

# Passeres i drecceres, raons i opinions, per a un univers musical actual

Hi ha ponts, avui,  
entre el públic  
i el creador?

Mozart, en la correspondència que va mantenir amb el seu pare, explica com en les seves obres inclou, per una banda, un material musical senzill i fàcil de pair, comprensible per tothom, i, per una altra banda, i dedicat a una part del públic que entèn en música, hi col·loca detalls amb un llenguatge més elaborat i complex que permeti a aquests iniciats gaudir-ne amb un procés d'anàlisi intel·ligent. Si coneixeu l'obra de Mozart estareu d'acord que aconseguir l'equilibri entre ambdós pols sense caure en la facilitat de "donar peixet", cosa que han hagut de fer els compositors a sou o bé els "afectes al règim" de totes les èpoques de la història de la música.

Tant en el cas de Mozart i la majoria dels grans compositors com en el d'altres autors menors (per al consum diari), ens trobem amb un fet que els uneix: en vivien!

Aquest "petit detall" és una arma de doble tall ja que el compositor es veu obligat a escriure una música prou entenedora que agradi el públic i es vengui, però per contra això limita el progrés del llenguatge perquè, si el públic no comprèn l'obra, abandonarà el compositor i aquest es trobarà amb greus problemes de supervivència.

Cal puntualitzar, però, que la necessitat de comprendre l'obra en la primera audició es dona en les obres dedicades al gran públic, la principal de les quals és l'òpera, i en una altra escala hi podem posar les obres per a orquestra com la simfonia o el ballet. Quan el compositor aconsegueixi l'etiqueta de "comprensible" podrà tirar de veta i permetre's algunes "excentricitats" perquè la mateixa inèrcia que donen la fama i la moda farà que les novetats siguin acceptades i fins

i tot aclamades. Però, alerta!, el públic és voluble i inconstant, hi ha altres competidors i cal conservar la feina i l'èxit, per tant no es pot transgredir gaire. Això, ben entès i ben fet, permet que el compositor avanci en el seu llenguatge conjuntament amb el públic.

Malgrat tot, la necessitat expressiva i la voluntat de fer avançar el llenguatge sempre han trobat les seves sortides. La música de cambra, dedicada només al públic iniciat i que toca un instrument, ha estat el banc de proves que els compositors han utilitzat per experimentar els seus avenços en el llenguatge. Ja que aquesta música, més que per ser escoltada, és per ser tocada dins del cercle familiar, amb els amics, i la comprensió del llenguatge és més clara quan ets dins l'obra tocant i llegint la partitura.

Tot això passa fins a la primera meitat del segle XIX, on la professionalitat era més clara i definitòria, ja que després, per la divulgació de tot tipus de coneixement, que permet que l'accés als estudis de música sigui més fàcil, cada cop hi ha més persones que pretenen dedicar-se a la composició o execució sense la necessitat de dependre del públic, perquè poden cobrir les seves necessitats econòmiques amb l'ensenyament o amb una altra feina.

Aquest és el punt on es trenca l'equilibri entre el públic i el compositor (evidentment es pot extrapolar a qualsevol altre creador de qualsevol altre aspecte artístic). El creador vol trobar nous camins d'expressió sense comptar amb el públic i, per tant, la possibilitat de ser acceptat pels auditoris —i per tant fer-ne professió— es redueix a uns mínims descoratjadors.

A més, la mediocritat de molts "compositors", amb la pretensió de trencar motlles i donar a conèixer al món el seu llenguatge, engendra veritables monstres, els quals, posats dalt d'un escenari una i altra vegada, i tot sovint amb intèrprets menys que mediocres, escarmenten el públic, que desisteix

d'entendre aquest paquet eclèctic anomenat "música contemporània". Cal afegir, també, que fins i tot els bons compositors amb una bona formació i idees interessants utilitzen tot sovint un llenguatge subjectiu, amb significat només per a altres músics iniciats, però del tot indesxifrabable per al públic mitjà. L'observació que he fet anteriorment sobre l'accés a l'educació vol dir que més gent coneix més coses, però en absolut vol dir que les conegui bé i a fons. Per tant, els compositors no poden pretendre que la majoria de persones que han estudiat música a un nivell *amateur*, i fins i tot alguns professionals, entenguin un llenguatge que exigeix uns bons estudis d'harmonia, de formes de música de totes les èpoques i de molts països i cultures diferents, composició, contrapunt, orquestració... Fins i tot és difícil d'arribar-hi partint només des de l'emoció, ja que moltes obres són especulatives tant en la forma com en el material utilitzat i no pretenen moure les vísceres —si no és el cervell.

Un altre factor decisiu que dificulta separar el gra de la palla són els mitjans de reproducció i difusió. Fàcilment es pot donar a conèixer una partitura, tant escrita com sonora, i cal que el temps s'encarregui de posar cadascú al seu lloc. El gran públic, quan veu una partitura impresa, una música enregistrada en disc o un quadre penjat en una sala d'art, té tendència a donar-los carta de noblesa i es limita a dir "deu ser bo però no ho entenc". I aquí s'acaba la relació amb l'obra, ja que en general no es tenen elements comuns de referència per valorar la

qualitat del treball, i no és cas que l'autor hagi de ser sempre allí per explicar què pretén. Només en les obres de qualitat, encara que es faci difícil seguir-les, s'hi pot notar alguna cosa que t'hi fa connectar i et provoca alguna emoció encara que sigui negativa. A diferència del públic del segle XVIII, que es delia per escoltar l'última composició i es desinteressava per allò escrit poques setmanes abans, l'oïda del segle XX es complau gairebé en exclusiva amb la música escrita cinquanta, cent, tres-cents anys enrere i escolta una i altra vegada les simfonies de

Beethoven (1770-1827), els concerts de Vivaldi (1678-1741), les cantates de J.S. Bach (1685-1750), les sonates i òperes de Haendel (1685-1759) o Verdi (1813-1901) i una llarga corrua de grans compositors amb cap o molts pocs referents culturals comuns amb el públic de finals del segle de la informàtica.

O potser és que no hi ha referents culturals comuns que ens serveixin en el segle que ens ha tocat viure?

■ ANTONI COLOM I SORONELLAS

## Tendències de la música contemporània

**d**esprés de la Segona Guerra Mundial, i particularment al començament d'aquest mig-segle que s'està acabant, han sorgit dins la música occidental una sèrie de noves maneres de sentir i de fer la música. Sovint han donat vida a uns resultats sonors que no han estat acceptats pel públic, acostumat a un tipus d'audició determinada i limitada.

Descriure i justificar algunes d'aquestes tendències és la fita d'aquestes línies.

### L'harmonia tradicional

Una nota no sona mai sola. Per sobre d'ella en sona una altra que té una freqüència doble, una altra que té una freqüència triple, una altra de freqüència quàdruple, i així successivament. Aquestes notes, que formen com una columna damunt la nota bàsica, són els harmònics, que, com més s'allunyen, menys se senten.

Això fa que entre les notes hi hagi dos lligams diferents d'afinitat. Un és l'aproximació: la que es veu en el teclat d'un piano entre dues notes contigües o més o menys apartades; l'altra és la del nombre d'harmònics que puguin tenir en comú. Aquest segon paràmetre d'afinitat no es veu al teclat. Però l'orella el percep. Els dos paràmetres, el de l'aproximació de la freqüència i el de l'afinitat harmònica, poden ser contradictoris. De fet, en el piano el si i el do tenen una freqüència que difereix poc: melòdicament estan tan a prop com és possible l'un de l'altre, però no tenen cap harmònic en comú: harmònicament estan tan lluny com és possible.

Cercant aquestes relacions, la nostra orella occidental n'ha percebut com una xarxa de la qual ha extret els nusos més directament audibles. El resultat han estat les dotze notes

que fem servir i que són —aprofitant la imatge simplificadora que dona el teclat tradicional— les dotze notes del piano: les set blanques i les cinc negres. D'aquestes dotze notes, l'orella (occidental!) en percep sempre set, i només set, com si formessin una

La percepció  
de les relacions  
harmòniques  
dels sons  
ha fet que la música  
occidental  
s'hagi desenvolupat  
donant a les obres  
unes formes  
de lògica  
arquitectònica.

constel·lació dintre de la qual una nota (els músics en diem la tònica) sona com un centre de repòs que atrau, amb forces de sis valors diferents, les sis altres. Dins de l'escala (la constel·lació) de Do Major, és el do que fa d'estrella i atreu les altres sis notes blanques.

Fent el que en música s'anomenen modulacions, es juga amb les tecles negres de tal manera que qualsevol altra tecla pugui tenir

el valor d'estrella, passant de ser un so atret a un so atraient, sempre amb sis graus de força diferents.

Aquesta percepció de les relacions harmòniques dels sons ha fet que la música occidental s'hagi desenvolupat donant a les obres unes formes de lògica arquitectònica. La forma musical sonata —exposició d'una primera idea en una tonalitat (constel·lació), d'una segona en una altra, debat entre les dues i coincidència final en la mateixa tonalitat— és tan essencial, que serveix de marc no sols a les sonates pròpiament dites sinó a la immensa majoria de simfonies, concertos, obertures, poemes simfònics, rapsòdies, etc.

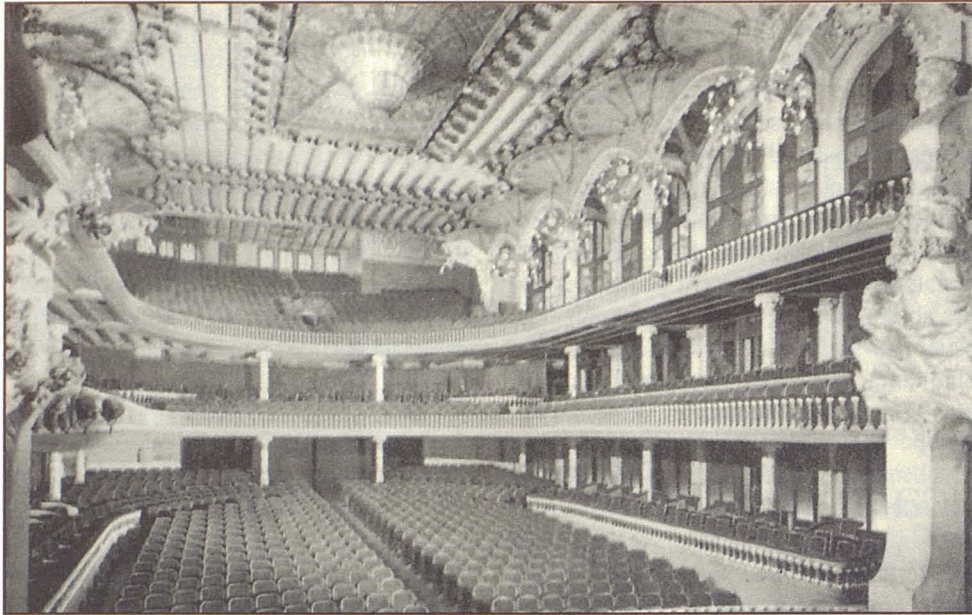
### La música atonal

Després d'un parell de segles (no gaire més) de música tonal, era temptador provar de fer-ne una que no ho fos.

L'acudit no és tan senzill com sembla, ja que és la nostra orella, espontàniament, la que ens fa sentir la tonalitat. Per contrariar aquesta manera d'escoltar natural (per als occidentals!) es fan servir diversos procediments que donen nom a unes tantes altres tècniques i noms de músiques, sempre dins la temptativa de la música atonal:

- música dodecafònica: per evitar que, fent servir solament una part de les dotze notes de les que disposem l'oïda hi trobi un centre (una estrella, una nota de repòs, una tònica), cal fer-les servir totes. Regla de la música dodecafònica, doncs: no deixar reaparèixer una nota abans que hagin sonat les altres onze. O sigui, un ús sistemàtic i constant de les dotze notes (*Zwölftonmusik* = música de dotze sons).

El vienès Arnold Schönberg (1874-1951), que la va crear, en fa menció en el seu *Trac-*



*tat d'harmonia* (1911), un llibre d'harmonia tradicional, però que desaprova el nom atonal per la seva ambigüitat. Les primeres obres atonals van ser la seva *Suite per a piano* (1923) i el seu *Quintet de vent*, op. 25 (1924). Amb els seus deixebles Anton Webern (1883-1945) i Alban Berg (1885-1935) forma l'Escola de Viena (no la confongueu amb el classicisme vienès). Alban Berg va compondre dues òperes: *Wozzeck*, que no és atonal, i *Lulú*, que sí que ho és.

• **música serial:** que una nota no es pugui repetir abans que hagin aparegut les altres onze vol dir que les dotze s'han de fer servir amb un ordre escollit arbitràriament, però fix, vàlid per a una peça o un fragment. Les combinacions possibles de dotze notes, segons el càlcul de permutacions, són 479.001.600. Aquestes combinacions porten el nom de sèries. D'ací el nom de música serial, que no és més que una manera d'obtenir música atonal.

L'obra musical (l'obra d'art en general) és producte de la fantasia d'algu (el creador) aplicada a un suport (l'obra d'art) i percebuda per una segona persona: l'espectador (lector, auditor, contemplador d'un quadre, etc.).

I si féssim que l'espectador fos al mateix temps el creador? Busquem un ardit per estimular-lo i que ell mateix faci la seva música...

• **grafisme musical:** el grec Anestis Logothetis fa unes partitures que, en lloc de notes, tenen dibuixos abstractes: ratlles, taques, punts, figures geomètriques... Posades davant d'un executant, aquestes partitures són uns estímuls perquè l'executant vagi

inventant sons i combinacions de sons: músiques.

Si es multipliquen i diversifiquen les partitures i els executants, o si es dóna la mateixa partitura a diversos executants, l'efecte és sorprenent i varia il·limitadament.

En una producció musical com aquesta, intervé un factor important d'atzar, de tal manera que ja mereix el nom de...

• **música aleatòria:** el pianista i compositor nord-americà John Cage va portar el factor de casualitat encara més lluny: preneu un full de paper blanc. Si es posa un llum al darrere (aplicant-lo a la finestra, per exemple), es veu que no és llis; hi ha unes taques més opaques que la resta. Repasseu aquestes taques amb tinta. Abans que la tinta s'assequi, imprimiu el full sobre un paper pentagramat. Les taques esdevenen notes, i és fàcil imaginar que les més grosses són fort i que les més petites són piano, o que les grans són més llargues que les petites, etc. I el resultat es pot tocar al piano. Comentari de John Cage, que li dóna el títol de *Piano Piece*: "la qüestió no està només a saber qui ha compost aquesta peça, sinó si alguna cosa ha estat composta".

Una altra peça del mateix John Cage mereix el nom de...

• **música atmosfèrica:** l'obra (per a piano) porta com a títol una duració: tants minuts i tants segons. El pianista seu davant del piano, posa les mans sobre el teclat, no toca res, i espera que transcorri la duració prevista. El públic escolta, i sent... els sorolls de la sala, del carrer, la gent que murmura... Pren consciència —perquè no sent, sinó que escolta— de tot el que sona al seu voltant. Aquests

experiments, que poden semblar impertinències, han estat fets per músics professionals eminents i perfectament solvents. En la vida de cada dia nosaltres mateixos ens fabriquem, de la mateixa manera, obres d'art fictícies: quan gaudim de la vista del mar, de la bellesa d'un prat, d'un clar de lluna, del murmuri del vent en el fullam, aquestes categories estètiques les inventem nosaltres, ja que cap d'aquestes manifestacions ha tingut la intenció de plaure'ns: les ones són el resultat dels cops de vent; el prat és verd per necessitat de l'acció clorofil·lica; la lluna gira amb tanta indiferència com exactitud, i no sap que reflecteix la llum del sol perquè Don Joan pugui enamorar Dona Inés. Gaudint d'un paisatge ens fabriquem un quadre. Gaudint del soroll de les fulles ens fem música atmosfèrica.

• **música concreta:** la música tradicional es pensa, i després es canta, o es toca amb un instrument, i, de vegades, s'escriu. El procés començà en una abstracció, i acaba en uns sons concrets, passant o no per una notació. L'escriptor, pensador i compositor francès Pierre Schaeffer (compositor? quin sentit té, aquesta paraula?) va voler procedir al revés: dels sons concrets treiem simetries, geometries, associacions i reminiscències psicològiques. Valdrà tot allò que sona: sorolls, paraula, músiques ja existents, els sorolls que es puguin crear en el laboratori electrònic. La música concreta és essencialment una música de laboratori: la seva eina principal és el micròfon. El material es transforma amb gravadores. Però la font és sempre concreta: l'elaboració intel·lectual ve després. Pierre Schaeffer és l'autor d'un voluminós *Traité des objets sonores*.

He tractat de contestar algunes de les preguntes fetes —i, més sovint encara, indagacions proferides— pel públic en molts concerts que he dirigit o escoltat. Aquestes línies haurien aconseguit la fita que s'havien proposat si haguessin semblat dos dubtes i una esperança. Els dos dubtes: la nostra manera de sentir i d'escoltar la música no és l'única possible; i la música és un llenguatge, però no és un llenguatge universal, com es pretén sovint. L'esperança: la música no s'ha acabat; té uns camps infinits per desenvolupar-se. Però els que l'escoltem i en gaudim hem de fer un esforç de comprensió: sense la complicitat de l'espectador, no hi ha manifestació artística.