la misma altura tonal –aunque con rigor debiéramos tener en cuenta por ejemplo, la diferencia de octavas que de modo natural se da entre hombres y mujeres–.

Si en Platón es la música adecuada la que nos hace aptos para la vida en sociedad en el Estado ideal, para Zerzan no es la música sino la sociedad la que nos hace tonales. El planteamiento de Zerzan, aunque claro desde el punto de vista político, genera sin embargo algunas dudas si es pensado desde la relación que se presupone entre lo político y lo sonoro.

La tonalidad se impuso en la música culta europea por un periodo de unos doscientos años, no más. Antes hubo además otras músicas que fuera de la tonalidad podían ejemplificar la sociedad de su momento. A ello se suma que, en primer lugar, durante la segunda mitad del siglo XX contamos con músicas como el rock o el pop que, siendo básicamente tonales, fueron acompañadas de sentimientos de libertad por parte de los jóvenes y de movimientos de protesta social. En segundo lugar, habría que tener en cuenta los nexos que se establecen entre las máquinas, la música y la sociedad. Por poner sólo un par de ejemplos sería preciso recordar los ritmos de trabajo en las cadenas de montaje de las fábricas y la progresiva importancia de los ritmos iterativos en una gran parte de las músicas electrónicas. Asimismo, convendría traer a la memoria también que la música *techno* surge del paisaje post-industrial en el Detroit de mediados de los ochenta y que Genesis P. Orridge funda en 1975 *Throbbing Gristle*, primer grupo de música industrial. En ambos ejemplos, el nexo entre música y sociedad es claro y no se trata obligatoriamente de música tonal. Estos datos, cuando menos, enturbian la identificación que Zerzan propone entre tonalidad y totalidad, así como el hecho de que sea efectivamente la sociedad la que nos hace tonales.

El modo en que se ha encarado la relación de música y poder a través de Platón, de Cage y de Zerzan ofrece una imagen del poder como un ente único. El poder fluye desde un solo punto

hacia el resto de la sociedad. Incluso en el caso de Zerzan, la sociedad emana un solo tipo de poder que sería el correspondiente a la tonalidad. Pensamos que en la actualidad y en lo referente a música y poder, la aproximación foucaultiana obliga a un análisis más fino tanto del poder como de los nexos que con él se establecen.

En *Les mailles du pouvoir*, Foucault escribe:

Una sociedad no es un cuerpo unitario en el que se ejercería un poder y solamente uno, sino que es en realidad una yuxtaposición, un nexo, una coordinación, una jerarquía, también, de diferentes poderes, que sin embargo se mantienen en su especificidad. (...) La sociedad es un archipiélago de poderes diferentes.

El poder es un entramado, una malla en la que cada cuadrilátero daría cuenta de las distintas yuxtaposiciones, nexos, coordinaciones y jerarquías de poderes diversos. El cuadrilátero formado por música y poder revelaría así que la jerarquía entre el director y la orquesta es sólo una de sus características, pero que también la yuxtaposición, los nexos e incluso la coordinación forman parte de la malla que tejen música y poder. La complejidad del entramado se pone de manifiesto en la definición que Foucault ofrece de la sociedad: un archipiélago de poderes diferentes.

Si la sociedad es un archipiélago, entonces los diferentes poderes son las numerosas islas que no obstante, se nos dice, mantienen su especificidad, es decir pueden ser agrupadas como un archipiélago de poderes. Entre las islas, en el interior de esos cuadriláteros de las mallas del poder, el poder fluye, circula en varias direcciones.

El mismo Foucault ofrece un buen ejemplo de la circulación del poder cuando expone la nueva tecnología disciplinaria que supone la educación en el siglo XVIII. Nos encontramos con un maestro, explica Foucault, para unas docenas de discípulos y es preciso que se obtenga un control permanente, que se produzca una individualización del poder. El modo en que se está sentado ante el maestro es resultado de esta individualización. Todavía, recuerda, a principios del siglo XIX había escuelas donde los alumnos estaban de pie alrededor del profesor. En la actualidad, la mirada del profesor puede recorrer cada uno de los alumnos, puede controlar. Lo mismo ocurrió en los talleres, en la armada... y añadimos, en

el ámbito musical. El texto de John Cage antes mencionado terminaba así:

El compositor y el director: el rey y el primer ministro.

También en el ámbito musical encontramos la figura del director como aquél que individualiza los músicos para hacerlos converger en una unidad, la que la interpretación de su batuta impone. Se podría pensar que este poder que se ejerce a través de la individualización ha quedado obsoleto en una sociedad en la que, a partir de la aparición de las grandes masas urbanas y los *mass media*, el poder parece ejercerse directamente sobre la masa. Pero ambos cohabitan desde antiguo. Por ello, el mismo Cage rompe con sus obras los nexos entre el director y los intérpretes y aboga por considerar la actividad del intérprete, del compositor y del oyente como completamente separadas. De este modo, piensa, se da ejemplo a la sociedad.

El poder que individualiza y el que se ejerce sobre la masa serían la cara y el envés del mismo ejercicio de poder. Por ello, Foucault recuerda que a esta tecnología individualizante se une también, en el siglo XVIII, el descubrimiento de que el poder se ejerce sobre los individuos en tanto que constituyen una “especie de entidad biológica” que puede ser aprovechada para producir. Esta tecnología es la que Foucault denomina la biopolítica y es la que corre en paralelo con los problemas suscitados por la higiene pública, el hábitat, las condiciones de vida de la ciudad... En esta biopolítica estaría implicada de modo fundamental la ciencia, pero también lo está el arte. Siguiendo con el ejemplo sonoro encontraríamos todos esos modos en los que los sonidos son utilizados para el control de las poblaciones: la escucha en continuidad en los grandes almacenes, aeropuertos, centros médicos, estaciones de metro..., pero también las armas sonoras no letales utilizadas para dispersar a los participantes de una manifestación, para amedrentar y socavar la moral de los soldados, oponiéndolas a esos otros cantos que se entonan para darse moral, para no sentirse solo sino formando parte de un organismo, del cuerpo social. Pero recordemos, la sociedad ya no es un organismo, es un archipiélago.

Si observamos con atención alguno de los ejemplos expuestos, se podrá dar cuenta del modo en que la tecnología individualizante –en connivencia con las formas disciplinarias

residuales que se niegan a desaparecer— se entreteje con la biopolítica para dar lugar a lo que ya conocemos como sociedades de control.

Atendiendo al uso de la música en los transportes públicos encontramos por ejemplo lo siguiente:

Un experimento de seis semanas llevado a cabo en Australia por el servicio ferroviario de Nueva Gales del Sur mostró que la tasa de vandalismo en los trenes había disminuido un 75%: los asientos ya no estaban desgarrados, ni las paredes pintarrajeadas. ¿Por qué? Los habituales sospechosos aparentemente habían desistido de sus prácticas gracias al incesante aluvión de sonatas y conciertos de la época de la Ilustración europea difundido por los altoparlantes.

Ante este ejemplo no hay quien dudaría en traer a la memoria, en el mejor de los casos, el mito de Orfeo o, en su defecto aquello de que la música amansa a las fieras. Escuchar música europea del siglo XVIII a través de los servicios de megafonía del metro no debía dejar indiferente. Para conocer el alcance de sus efectos, más allá de la disuasión del vandalismo, se puede consultar la página web de RENFE donde se encontrará un debate sobre la conveniencia o el rechazo a la música que la compañía emite en sus trenes de cercanías. En este foro de discusión se pronuncia desde aquél que se siente agredido por una música que no le gusta y que es a veces emitida a un volumen excesivo, hasta el que la utiliza como defensa de la música que el compañero de trayecto lleva en su iPod.

En el caso del metro de Australia como en el de RENFE se trata de inducir un estado a través de la escucha. La escucha individualiza a un oyente que se desplaza con una masa anónima; le hace reaccionar a lo escuchado. Pero, en tanto estado inducido por la música y el lugar de la escucha, se produce un efecto sobre el colectivo que individualmente está a la escucha. La música no puede ser obviada más que oponiéndole otra música, la banda sonora que uno transporte. La tecnología individualizante y el hábitat conseguido se avienen con una música que hace las funciones de un sistema de control. Por los resultados, no parece que los usuarios del metro de Australia transportaran su propia banda sonora, da la impresión que pasaron a formar parte de la cuadrícula que la música y su difusión construía en unas condiciones determinadas: una cuadrícula de poder.

La trama forjada por este uso de la música obtendría los efectos deseados por el panóptico de Bentham: actuar como si siempre te estuvieran vigilando. La ausencia de visión se suple aquí con la capacidad de la música para ocupar el cuerpo y la mente del oyente. La presencia sonora posee al que oye aún sin que quiera escuchar. Del mismo modo que cada vez más la norma que es interiorizada reemplaza a la ley, así el estado al que puede conducir una música puede suplir y mejorar el efecto de las cámaras de video-vigilancia.

No en vano, siguiendo la etimología de nuestro “oír”, el que oye es el que obedece. Obedecían los animales, los seres humanos y la naturaleza entera a la voz de Orfeo, obedecen los navegantes al canto de las sirenas y obedecen también las ratas y los niños a la música del flautista de Hamelín. Estábamos avisados.

Preguntarse por los modos de escapar a la seducción que los nexos entre música y poder ejercen en ese archipiélago que es la sociedad, obliga a cuestionarse el tipo de escucha que ponemos en obra.

Si imaginamos el paisaje sonoro de una sociedad como un archipiélago de poderes que suenan con diferentes músicas, se deriva que oposiciones tales que hacen de lo global una imposición y de lo local un signo de resistencia y liberación no pueden ser aceptadas en su totalidad. Miller y Yúdice exponen el ejemplo de la nacionalización de la samba en Brasil en los años 30 del siglo anterior, que implicó la intervención del régimen de Vargas en la industria de la música. Un ejemplo más cercano lo tenemos en la creación del rock català a mediados de los ochenta como parte de la estrategia de la política cultural del Govern de la Generalitat.

En un archipiélago sonoro el sonido llega por doquier y el oído se convierte en centro, en la única embarcación posible para transitar entre tanto sonido. Desde los ruidos de las calles del siglo XXI a las burbujas sonoras de tantos individuos con su MP3, el iPod o su coche *boom* equipado como una discoteca a cuatro ruedas, pasando por las músicas de ambiente y las músicas que realmente queremos escuchar, la escucha transcurre en continuidad. Todo en este archipiélago de diferentes poderes ha de estar disponible para que el poder siga fluyendo sin restricciones de espacio y/o tiempo; la música y los hombres. Y en esa disponibilidad acontece que por ejemplo, una obra como *Carmina Burana* de Carl Orff compuesta durante el Tercer Reich, haya servido al mismo tiempo como

concierto de inauguración del *XX Cicle de Música a la Universitat* y como bautismo musical de las nuevas Facultades de Filosofía y de Geografía e Historia de Barcelona en septiembre de 2006. Se dirá que la música es la música, que un sistema musical no tiene por qué tener relación con un sistema de gobierno, se dirán tantas cosas. Pero acaso, ¿es que todos hemos olvidado al flautista de Hamelín?

No es de extrañar entonces que en el nuevo futuro de la música, el que pronostican David Kusek y Gerd Leonhard, la música sea considerada como la banda sonora de la economía que viene.

Para que la música se constituya aún más en economía emergente no se trata solamente de abarcar lo que ya conocemos como industrias culturales, sino de apelar también a la iniciativa individual, a las corrientes alternativas. Todo parece caber en la economía de este sistema. Por ello, al nexo que se establece entre oír y obedecer es urgente oponer los lazos que existen entre escuchar y auscultar.

Es preciso hacer de la escucha un ejercicio de auscultación para dar cuenta de las mallas en las que están tejidas la música y el poder. Es necesario auscultar para quebrar siquiera por un momento la escucha en continuidad. Por ello, en este archipiélago que compone nuestro paisaje sonoro, pensamos con Guattari que el artista, pero también cualquier oyente, debe ser un mutante.

Los artistas –dirá Guattari– son mutantes, en condiciones muy difíciles para mutar, condiciones de control por las imágenes dominantes, por los medios, por el sistema de galerías, por ejemplo. (...) son gente que tienen el coraje de jugarse su existencia sobre un proceso de singularidad y por ello nos ofrecen un paradigma interesante.

Si la tecnología del poder que individualiza está ligada con la biopolítica, hay que sospechar de los procesos de individuación que responden a formas disciplinarias y a sistemas de control. Por ello, la creación de singularidades siempre dispuestas a mutar pueden, si no quebrar, al menos dañar las mallas del poder. Singularidades sonoras como el trabajo de Víctor Nubla con *Gràcia. Territori Sonor* podrían ejemplificar una actitud de escucha que no quiere obedecer. También serían buenos ejemplos los modos de producción y distribución musical alternativos como BCore que se enfrentan a los gran-

des sellos comerciales, los músicos que siguen experimentando más allá de los géneros que se estandarizan, las propuestas directamente dirigidas a auscultar los nexos entre música y poder como las realizadas por la *Orquesta del Caos* o las páginas web que como *NoMuzak* invitan a llevar a cabo la propia selección musical.

En esta creación de singularidades la atención a lo micro es fundamental. Del mismo modo que la distancia con el capitalismo se hace sentir en los sistemas de microfinanzas a las poblaciones que están excluidas del sistema bancario organizado por el capital, así la escucha atenta de las islas sonoras que forman el archipiélago puede contribuir a detectar esas conexiones que, por formar parte del control, pasan desapercibidas.

Pero, aún en la atención a lo micro y a las singularidades mutantes, la escucha que ausculta debe tener presente que ella es sólo un momento de una escucha que se da en continuidad; que el oyente también está obligado a ser un mutante. Por eso, de vez en cuando, es bueno volver a escuchar lo que sucedió *hace mucho, muchísimo tiempo en la próspera ciudad de Hamelín.*

ENTRE LA MÚSICA AUTÈNTICA I LA MÚSICA PERFUM

La funció social de la música

i les profundes transformacions contemporànies

Jaume Ayats

Etnomusicòleg. Professor de la Universitat Autònoma de Barcelona

Quan parlem de música, sovint ho fem des de l'abstracció, com si tractéssim un fet del tot deslligat del lloc on es duu a terme, de les persones que el viuen i de les causes que el motiven. Per entendre quina vida social estem construint en el nostre entorn contemporani amb el pretext de "fer música", cal observar alguns dels valors, de les qualitats i dels usos que atribuïm a cada tipus d'activitat musical. Normalment no se'n parla, d'aquests valors. Se suposen obvis o, fins i tot, són ignorats dins d'allò no dit, d'allò socialment "invisible". En aquest text intentaré resseguir alguns d'aquests valors i qualitats amb el risc –i amb la intenció– de reconsiderar algunes de les posicions que tenim amb relació a les nostres activitats sonores.

Vull començar situant dues imatges oposades de l'activitat musical contemporània, dos pols d'atracció i de referència que purifiquen la realitat musical en dos estereotips antitètics. Els denominaré, per adjectivar-los d'una manera vistosa, "música autèntica" i "música perfum".

La "música autèntica", que en altres moments històrics es va denominar "música absoluta", és la que és considerada amb el concepte d'art. És l'art autònom, és a dir, concebut separatament de les circumstàncies i les vicissituds de la situació en què es produeix. Així, des de l'idealisme i des del romanticisme se'l situa més enllà de la realitat humana, com si fos una revelació externa que es transmet a l'individu aïllat. En definitiva, és el concepte d'art més comú en l'entorn contemporani, fins al punt que se'ns pot fer difícil entendre que en altres societats i en altres èpoques històriques no ha existit aquesta percepció de la música. Només cal observar el comportament i la disposició del públic i dels intèrprets en un concert clàssic per veure quin model de comunicació predomina en l'actitud d'escolta i atenció totals completament vinculada a un significat que trasbalsa i transcendeix. Cap dels espectadors arriben a tenir, durant tot el concert, aquesta

1 Mann, Thomas. *El doctor Faustus*. Barcelona: Edicions 62, 1992.

atenció exclusiva, però gairebé tots afirmaran que és la disposició correcta, allò que caldria fer. En els concerts multitudinaris del món del rock i del pop observem una disposició d'escolta i uns comportaments força diferents. Ara bé, una anàlisi més atenta ens fa veure que aquests concerts en què l'individu es presenta com a individu-grup –individu que es fon o es dissol en el grup físic i alhora imaginat, en un intent de transcendir els límits del subjecte– mantenen la majoria dels principis bàsics de la disposició contemporània davant de l'artista i de l'espectacle.

Dins d'aquesta lògica, el músic –el compositor, en alguns gèneres, o l'intèrpret, en uns altres– esdevé l'heroi, el mediador que es consumeix agònicament en el seu paper inevitable, tant si es diu Richard Wagner com Bob Marley, Ludwig van Beethoven o Jimmy Hendrix. La música revelada té molts elements de creença –un substitut de la religió, s'han arriscat a dir alguns– i construeix grups, sentiments i realitats socials alternatives de la mateixa manera que ho fan les creences. Thomas Mann ho expressava magníficament a *El doctor Faust*:

*¿No resulta còmic que la música fos tinguda durant molt de temps per un mitjà redemptor, quan ella mateixa, com a art sencer, freturava de redempció, és a dir, necessitava alliberar-se d'un isolament solemne, fruit de l'emancipació cultural, de l'exaltació de la cultura com a succedani de la religió, alliberar-se de la seva solitud compartida amb la flor i nata intel·lectual, dita "el públic", que aviat ja no existirà, que ja no existeix, de manera que l'art aviat es quedarà completament sol, sol fins a esllanguir-se i morir, si no és que troba el camí del "poble", o per dir-ho d'una altra manera poc romàntica, el camí dels homes?*¹

A l'extrem oposat hi situo "la música perfum". Denomino així les músiques considerades vulgars, que són simple ornament o entreteniment, evanescents (no pot ser d'una altra manera) i supeditades a les circumstàncies. Són acusades de comercials, de poc originals, de poc espirituals, de producte de compra-venda. Per a moltes persones són les músiques que actuen com a fil musical, que emmascaren el silenci (la solitud) o el soroll insuportable de la vida quotidiana (els altres). És a dir, les músiques que no cal escoltar i que no se senten. No m'entretindrè a explicar més característiques d'aquesta considera-

ció de la música, malgrat que és una magnífica font per revelar què som i què somniem els individus d'una societat.

El que m'interessa assenyalar és que pensar les músiques des d'aquestes dues posicions –del tot complementàries i binomi d'una mateixa lògica de pensament– evita poder pensar la música com a comunicació entre individus. Si centrem l'atenció en el so, aquestes imatges de la música impedeixen pensar en allò que el so efectua: amaguen l'acció de construcció social de la realitat, individual i col·lectiva, que fem quan compartim activitats sonores. Les dues posicions observen la música com un objecte-producte i no pas com una activitat (o una comunicació o un procés dins d'una situació) que té raó de ser dins d'unes circumstàncies i que està supeditada a allò que en volen fer les persones. Ens diuen que l'art antigament era “funcional”, que només es podia concebre al servei del culte o de la circumstància social. I l'art que sembla que s'ha alliberat de la funcionalitat, en realitat està al servei d'una nova funcionalitat, encara que sigui invisible o poc visible. La música continua participant –però de manera força desapercebuda, i per això eficaç– en la construcció més profunda de l'ésser social dels individus i, per tant, dels conjunts socials.

Vist des d'aquest angle, les músiques són un pretext. Això sí, un pretext magnífic, seductor i necessari. Un pretext per dir, per ser, per comunicar i per rebutjar. I ho fan sense necessitat d'expressar-ho de manera verbal i abstracta, sinó de manera simbòlica i implícita, desplaçada. Fem servir les músiques per remarcar cadascun dels jocs socials que considerem significatius: edat, gènere, grup social (econòmic, elit, origen...). Però no ho fem a partir de simples vinculacions d'una música a uns significats –si fos així, el joc de significacions seria molt senzill i de lectura evident, per tant, molt poc atractiu–, sinó que cada situació musical permet diferents nivells i intensitats de significació. Per tant, entrem en un relliscós terreny d'ambigüitats i de contradiccions que s'han d'entendre dins de les singulars reapropiacions i articulacions que cadascú fa dels significats.

Però, què és la música? No en tenim una definició estricta i vàlida, sinó que ho sabem per experiència. La noció de música no és gens universal malgrat que els predicadors de les bondats musicals ens en vulguin convèncer. No és la mateixa en èpoques i en llocs diferents. Podem afirmar poca cosa segura i precisa d'això que en diem música. Però jo m'atreviria a relacionar-la amb dos elements decisius: la memòria i el gest.

D'una banda, hi ha la memòria en les seves diferents opcions, és a dir, la memòria relacional i situacional que vincula la música a uns llocs, a unes persones i a uns sentiments. És una memòria dels records sonors, tant "històrica" com recent dins de la mateixa música. Per tant, les músiques contribueixen a articular el record individual i el ser present. D'altra banda, hi ha el gest, que també és indeslligable de la memòria. El so sempre és el resultat d'un cos en moviment, d'un cos que expressa actituds. És a dir, del gest que fa emetre el so i/o que rep el so. Durant segles, la nostra cultura oficial ha argumentat l'escissió entre el cos i la ment. Ha negat el valor del cos i l'ha condemnat per impur davant d'una espiritualitat descorporalitzada. Al mateix temps, però, els rituals col·lectius es fonamentaven en el control i la força de coneixement del cos. La música ha estat molt condicionada per aquest so pur, que fa invisible la font corporal i l'individu que l'emet. A les esglésies hi trobem orgues amb els organistes amagats o cors sense la visió d'aquells que canten i a l'òpera, cantants-actors a l'escena i instrumentistes al fossat. En una època en què intentem la reconstitució d'un individu complet, amb tota la importància del cos (percepció i expressió), es fa decisiu repensar la música com a gest. La música és memòria corporal. I l'activitat corporal que produeix la música són —com afirmava John Blacking— "cossos en harmonia".

El panorama que he descrit fins ara, en realitat, no és gaire diferent del de fa trenta o quaranta anys. Però en els darrers temps estan canviant algunes coses en la concepció de la música. I són canvis que com són tan obvis potser ens passen desapercebuts. El principal canvi, i el més profund, és tecnològic i afecta la manera d'escoltar.

Els enregistraments i la tecnologia sonora contemporània han reforçat la imatge d'una existència autònoma de la música, la mateixa imatge que ja arrosseguem dels darrers segles, però ara amb la força que li atorga la ficció dels nous objectes musicals. Fa un segle i mig, l'objectualització —la reificació— amb què es tractava la música era el resultat d'una idealització, escassament fonamentada en la notació, que no s'adequava a l'activitat quotidiana de la música. Podríem dir que era tan evident i inevitable tractar la música com a activitat i procés, que idealitzar-la com a objecte artístic i autònom formava part del joc dels que volien anar "més enllà", dels artistes romàntics i postromàntics que forçaven la realitat pragmàtica del conjunt de la societat. Amb el pas de les dèca-

des, aquella posició artística, que era minoritària i elitista amb relació al conjunt social, s'ha popularitzat fins a esdevenir la lògica comuna, la manera més habitual de pensar la música –i de fer-la pensar– a la majoria de sectors de la societat. Avui en dia, qualsevol líder de rock o de pop es posa a la boca afirmacions i tòpics idealistes que un segle i mig abans eren l'exclusivitat d'uns iniciats trencadors. I els massius seguidors del líder troben que són afirmacions del tot correctes. M'atreviria a dir que la societat actual és molt més idealista i romàntica en la concepció del món que no la societat en què situem històricament el Romanticisme: aleshores era la novetat i l'eclosió d'unes noves actituds mentre que ara és la vulgarització d'algunes d'aquelles idees, just en el moment en què molts sectors minoritaris ja se n'estarien desempallegant.

La tecnologia actual permet imaginar la “música-objecte” com mai havia estat possible abans: podem reduir i traslladar en el temps i en les situacions qualsevol activitat sonora amb una facilitat esparverant. Les activitats sonores antigament estaven del tot lligades a un lloc, a un moment social, a uns protagonistes i a unes circumstàncies. I això continua així en músiques que ara qualifiquem de “tradicionals”, que només són possibles en un moment anual, en aquell lloc precís i amb els significats que els atorguen els protagonistes. La moderna societat de l'espectacle ha estat capaç, gràcies a la tecnologia, a transformar-ho gairebé tot en espectacle. A partir de la ràdio –amb el precedent molt minoritari dels primers discos– i posteriorment de la televisió, la música ja es podia traslladar en l'espai i en el temps més enllà de les circumstàncies. Però el trasllat era ubicat en el lloc de l'aparell i en les disposicions i usos que cadascú determinava per a aquell lloc. Amb els cassets es començava a fer més evident aquest do de la ubiqüitat de les músiques i d'aquí naixia el concepte etnomusicològic de la transmissió per oralitat secundària. A partir del CD, però ja definitivament amb els iPod, aquest do es multiplica geomètricament pel que fa al nombre de músiques a què tenim accés, a la capacitat de mobilitat i a la facilitat tècnica i econòmica. Tots ens podem construir el nostre món ambulant, en qualsevol lloc i amb qualsevol música.

L'autonomia de la música en relació amb la situació i la comunicació s'ha produït del tot, almenys en aparença. L'ideal romàntic de la comunicació directa entre el món espiritual

dels déus –que tornen a ser invisibles– i l'individu, absolut i sol davant del món, sembla que s'ha consumat definitivament per la via tecnològica. La tecnologia ha fet possible allò que abans havia projectat la idealització. D'altra banda, cal ser atents i veure com ho fa: en realitat un enregistrament no és una activitat musical completa –“*grandeur nature*”, com argumenta Jacques Cheyronnaud– sinó una reducció, una miniaturització que gràcies a la nostra experiència musical ens permet imaginar-nos dins de l'acte musical complet. No és gaire diferent de la televisió o el cinema amb relació a la vida directa. Seria fàcil des d'aquesta perspectiva adoptar una posició decadentista o purista i afirmar que no hi ha res com la música en directe, en el lloc pertinent i amb els amics adequats. És una opció, però crec que seria del tot desencertada si això vol dir fer ulls clucs a la força, a les grandíssimes possibilitats i a la importància social de les músiques viscudes a través de les tecnologies.

I és que les noves possibilitats tecnològiques no es poden reduir al consum, com si l'oïent només “rebés” el so, sinó que s'han de pensar des de la manera com l'oïent fa seu el so. L'oïent és un agent creatiu en forjar les seves vies vitals a través de les possibilitats sonores que té a l'abast (i les que pot crear!). Les noves tecnologies permeten –des d'uns procediments nous– allò que en definitiva ha estat sempre la base de qualsevol activitat expressiva: el reciclatge, la reapropiació i la transformació. Si desfem el malentès idealista de la definició de la creativitat –i desestimem, per tant, la creativitat entesa com a comunicació directa amb un món espiritual allunyat i misteriós, és a dir, desestimem la imatge de l'artista vist com una antena o receptacle dels déus–, veiem que crear no és res més que reciclar dins d'una habilitat de control de les circumstàncies. La idealitzada creació des del no-res, des de la *tabula rasa*, és substituïda per la pragmàtica i realista creació des d'allò que tenim a l'abast.

Des d'aquest punt de vista, un discjòquei és un creador, sense cap mena de dubte. I les tecnologies han facilitat la creació musical, l'han posada a l'abast de moltes persones i n'han canviat molt més que els procediments: han transformat alguns dels seus fonaments, tant sonors com conceptuals. Però a la vegada també han transformat d'una manera profunda l'audició. Probablement, nosaltres, submergits dins del profund procés de canvi en l'acte d'escoltar, no som gaire conscients de fins a quin punt estem aprenent a escoltar d'una manera diferent.

Hem abandonat algunes de les actituds i disposicions amb què escoltaven les generacions precedents i trobem normals, òbvies i indiscutibles les noves actituds d'escolta. I és aquí, al meu entendre, que s'està produint una de les transformacions més importants de la música en tota la història moderna de les societats denominades occidentals.

L'autonomia de la música, la seva transformació en objecte –conservable, traslladable, acumulable, comprable i vendible– ja ha franquejat llindars decisius. D'una banda, gràcies a la tecnologia, la música és pensada i tractada com un objecte molt més intensament que mai. Una primera mirada ens podria fer pensar que després d'un parell de segles d'insistir-hi, finalment tenim alguna cosa semblant a la música objecte. Ara bé, precisament en el moment en què es fa present aquest objecte fixat i determinat en un enregistrament inamovible que atorga unitat i realitat a l'obra, a l'autor i a l'intendent d'una manera que era gairebé impensable anteriorment, és just llavors que la mateixa tecnologia traspasa l'objecte i el dissol. La descàrrega d'enregistraments per internet, l'absència de receptacle físic que sostingui l'enregistrament, la possibilitat de manipular fàcilment l'enregistrament per fer-ne una cosa diferent, refeta i recreada, dissolen la unitat i la inalterabilitat de l'objecte. I en dissolen la seva propietat i el seu mercadeig, deixant perplexes les mateixes indústries que van basar el seu negoci en convèncer-nos que tractàvem amb objectes i no amb activitats. L'obra única i inalterable, l'autor creador i també l'intendent responsable d'un enregistrament o d'un concert, es transformen i es dissolen en un nou joc de circumstàncies. I això, d'alguna manera, situa del tot la música objecte en un altra dimensió. Mai més no podrà ser l'activitat expressiva antiga, la que encara no estava idealitzada des de la idea de l'art i del producte. Però aviat també haurà deixat de ser l'obra d'art del període modern, l'objecte musical, per entrar en un nou entramat del qual amb prou feines ara en podem endevinar les regles i les conseqüències. La conceptualització de la música està canviant ràpidament en el nostre entorn. I com ja ha passat en èpoques anteriors, durant decennis conviuran dins de la mateixa societat maneres diverses de pensar la música, en diferents graus de barreja en el món de les idees i en el món dels usos, de vegades amb topades conflictives i, més sovint, en ambigua convivència.

Hem dit que dins d'aquesta transformació era decisiu el canvi que s'està efectuant en l'escolta. John Blacking ja afirmava

amb determinació l'any 1973 que l'audició és creativa, que qui escolta crea. I els estudis de l'apropiació ho han demostrat prou. Ara bé, la possibilitat de reproduir tecnològicament la mateixa percepció sonora (la mateixa cançó) de manera constant, tantes vegades com vulguem, de manera individual i en qualsevol entorn físic, ha portat a uns hàbits d'escolta necessàriament diferents. Quan tornem a escoltar qualsevol música percebem que està del tot fixada, és hermèticament fidel. No hi ha possibilitat de canvis, i la nostra memòria no pot fer res més que reproduir-la fins al més mínim detall. Això no havia passat mai abans: una música – malgrat que s'entenia com una unitat i fins i tot com un objecte – era poc o molt diferent en cada reproducció (en cada interpretació o represa). Això feia impossible escoltar-la amb la mateixa exactitud de detalls sonors, i portava a imaginar la música amb un marge de possibilitats que mantenien uns certs elements codificats que li atorgaven unitat. Ara no. El mateix intèrpret pot decebre els milers d'oients que han anat al concert perquè aquell dia executa de manera diferent allò que ells han interioritzat mil vegades repetides en un enregistrament anterior. I volen veure – i reviure en carn i ossos, això sí – allò que ja coneixen. Són pocs els que estan oberts a la sorpresa del canvi. És el que podríem qualificar d'escolta repetició, que era impensable fins fa pocs anys i és massiva des de fa encara menys temps. Hem vist que Thomas Mann profetitzava que aviat ja no existiria públic i que l'art moriria, i potser hem de valorar si això ja ha succeït i ja ens trobem davant de la nova au fènix renascuda de les cendres del Romanticisme tardà.

És difícil deduir-ne les conseqüències, però és fàcil suposar que aquesta escolta desactiva disminueix alguns dels procediments de la reapropiació i de la creativitat de l'escolta que assenyalava Blacking. També cal dir, però, que això permet tenir accés a un nombre d'enregistraments, de músiques, que mai hauria pogut ni tan sols somniar un individu de fa només un parell de generacions.

Ja en el nivell de les hipòtesis o de l'experiència més subjectiva, tinc la percepció que en les societats occidentals la transformació en la creativitat musical, en la renovació dels codis i de les modes, es fa cada vegada més lentament. S'explica que Mozart va haver de reescriure *El Messies* de Händel perquè només quatre dècades després de l'estrena ja era impensable interpretar l'obra en la composició original. Jo no veig

que en les darreres quatre dècades s'hagi transformat tan profundament el codi de la creació musical. O com a mínim això és el que ens fa creure el *mainstream* de la música, malgrat algunes minories realment innovadores. I això potser va d'acord amb la capacitat d'homogeneïtzació que el codi musical bàsic occidental està demostrant en totes les músiques de fusió o de *world music*. Sota una aparent obertura a l'expressió sonora d'altres cultures, l'equació es planteja de manera asimètrica: la lògica de les estructures europees o occidentals continua governant la majoria de discursos musicals malgrat l'adaptació superficial de timbres i d'elements complementaris. Però potser no pot ser d'una altra manera.

LA TECNOLOGIA EN L'EXPERIÈNCIA I EL CONSUM MUSICALS

Joan-Elies Adell

Professor de Teoria de la Literatura a la Universitat Oberta de Catalunya

L'objectiu d'aquest capítol és parlar breument de l'impacte de la tecnologia en l'experiència i el consum musicals, no tant des del punt de vista del músic, l'enginyer de so, el productor i la indústria musical en sentit ampli (des de la part de la producció artística, de la creació, tot i que també hi hauré de fer inevitablement alguna referència) sinó des dels efectes que ha tingut en la pràctica de l'escolta. És a dir, com ha fet canviar de forma substancial, al llarg de l'últim segle, el tipus de relació amb la música com a oients.

Sóc dels que penso, i d'aquí parteix la meua reflexió, que qual-sevol debat sobre el paper que desenvolupa la tecnologia en la música hauria de partir d'una premissa ben senzilla: sense la tecnologia, primer magnètica, després electrònica, i finalment digital, resulta impossible entendre el desenvolupament històric de la música del segle XX. És evident, però, com afirma Paul Théberge (2006: 25), que aquesta comprensió del pes de la tecnologia ha d'anar sempre més enllà d'una visió que es limiti a fer un llistat més o menys llarg que abasti els diversos instruments que s'han anat inventant al llarg de la història o fer un simple repàs cronològic dels diversos estris que han servit per enregistrar i reproduir el so. Per tant, la tecnologia és un embolcall, una semiosfera des de la qual, inevitablement, vivim, experimentem i pensem la música. Cal recordar, tot i que en el cas de Théberge es refereix específicament a la música popular, que també l'àmbit de la música "culta" o "clàssica" –cap d'aquestes denominacions és del tot encertada– s'ha vist afectada per la tecnologia. Per la seva banda, Théberge en el seu text fa un repàs de la importància que han tingut una determinada sèrie d'innovacions tecnològiques per al naixement, l'existència i la consolidació de la música popular contemporània. Qualifica aquestes innovacions, com són el micròfon, l'amplificació elèctrica i els altaveus, de fonamentals. De fet, si ens hi fixem, aquestes tecnologies han estat tan "naturalitzades" que els seus efectes ens resulten del tot invisibles, de manera que quan ens referim a la relació entre la música i la tecnologia difícilment pensem en aquests casos concrets¹.

¹ Com explica Théberge (2001: 27), curiosament es tracta d'unes tecnologies que, tot i ser fonamentals per a l'expansió de la música popular [>]

A tall d'exemple, podem recordar el debat que va moderar Glenn Gould l'any 1966 en la revista *High Fidelity* sobre els efectes que l'enregistrament havia produït en els consumidors (receptors, oients) de música clàssica. Ja en la introducció al debat es plantejava de forma clara que no es podia girar l'esquena a una modificació evident de l'activitat de l'escolta:

The influence of recordings upon that future will affect not only the performer and concert impresario but composer and technical engineer, critic and historian, as well. Most important, it will affect the listener to whom all of this activity is ultimately directed. (Gould, 1966)

["La influència de les gravacions en un futur afectarà no només a l'executant i promotor del concert sino també a l'enginyer de so, al crític i a l'historiador. I el més important és que afectarà a l'oïent, a qui, tota aquesta activitat es dirigeix en última instància."] (Gould, 1966).

La possibilitat de l'enregistrament, com s'ha dit diverses vegades, ha transformat profundament la vida musical moderna. Tant és així que hi ha qui pensa que la història de la música es podria dividir en tres estadis diferents, cadascun organitzat a l'entorn d'una tecnologia d'enregistrament i de reproducció de la música diferent. Així, Simon Frith es refereix a un primer estadi, en el qual la música es conserva en el cos de l'intèrpret (i en els instruments musicals que toca) i pot ser reproduïda únicament a través de l'execució d'aquest intèrpret. El segon estadi és aquell en el qual la música està arxivada a través de la notació. Malgrat que, com l'estadi anterior, només pot ser reproduïda mitjançant l'execució, l'escriptura (la notació) li atorga una mena d'existència ideal o imaginària. Aquesta existència ideal de la notació, de la partitura, permet judicar cadascuna de les execucions individuals que en parteixen. L'estadi final, sempre seguint Frith, que l'anomena industrial, és aquell en el qual la música s'arxiva amb

[<] contemporània, no van ser desenvolupades inicialment per la indústria discogràfica. Els micròfons van ser desenvolupats en un primer moment per les indústries del telèfon i la ràdio, i després va ser utilitzats en l'enregistrament musical i cinematogràfic. Fins i tot els primers anys de la dècada dels vint, explica el teòric canadenc, la indústria discogràfica va tenir seriosos dubtes a l'hora de decidir adoptar mètodes elèctrics d'enregistrament, ja que es tenia la idea que calia rendibilitzar la ingent inversió que s'havia fet anteriorment en la producció i l'emmagatzematge d'enregistraments acústics.

un suport fonogràfic (disc, casset o arxiu digital) i pot ser reproduïda de manera mecànica, electrònica o digital sense la necessitat de la presència de cap tipus d'interpret².

Segons el sociòleg escocès, cadascun dels estadis projecta una concepció ideal sobre la qual es relaciona i s'interactua amb la música. En el primer estadi hi trobem l'ideal popular, que permet que la gent pugui distingir entre la música i la quotidianitat, ja que la música només es podia escoltar en els rituals i les cerimònies o també com a experiència integrada en les vivències socials quotidianes que formaven part integrant del seu significat. Per exemple, les cançons de treball. En el segon dels estadis descrits hi trobem l'ideal de l'art. La música es converteix potencialment en una experiència sagrada, cosa que permet obrir l'accés a una dimensió transcendent. És aquesta la raó per la qual, segons Frith, per a la comprensió de la música, es produeix una exaltació de la ment musical, en detriment del cos.

En aquesta mateixa línia argumental, Paolo Prato (1999: 133) subratlla que la notació fou un moment de la història de la música en què es produeix un primera embranzida envers un universalisme que culminarà amb l'enregistrament. Així, segons el teòric italià, en l'estadi anterior a l'arribada de la notació només es podia transmetre el saber musical mitjançant un aprenentatge en directe i la cultura musical tenia una circulació restringida, d'abast local. Amb la notació s'entra en possessió d'un codi altament universal, malgrat que sòlidament radicat en la cultura burgesa occidental i que només funciona a l'interior de les seves coordenades. La

2 En un text meu anterior (Adell, 1997), també vaig parlar d'una tipologia triple, una mica diferent a la plantejada per Simon Frith, a partir de la proposta del llibre de Mark Poster *The Mode of Information. Poststructuralism and Social Context*. En aquest treball, i per il·lustrar el concepte teòric de mode d'informació –basat en la concepció marxiana de mode de producció–, el professor d'història de la Universitat de Califòrnia acudeix a la reproducció musical per clarificar l'esmentat concepte. Poster entén com a “*mode of information*” una categoria històrica que permet perioditzar la Història segons les variacions estructurals de l'intercanvi simbòlic. Així, apunta que cada època utilitza intercanvis simbòlics que contenen estructures internes i externes, mitjans i relacions de significació. Classifica les diferents èpoques segons tres models irreductibles l'un a l'altre: “*Les etapes de la informació podrien ser definides provisionalment de la següent manera: cara a cara, mediatitzada per l'intercanvi oral, la relació escrita, mediatitzada per l'intercanvi imprès, i l'intercanvi mediatitzat per l'electrònica. El primer estadi es caracteritza per les correspondències simbòliques; el segon, per la representació mitjançant signes, i el tercer, per la simulació informàtica.*” (Poster, 1990:6)

notació institueix un sistema universal de transcripció de sons, de manera que, per aprendre la música d'art d'Occident no és necessari que l'autor i els receptors comparteixin el context. Però la notació recull només alguns aspectes, aquells que han permès que la música occidental es desenvolupi. Hi ha, però, una restricció enorme respecte a l'experiència de fer i d'escoltar música. D'aquí ve l'acusació d'"eurocentrisme" que darrerament se li ha adreçat. Aquesta notació musical no és "universal", ja que són deixats de banda aspectes que sempre han estat presents en la música i que moltes persones – precisament perquè han estat exclosos de la codificació del pentagrama – han pensat que calia ignorar, infravalorar o no considerar com a part important de la música. Codificar, doncs, significa legitimar. I tot allò transcrit en un pentagrama ha passat el sedàs del control social:

Els [aspectes] que queden fora no són controlables i, precisament per això, potencialment perillosos (sensuals, transgressors, absurds, etc.). L'arribada del disc fixa per sempre allò que la notació havia descartat per motivacions ideològiques com ara la inflexió, els matisos rítmics, el control del timbre, de la dinàmica i de l'acústica. Elements que tornen a un primer pla en les pràctiques executives basades en l'orella (oralitat-auralitat) més que en la vista (notació): jazz i rock, per citar-ne els més difosos. (Prato, 1999: 134)

El tercer estadi, l'industrial, en el qual ens trobem immersos, encara no ha delimitat amb claredat el seu ideal. És significatiu, en aquest sentit, que Frith només es limiti a descriure les transformacions que provoca en el receptor, sense entrar a definir si, al seu darrere, existeix un ideal identificable. L'impacte més important, doncs, de l'arribada de l'enregistrament és que transforma l'experiència material de la música. A partir d'aquest moment, de la possibilitat de la gravació i la reproducció, la música es pot escoltar on es vol i quan es vol. És a dir, supera totes les barreres espacials i temporals. Es tracta, doncs, d'una novetat absoluta que va fer possible que la música es convertís en accessible en qualsevol moment i en qualsevol lloc, al temps que també feia possible que la música s'escoltés mentre es feien les activitats més diverses, des de llegir fins a les tasques domèstiques més quotidianes. Amb atenció absoluta o bé com a soroll de fons. La música entra a la llar: es privatitza. O, millor dir, es democratitza la

seva privacitat. I, finalment, la música es converteix en cosa, deixa de ser intangible, inaprehensible, per convertir-se en una mercaderia més que es pot tocar i manipular: vendre i comprar. És possible: esdevé propietat per a un consum diferit i renovable fins a l'infinit. I també, amb el temps, la música serà transportable. Aquesta conversió en "cosa", en objecte adquireble, és la que va possibilitar que es convertís en producte industrialitzable i que, per tant, es produís un interès per comercialitzar-la.

L'arribada de la reproductibilitat tècnica, doncs, no només va afectar la producció, la circulació i la recepció de la música, sinó que també se'n va veure afectada la creativitat i la relació entre la música en viu i la música enregistrada. Tot investigant aquesta relació, Mark Katz apunta a la idea que, durant gairebé un segle, l'ideal de l'estadi industrial de la història de la música ha estat el del realisme, un temps en el qual no es discutia que la funció de la gravació era gravar, enregistrar, arxivar ("to record") la música, no crear-la (Katz: 2004). Aquest discurs del realisme va reforçar la idea del so enregistrat com a "mirall" de la realitat sonora, alhora que difuminava l'impacte real de la tecnologia. Katz recorda algunes de les frases amb què es publicitaven a finals del segle XIX i principis del XX els discos: "lifelike" ("com la vida mateixa"), "a true mirror of sound", "natural", "real thing", etc. Així com durant els primers moments de la fotografia o del cinematògraf, l'enregistrament també fou concebut com una representació fidedigna de la realitat (en aquest cas sonora). No ens ha d'estranyar, seguint els exemples que Katz ens aporta, que la Victor Talking Machine Company durant els anys deu i vint del segle XX difongués, com a reclam publicitari, il·lustracions de cantants famosos, com ara Caruso, al costat dels seus discos, on es podia llegir: "Both are Caruso" ("Tots dos són Caruso"). Aquest discurs del realisme, però, no es va limitar a les campanyes publicitàries. Músics, crítics i acadèmics tampoc van qüestionar aquesta presumpta objectivitat de la gravació. Katz posa, entre molts altres, l'exemple d'Igor Stravinsky, compositor, i de Jaap Kurst, musicòleg:

Igor Stravinsky answered that "a recording is valuable chiefly as a mirror," one that allowed him to "walk away from subjective experience and look at it." Jaap Kunst, one of the pioneers of ethnomusicology, argued that his discipline "could never have grown into an independent science if the gramophone

had not been invented. ... Only then”, he claimed, “was it possible to record the musical expressions of foreign peoples objectively (Katz, 2004).

[“Igor stravinsky va respondre que “el principal valor d’una gravació és el que té com a mirall” ja que li permet “sortir-se’n de l’experiència subjectiva i mirar-la”. Jaap kunst, un dels pioners de l’etnomusicologia, argumentava que la seva disciplina “no hagués pogut créixer mai com una ciència independent si el gramòfon no s’hagués inventat. ...només aleshores”, digué, “fou possible enregistrar objectivament les expressions musicals dels foranis.”] (Katz, 2004).

I és fruit d’aquesta presència del discurs realista³, que en el món de l’enregistrament es produeix una nova valoració de l’original. És com si l’enregistrament de la música –el seu efecte referencial, d’apropament– estigués capacitat per representar, per recrear amb més vivacitat que abans les experiències artístiques o de folklore que el mateix acte d’enregistrament destrueix *per se*. Així doncs, els vells ideals dels estadis anteriors romanen durant molt temps en l’estadi industrial, són valorats com a positius (presència, execució, intensitat, esdeveniment), mentre que escoltar música enregistrada resulta una forma disminuïda, substitutòria, no del tot completa, d’escoltar música. És, com diu Frith, una experiència contradictòria: “*Conviven públic i privat, estàtic i dinàmic, l’experiència simultània del present i del passat.*” (Frith, 200: 960). Aquesta implicació ideològica es produïa especialment en l’àmbit de la música clàssica, ja que el concert simbòlic havia estat considerat durant més d’un segle com l’experiència transcendent per excel·lència, i les obres enregistrades havien estat músiques compostes molt abans que fos disponible la tècnica de l’enregistrament. Es tractava, doncs, de músiques que eren conegudes com a execucions en viu i no com a enregistraments. El món de la música clàssica, teòricament a diferència del de la música popular contemporània, sospitava de la perfecció musical obtinguda a través de l’“engany” de l’enregistrament en estudi.

3 En aquest sentit, convé no oblidar la rotunda crítica al relat realista en literatura. Recordeu la frase de Stendhal que diu que la novel·la és “*el mirall que posem en el camí*”, en el seu famós text *L’efecte realitat* (Barthes, 1987) on analitza allò que ell anomena la il·lusió referencial. Crec que, també en el cas de l’enregistrament, es produeix aquesta “il·lusió referencial” que desemboca en un efecte-realitat sonor.

Sempre, doncs, han existit dubtes a l'entorn de l'estatut de la música enregistrada. Sempre acaba sorgint la sospita sobre el grau de manipulació (o manca de veracitat) a què la tecnologia indueix. Fins i tot en l'àmbit del pop i del rock també s'ha produït una paradoxal reticència envers tot allò que tingués regust tecnològic, com si la mediació tecnològica limités l'espontaneïtat de l'artista i falsegés la comunicació amb el públic:

Els *fans* del rock han heretat del Romanticisme la creença que escoltar la música d'algu significa conèixer-lo, entrar en la seva ànima i en la seva sensibilitat. De la tradició folk han adoptat l'argument que els músics poden representar-los, articulant les necessitats i les experiències immediates d'un grup, culte o comunitat. A més, es considera que la bona música és, tant per arrelament com per criteri, honesta i sincera. *La música dolenta és falsa i els canvis tecnològics augmenten les oportunitats de falsejament* (Frith, 1986). Però la percepció d'aquesta mediació es modifica amb el temps, amb el costum i la socialització de l'escolta de les músiques, que fa que els instruments i les màquines vagin perdent la seva fredor, que es naturalitzin i guanyin autenticitat, gràcies a un procés d'assimilació i integració d'aquests objectes. Això implica transformacions en la circulació, estructura, significat i valor de la tecnologia i de les cultures musicals, i també canvis en la consideració i valoració de naturalitat i d'espontaneïtat. Aquesta naturalització es pot considerar també com una progressiva invisibilitat de la tecnologia, que apareix ara com una prolongació del cos, com una forma més d'expressió directa.

Un text bàsic per entendre aquesta relació "paranoica" entre la música popular i la tecnologia és el de Simon Frith, *Art versus technology: The strange case of Popular Music* (1986). Frith hi explica que les tres etapes fonamentals en l'evolució tecnològica de la música (l'enregistrament, el micròfon i la cinta magnetofònica) tenen una significació que va més enllà que simples avenços en el confort i la qualitat acústica. Són tres moments claus en l'evolució del consum musical. Observa que, en el moment de l'aparició d'aquestes noves tècniques que canvien la forma d'entendre la creació musical, sempre sorgeixen veus que hi veuen una amenaça. Frith intenta demostrar com aquesta visió de la història del rock –una història construïda en contra de les innovacions tecnològiques– és una inversió de la realitat. Passa tot el contrari. I és per això que planteja tres tesis que desmunten aquesta visió estereotipada de la jugada. La primera és que el desenvolupa-

ment tecnològic ha fet possible el concepte d'autenticitat en la música popular. Frith argumenta que tant l'enregistrament i el micròfon com la cinta magnetofònica van ser decisius en la història de la música popular i el seu desenvolupament. L'enregistrament va fer possible la reproducció exacta d'aspectes de l'actuació (espontaneïtat, improvisació, etc.) prèviament irreprouduïbles, cosa que va permetre que la música afroamericana substituís el folk i la música culta europea com a eix de la cultura occidental. No només va afectar el tipus de música que la gent escoltava, sinó que també va canviar com la feien, ja que podien enregistrar el sentit emocional dels sons i la forma emocional de les pròpies expressions:

L'enregistrament va permetre l'impacte físic d'un actor invisible, fent possible l'accés a la manera de sentir dels cantants sense necessitat que estiguessin codificats els seus sentiments mitjançant la notació escrita. (Frith, 1986 : 186)

Del micròfon, Frith en subratlla que l'efecte més important fou el d'augmentar les possibilitats d'expressar públicament els sentiments privats en tots els gèneres de la música popular gràcies a l'amplificació. El primer *crooner* que es va convertir en ídol indiscutible, Frank Sinatra, era perfectament conscient de la importància de l'amplificació en el seu atractiu. Sabia com utilitzar el micro i com modificava la manera de cantar dels vocalismes moderns. Era perfectament sensible a la tecnologia i a les seves possibilitats. No debades, al llarg dels anys cinquanta, va ser pioner en l'ús del *long-play* per crear climes i atmosferes que eren impossibles de plasmar en un *single* de tres minuts. Finalment, l'aparició de les cintes magnètiques i de les taules multipistes va fer possible que l'estudi de gravació es convertís en un nou instrument amb moltes possibilitats creatives. No només s'utilitzava l'estudi d'enregistrament per recrear l'experiència del concert en viu, sinó que es va convertir en un espai d'experimentació. El disc *Sergeant Pepper's...*, dels Beatles, va simbolitzar el moment en què la música popular contemporània va començar a reivindicar-se com a art:

La progressió del rock va plantejar un problema a les idees rebudes: els ideals del rock'n'roll d'espontaneïtat, energia i esforç s'enfrontaven al nou èmfasi, dipositat en la sensibilitat, en la cura pel detall i en el control. (Frith, 1986: 188)

Van aparèixer exhibicions tecnològiques espectaculars de grups com ara Pink Floyd, alhora que gent com John Lennon i Joni Mitchell van fer instal·lacions i *collages* sonors per obrir-se a altres músics o a altres camps. El punk va arribar més tard com un rebuig a l'excés de demostracions tant tecnològiques com artístiques, però va posar damunt de la taula com s'havia embolicat tota l'estètica del rock fins aquells moments en què les idees d'honestedat i de sinceritat artística havien quedat qüestionades.

La segona de les tesis de Frith és que el canvi tecnològic va ser una font de resistència enfront del control corporatiu de la música popular. Així, pensa que les invencions de la indústria de la música a través de la seva història, tant les que afecten la producció com el consum, amb més acceptació i més èxit de vendes, són les que condueixen, a la descentralització de la composició, de la interpretació i de l'escolta de la música. Un bon exemple seria l'enregistrament casolà. Com explica Roy Shuker a l'entrada "Cassette; cinta d'àudio; reproductors de cassette; cultura del cassette" del seu diccionari, l'aparició d'aquesta tecnologia produeix un canvi en el consum musical:

La cinta d'àudio de casset compacte i els reproductors de casset, desenvolupats a mitjan anys seixanta, van cridar l'atenció per la seva mida petita i la portabilitat que hi anava associada. Tot i que inicialment era un mitjà de baixa fidelitat, la millora constant del so gràcies a les modificacions de la cinta magnètica i a la introducció del sistema Dolby de reducció de soroll van eixamplar l'atractiu de les cassetes. Als setanta, el radiotransistor i el casset es van convertir en tecnologies relacionades, amb reproductors de casset barats de gran popularitat, i la platina incorporada als equips casolans estèreo d'alta fidelitat. El desenvolupament de potents reproductors estèreo portàtils ("boom boxes" o "ghetto blasters"), associats amb els joves afroamericans del centre de les ciutats, va crear una nova forma d'identificació. [...] (Shuker: 1998)

Un altre exemple ben interessant que ens ofereix Frith és el dels usos folk de la nova tecnologia que van fer els músics i els productors a Jamaica. I escriu:

Potser Jamaica és l'exemple més clar que una societat en la qual l'oposició folk versus tecnologia no té sentit. El reggae és una forma folk el centre de la qual està ocupada per discos,

estudis, músics de sessió i discjòqueis en lloc d'actuacions en viu o reunions col·lectives. En particular, els discjòqueis jamai-cans van promoure la utilització dels instruments musicals susceptibles de conversió i comentari, d'acceleració i desacce-leració, de talls transversals i longitudinals, i no com a merca-deria fixa i acabada. (Frith, 1986: 191)

Simon Frith acaba el seu excel·lent article afirmant que és de l'opinió que el control capitalista de la música no està basat en el control de les companyies discogràfiques sobre la tecno-logia de l'enregistrament, sinó de l'apropiació que han fet els consumidors de les tecnologies, ja que han canviat la relació amb el consum musical. Crec que tot el que ha passat amb internet dóna en part la raó al plantejament que Frith escriu, recordem-ho, a la meitat de la dècada dels vuitanta.

En un text més recent, Frith actualitza el seu discurs i hi introdueix nous elements de reflexió. Es tracta de l'article "La constitució de la música rock com a indústria transnacional" (Frith, 1999: 12-30), en què, després de fer un repàs atent a la història de la música, arriba a dues conclusions. La primera és que mai no es pot predir el futur: la tecnologia sempre ha estat utilitzada de manera diferent a la que va ser pensada per qui la va inventar. La segona és que la tecnologia no és la clau per al desenvolupament de la música, sinó els usos diversos que se'n faci. És per això que Simon Frith traça una sèrie d'eixos sobre els quals ell pensava que es desenvolupa-rien els canvis de la música popular contemporània en un futur pròxim (recordem que la conferència que va donar lloc a l'article es va pronunciar l'any 1996):

1 } Nous suplementes tecnològics, en lloc de reemplaçaments o transformacions. És a dir, els nous suports no substituiran ni canviaran la música popular sinó que hi afegiran noves pràctiques de consum. No transformaran radicalment la música popular:

"L'efecte principal de la tecnologia sobre la música aquest segle no ha consistit a canviar la música que escoltem, sinó de fer-la més accessible." (Frith, 1999: 26)

2 } La tecnologia digital permet un control més gran del con-sum passiu (o l'oferta per al consumidor). No condueix a un consum més actiu (o interactivitat). Frith diu que el que incita

els consumidors no és la creativitat sinó la conveniència o la comoditat: l'objecte que ho simbolitza és el botó del comandament a distància (ara podríem dir que l'objecte que ho simbolitza també és l'iPod).

3 } La tecnologia juga el paper principal en l'alteració dels límits entre allò que és privat i el que és públic (o allò domèstic i allò públic). Escriu Frith que si el fonògraf, la ràdio i la televisió van portar la diversió pública a la llar, el *juke box* (que va salvar la indústria discogràfica als anys trenta), el *ghetto blaster* i el *walkman* van portar els gustos privats als espais públics. L'MP3 i l'iPod han accelerat aquesta irrupció de la música transportable, mòbil, però d'escolta privada.

4 } La tecnologia descriu només maneres d'"autenticitat" i d'"originalitat", com serien les que estan relacionades amb la *World Music* o el discurs del políticament correcte del mestissatge cultural.

La meua intenció, en aquest treball, ha estat posar sobre la taula alguns dels arguments més interessants sobre la relació entre música i tecnologia, des d'una òptica que pensa que:

"La tecnologia no ha de ser pensada només com a màquina, sinó més aviat com a pràctica, tenint en compte els usos que els consumidors assignen als aparells de gravació del so, als formats d'enregistrament, la ràdio, els ordinadors i internet" (Théberge, 1999: 216-217).

I subratllar també com és d'important tenir en compte la tecnologia per entendre com ens relacionem amb la música. La història de la música és, en part, la història d'aquesta relació: la d'un canvi de la interpretació oral a la notació, que més endavant passa a ser una música que es comença a enregistrar i emmagatzemar, i que finalment s'estén utilitzant diversos mitjans de transmissió de so i imatge. I és per aquesta mateixa raó que, inevitablement, és present en la manera com nosaltres experimentem la música, com l'escoltem i com la consumim.

Referències bibliogràfiques

- Adell, J. E., *Música i simulacre a l'era digital. L'imaginari social en la cultura de masses*. Lleida: Pagès, 1997.
- Barthes, R., "El efecto de realidad", a *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987.

- Gould, G., "The prospects of recording", a *High Fidelity*, XVI (abril), pàgines 46-63, 1966.
- Frith S., "L'industrializzazione della musica e il problema dei valori", a *Enciclopedia della musica, vol. I, Il Novecento*. Einaudi: Torí, pp. 953-965, 2001.
- Frith, S., "El arte frente a la tecnología: el extraño caso de la música popular", a *Papers*, núm. 29, pàg. 178--196, 1986.
- Frith, S., "La constitución de la música rock como industria transnacional". A L. Puig i J. Talens. *Las culturas del rock*. València: Pre-textos, 1999.
- Katz, M., *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- Poster, M., *The Mode of Information. Poststructuralism and Social Context*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.
- Prato, P., "Análisi sociológica del consumo di musica registrada". A Silva, F. i Ramello, G. (ed.), *Dal vinile a Internet. Economia della musica tra tecnologia e diritti*. Torí: Fondazione Giovanni Agnelli, 1998.
- Shuker, R., *Keys Concepts in Popular Music*. Londres/Nova York: Routledge, 1998.
- Silva, F. i Ramello, G. (ed.), *Dal vinile a Internet. Economia della musica tra tecnologia e diritti*. Torí: Fondazione Agnelli, 1998.
- Théberge, P., "Technology". A Horner, Bruce i Swiss, Thomas (eds.), *Key terms in popular music and culture*, Malden, MA: Blackwell. 1999
- Théberge, P., "Conectados: la tecnología y la música popular". A Frith, S.; Straw, W., i J. Street. *La otra historia del rock*. Barcelona: Ma Non Troppo, 2006.

HARMONIES ENTRE MÚSICA I CIÈNCIA

Josep Perelló

Professor a la Facultat de Física de la Universitat de Barcelona

Per parlar de les connexions entre música i ciència ho podem fer des de diverses perspectives, moltes de les quals ja estan àmpliament documentades. El tema dóna per a molt i em voldria limitar a adoptar una mirada només des de la ciència. M'interessa fer una aproximació en què el coneixement i la cultura científica tinguin un pes especialment rellevant. Jo sóc físic i la relació amb la música ha estat contínua en tota la història de la meua disciplina científica. No obstant això, ara mateix, ben entrat el segle XXI, també resulta interessant l'aportació d'un neurocientífic, d'un expert en llenguatge i comunicació, d'un biòleg evolutiu i fins i tot d'un químic. L'article vol ser una pinzellada de totes aquestes visions esperant obrir unes portes que són típicament de difícil accés des del món estrictament musical.

A l'hora de buscar una empremta en el passat, la majoria dels historiadors de l'art es fixen sobretot en la relació dels grecs amb les matemàtiques. Almenys des del segle III aC, la composició musical obeïa unes relacions aritmètiques que pretenien remetre l'espectador a l'ordre, la perfecció i l'eternitat associades a l'esfera celeste immutable. La pràctica musical representava, per tant, una ascensió cap a allò diví i perfecte del cosmos. El savi Pitàgores tenia la profunda convicció que l'univers es regia per relacions numèriques i que l'essència de la naturalesa ens havia de ser revelada a través d'equacions matemàtiques. El matemàtic, astrònom i pare de la trigonometria va establir els fonaments de l'harmonia mitjançant relacions de proporció. Pitàgores va definir l'octava, la cinquena i la quarta expressables a partir de les fraccions més simples possibles: $1/2$, $2/3$ i $3/4$, respectivament. Per entendre'ns, el salt d'una octava representa escurçar a la meitat la llargada de la corda de la guitarra o del violí, i així successivament.

Aquest joc de proporcions remetia directament a l'harmonia de les esferes en contrast amb la imperfecció terrenal. Pitàgores proposà que el moviment dels planetes al cel generava una combinació harmònica de sons. Cada planeta orbitava en una circumferència (símbol de perfecció) a una velocitat uniforme. El valor del seu període determinava aleshores la nota musical corresponent. La combinació de tots els planetes, de totes les notes musicals, a través de les relacions esmenta-

des proporcionava finalment el retrat harmònic del cosmos en el seu conjunt. La música era, per tant, un canal perquè les persones (micro) ens poguéssim sentir part de l'univers (macro). Els números i certes relacions perfectes adquirien així una dimensió espiritual gràcies a la música.

Aquesta representació cosmogònica a través de la música va perdre consistència quan es descobrí el telescopi i se n'estengué l'ús durant el segle XVII. D'una banda, a través del telescopi, Galileu Galilei observà que els astres com ara la Lluna distaven de ser perfectes, ja que estaven plens de protuberàncies (cràters) i la seva forma era només aproximadament esfèrica. D'altra banda, Johannes Kepler descobrí que les òrbites tampoc eren circulars sinó que eren el·líptiques, un altre signe d'imperfeció que semblava indicar que l'esfera celeste no era tan diferent del món terrenal. I encara més. La tercera llei de Kepler proclamà que la velocitat dels planetes deixava de ser constant: s'acceleren quan s'aproximen al Sol i s'alenteixen quan se n'allunyen. No obstant això, aquests canvis en la velocitat no són arbitraris sinó que obeeixen una relació: el radi mitjà de l'òrbita alçat al cub és proporcional al quadrat del període orbital. La constant de proporcionalitat d'aquesta llei va aconseguir mantenir la fe en la relació entre astronomia, aritmètica i música de Kepler. El seu llibre *Harmonices Mundi* (1619) donà nom a la relació constant de l'harmonia de l'univers. Les notes deixaven d'associar-se unívocament amb un únic planeta sinó que cada planeta tenia la seva pròpia escala musical que anava cap als aguts quan s'apropava al Sol i baixava als greus quan se n'allunyava. La música del cosmos en el seu conjunt es componia aleshores d'aquesta remor permanent i sense aturador que proporcionaven tots els astres en moviment.

Durant la Il·lustració, la música encara s'estudiava dintre de les matemàtiques. Potser era cada cop més difícilment associable a l'astronomia i a l'univers però encara s'insistia en el coneixement abstracte inferit per les ciències exactes. El tractat *Compendium Musicae* (1650) de Descartes defensa una estructura geomètrica de la música i proposa organitzar l'escala musical en set notes circumscrites en un cercle, de manera que es configurava l'octava. Poc temps després, Newton descobreix que la llum blanca es descompon en un espectre de colors quan traspasa un prisma. Reperent el discurs musical de Descartes conjuntament amb l'analogia dels antics grecs entre so i color, Newton va considerar lògic pen-

sar que la llum també podia contenir set colors diferents circumscrits en una roda de colors. Pura transfusió de coneixement entre ciències i arts.

El segle XVIII representa l'entrada de la composició musical com una branca més de les belles arts i, en conseqüència, l'allunyament de les matemàtiques. L'harmonia es deixa d'ensenyar en els termes de la física, l'astronomia i les matemàtiques i es fa amb relació a l'estètica. Podríem dir que la música polifònica (com ara una fuga de Bach) es pot considerar la representació d'allò diví, immutable i propi de l'ordre còsmic. En contraposició, la nova música de mitjans del XVIII (com ara una sonata de Beethoven) s'ha d'interpretar com una representació de les irregularitats del nostre entorn. Així, l'individu es comença a despertar dins de la composició musical, que es considera una expressió de l'esperit del compositor i no pas de tot el cosmos.

Kant, que també era científic, culmina aquest canvi de perspectiva. El filòsof considerava l'experiència musical com un procés de síntesi per part de l'espectador que en recollia els sons. Aquesta interpretació cognitiva de la música, en què el cervell de l'espectador juga un paper essencial, s'avança a la interpretació proporcionada per l'art pictòric abstracte de Kandinsky i la Jugendstil. Els compositors del segle XIX desenvolupen i prioritzen per sobre de tot l'anomenada música absoluta i es desvinculen així de qualsevol referència a l'ordre diví o a qualsevol so pertanyent a la naturalesa. Ja en plena eclosió del Romanticisme, existeix la percepció que la música emprava el llenguatge del cor, mentre que les paraules utilitzaven el llenguatge de la raó. La música expressava allò que era "impronunciable". El mateix Hegel també arribà a afirmar que la música absoluta havia esdevingut la forma més elevada de l'art perquè era el millor mitjà per expressar i comunicar la "vida subjectiva". Aquesta era, doncs, la manera com s'entenia aleshores la connexió espiritual suggerida inicialment pels grecs.

Tornem a mirar cap a la ciència. L'analogia entre música i color, so i llum, es va veure reforçada a principis del segle XIX. Thomas Young va comprovar que la llum també es trasllada en l'espai com ho fa el so: mitjançant ones. El so efectivament es compon d'ones transversals que corresponen a les vibracions entre partícules veïnes com ho són les ones del mar. Gairebé en sincronia, els fisiòlegs van concloure que escoltar sons i veure colors són accions, des del punt de vista de la ment, compara-

bles: impulsos nerviosos. So i llum, llum i so, semblava que eren fenòmens intercanviables. Per aquesta raó, a mesura que creixia la neurologia com a ciència, diversos creadors van expressar el desig o el plaer d'escoltar colors i veure sons. Paul Gauguin va arribar a reduir la percepció fins al punt que *"tots els nostres sentits arriben directament al cervell"*.

És en aquest context, que l'any 1862 el polifacètic científic Helmholtz dóna les primeres bases físiques a la nostra capacitat auditiva i de l'harmonia. Se sabia des de feia segles que la còclea, l'estructura de l'orella interna enrotllada en forma d'espiral i situada en l'os temporal, contenia els òrgans essencials de l'oïda. Però les vibracions com afectaven la nostra orella? Helmholtz va trobar dins d'aquest òrgan una membrana que respon a la freqüència que entra a l'oïda i que està coberta per tres files de cèl·lules nervioses. Aquestes, amb una estructura esfilagarsada i sensibles a les vibracions, es comuniquen amb el nervi auditiu i finalment, mitjançant impulsos elèctrics, amb les neurones del cervell. Potser el més interessant del que ara ens ocupa és que el científic va descobrir que aquestes cèl·lules nervioses esfilagarsades s'especialitzen, és a dir, cadascuna percep una tonalitat diferent. De fet, ara se sap que es tracta de 24.000 files de nervis capaços de distingir 15.000 tonalitats diferents. A més, Helmholtz observà que, quan un d'aquests conjunts de cèl·lules rep un estímul, activa una vibració en consonància corresponent a les tonalitats de l'octava, la quarta i la cinquena. En altres paraules, la percepció d'octaves, quartes i cinquenes és un procés innat de l'oïda humana.

Tots aquests mecanismes de percepció són clarament diferents als de la vista. L'ull no descompon les tonalitats del vermell. L'oïda, en canvi, està preparada de manera innata per discriminar tonalitats. De fet, quan ens arriba un so, l'oïda el descompon en diverses tonalitats i envia aquesta informació al cervell per separat. Aquesta habilitat per descompondre resulta impensable per a la vista. Helmholtz va arribar a afirmar que l'ull no té el sentit de l'harmonia que l'oïda posseïa. I d'una forma absolutament radical va defensar científicament que no hi havia música per a l'ull. Per tant, la manera com escoltem una peça musical no té res a veure amb la manera de contemplar un quadre, tot i que els senyals rebuts pels dos sentits es tradueixin al final en impulsos elèctrics que afecten les neurones. I vist això, no sembla casual que el pintor Kandinski, quan caminava cap a l'abstracció, s'inspirés en la música.

So i llum elements són anàlegs en molts aspectes, però efectivament no tenen una naturalesa idèntica. Tornem a la física fonamental. Dèiem que el so efectivament es compon d'ones que corresponen a les vibracions entre partícules veïnes, com són les ones del mar. Aquestes ones són transversals i és important recordar que, a diferència de les ones electromagnètiques de la llum, sense partícules a l'ambient no hi ha transmissió possible del so. Tal com passa al mar: sense aigua no hi ha onades. És així com en el buit, per exemple, més enllà de l'atmosfera terrestre, el so no es transmet. La densitat de partícules a l'espai és molt baixa i el silenci hi és gairebé total, al contrari d'allò que mostren les sorolloses pel·lícules de ciència ficció. Les vibracions de les partícules que a última instància generen el so només poden ser aturades si hi ha congelació, és a dir, quan la matèria arriba al zero absolut (-273 graus centígrads). El famós silenci de John Cage i els concerts de silenci actuals per desconexió dels aparells elèctrics no són res més que un ideal inassolible mentre hi hagi matèria en interacció. Ens hi podem apropar però mai assolirem la perfecció absoluta del silenci, ja que aquest només és estrictament possible en el no-res. Sales de silenci com ara les de l'IRCAM parisenc el que fan és procurar absorbir qualsevol ona emesa mitjançant les parets de la sala. Però així, què ens passa si ens introduïm a la sala? Percebrem els batecs del nostre cor, la nostra respiració, segurament també el rec sanguini o el cruixir de les nostres articulacions. L'oïda esdevé introspectiva.

Si finalment ens endinsem en la ciència del segle XX, podem parlar de la relativitat, la quàntica i de la teoria del caos. Pel que fa a la relativitat, podem destacar que existeix un replantejament de la mesura del temps, valor essencial en la música. Aquesta esdevé una mesura condicionada a l'estat de l'observador, a la seva velocitat. Pel que fa a la quàntica, conclou que podem entendre totes les partícules com si fossin ones en què la freqüència queda íntimament lligada amb l'energia de la partícula. També respecte a la quàntica, hem de recordar que gràcies a ella tenim els ordinadors que tenim i que ens permetre compondre música d'una manera impensable fa només vint anys. Actualment, en un pla més teòric, també cal destacar l'esforç d'enllaçar ambdues teories (la de la relativitat i la quàntica): es planteja la possibilitat d'entendre els objectes puntuals en les nostres tres dimensions de l'espai com un objecte de caràcter ondulatori vibrant en un

espai d'onze dimensions. La teoria s'anomena teoria de cordes i supercordes i vol proporcionar un formalisme unificat: la teoria del tot. I ja hi han compositors que s'hi estan inspirant. D'altra banda, vam encetar el segle XX amb la teoria del caos en sistemes amb dos o més cossos. El francès Poincaré considerà que el moviment del sistema terra-lluna-sol és caòtic, impredecible. Va ser un resultat que tombava el determinisme clàssic de la ciència i que obria la porta a altres aproximacions com ara la de la teoria de la probabilitat. A les acaballes d'aquest segle, hi ha hagut una evolució important d'aquests estudis. A la pàgina Youtube s'hi troben diverses filmacions (per exemple, www.youtube.com/watch?v=yysnkY4WHyM). Poseu dos o més metrònoms desincronitzats i amb una freqüència diferent sobre un llistó. En pocs segons observareu que els aparells acaben sincronitzats. Com pot passar? I el pappelleig a l'uníson de les cuques de llum? I les cèl·lules del cor per què decideixen de cop començar a bategar al mateix ritme? Són fenòmens que apareixen quan ens referim a una munió de cossos en interacció, independentment de la seva naturalesa. Es fan servir termes com ara autoorganització, fenòmens col·lectius, cooperació, adaptació, sincronització, emergència, tots encabits dins l'anomenada teoria de la complexitat. Un exemple paradigmàtic n'és Internet, que no ho ha dissenyat ningú, però que ha adquirit un patró claríssim, una estructura fractal. I totes aquestes idees a hores d'ara també estan creant noves formes de composició musical.

Per acabar, donaré uns breus apunts sobre cervell i música. També podria apuntar algunes idees sobre bioacústica (vegeu www.eartotheearth.org), però serà millor que ens centrem en aquesta meravella que és la nostra ment. És un tema actualment molt candent i fructífer. El camp de la neurociència està agafant la música com a vehicle per estudiar el funcionament del nostre cervell. És a dir, la ciència es dedica a obtenir imatges del nostre cervell en activitat, tot escoltant música, mitjançant les ressonàncies magnètiques i les tomografies de positrons. Us han fet mai un escàner cerebral? Bàsicament detecta on hi ha més consum energètic, més activitat. La imatge resultant conté zones vermelles i blaves amb gammes més o menys intenses. A través d'aquestes tècniques es procura localitzar les zones actives segons els estímuls rebuts. S'agafen persones voluntàries prou diferents i se'ls fa escoltar música o imaginar-se que estan tocant mentalment la peça. Les dades obtingudes aporten un coneixement més enllà dels

sons que percebem i que està esdevenint una font inesgotable de coneixements. Us donaré només alguns apunts i frases, titulars d'aquests que tant agraden a la premsa. Per exemple, la famosa oïda absoluta és innata o no? No hi ha una resposta concloent però se sap que si no l'entrenes abans dels 15 anys, no seràs capaç de discernir les notes sense una referència. Més resultats que criden l'atenció: quines zones activa la música? Activa els dos hemisferis. La part auditiva és a la dreta, però a l'esquerra hi ha el discurs. I la música consta dels dos ingredients. Per tant, fa funcionar el cervell d'una manera molt completa i integrada. D'altra banda, la música també serveix per estudiar sentiments d'empatia. Per què els micos aprenen el que aprenen? Perquè ho veuen fer al company. Com saben que el seu company té por? Perquè es posen a la pell del veí. En el cas de la música, despertar aquests sentiments és molt fàcil. Se us ha posat mai la pell de gallina escoltant música? Les parts del cervell que s'activen aleshores són les mateixes que quan necessitem menjar o quan tenim altres sensacions molt intenses com ara el desig sexual. La música, en última instància, acaba resultant una experiència visceral. Científica o no.

Referències

Gamwell, Lynn, *Exploring the Invisible: Art, Science, and the Spiritual*. Princeton University Press, 2005.

Greene, Brian, *El universo elegante: supercuerdas, dimensiones ocultas y la búsqueda de una teoría*. Barcelona: Editorial Crítica, 2006.

Buchanan, Mark, *The Social Atom: Why the Rich Get Richer, Cheaters Get Caught, and Your Neighbor Usually Looks Like You*. Bloomsbury, 2007.

Strogatz, Steven, *Sync: The Emerging Science of Spontaneous Order*. Hyperion, 2003.

Zatorre, Robert, "Music, the food of neuroscience?", a *Nature*, núm. 434, març del 2005, pàgines 312-315.

Col·lecció *Idees per la música*

1 :: Una mirada sobre 12 experiències de Barcelona

2 :: Reflexions sobre gestió musical

3 :: La música més enllà del comerç

www.observatoridemusica.wordpress.com

www.indigestio.com





Edita



Amb el suport de



Ajuntament de Barcelona
Institut de Cultura