

CREATIVITAT I SOROLLS ETERNS. UNA MIRADA PEDAGÒGICA

PERE LLUÍS I REVERTÉ

Societat Catalana de Pedagogia

Excentricitats musicals?

El 29 d'agost de 1952 a l'auditori de Woodstock, al nord de l'Estat de Nova York, s'estrena l'obra musical 4'33". Una peça per a qualsevol combinació d'instruments i qualsevol durada. La seqüència d'accions de la primera representació en piano és coneguda. El pianista David Tudor entra a l'escenari, s'asseu a la banqueta, disposa la partitura, es posa les ulleres, agafa un cronòmetre, tanca la tapa del piano i comença a mesurar el temps, i quan passen trenta-tres segons deixa de cronometrar i obre de nou la tapa del piano. El ritual és repetit en dos intervals més, de 2 minuts i 40 segons i 1 minut i 20 segons respectivament. Passats els 4 minuts i 33 segons totals de la interpretació del silenci, o de l'absència de sons desitjats, el pianista tanca la partitura, deixa les ulleres i s'acomiada del públic després de rebre una ovació.

Quina és la raó que explica que la 4'33" del compositor John Cage, una peça pensada perquè l'interpret no produïxi cap so, s'hagi reproduït milions de vegades per YouTube aquests últims anys? Què fa que una composició com la de Cage hagi traspassat fronteres i que després de més de setanta anys perduri amb tanta vitalitat en la ment de tanta gent?

Si fem les preguntes a persones amb estudis d'estètica –batxillers, titulats universitaris–, descobrirem que són molts, la majoria, els que venen a dir que la peça 4'33" és

una excentricitat del compositor John Cage, que es reproduïx perquè a la gent els agrada visionar les rareses, exageracions, sortides de to plantejades per persones famoses com ell. Molts expressen que la composició és un clar exemple del fet que actualment no cal saber molta música per triomfar; que gràcies als avenços tecnològics en la reproducció d'imatge i so n'hi ha prou a tenir molta influència, estar ben relacionat, i per tant, que quan arribi a la ment una idea genial o una excentricitat la promocionin. Molts consideren que avui en dia la formació és quelcom secundari per la consecució de l'èxit en qualsevol disciplina artística.

Per més que trobem respostes a les preguntes plantejades molt més matisades que van més enllà de la idea d'excentricitat, el cas és que són pocs els que entenen la mena de transgressió que planteja l'artista. Pocs són els joves que escapen a la idea de poder i influència com a factor clau de l'èxit artístic. Poques són les persones que quan es troben en la disjuntiva de valorar la peça musical 4'33'', *La Font* de Marcel Duchamp o les *Brillo Box* d'Andy Warhol mostren un coneixement del seguit de consideracions més actuals sobre el fet artístic i la formació de l'artista.

Criteris d'èxit musical

S'ha de desmantellar una mirada ingènua del vincle entre poder i èxit artístic si volem combatre el que entenem com una banalització del treball dels artistes, dels crítics i dels gestors culturals. S'ha de reflexionar sobre què es considera que determina que algunes creacions musicals despertin l'interès del públic i perdurin en l'imaginari col·lectiu al llarg de generacions, mentre que d'altres en poc temps cauen en l'oblit.

Si iniciem la indagació de les possibles causes dels èxits i fracassos musicals, descobrim que la resposta majoritària que es donà fins fa poc més de cent anys era que el valor

intrínsec d'una obra es vincula amb la sensació de benestar que proporciona. Paraules com *bellesa* o *sublim* esdevingueren durant molts segles el criteri per diferenciar una peça musical considerada digna de traspassar fronteres i perdurar en el temps d'una altra de considerada mediocre. La idea que la sensació de benestar s'aconseguia reproduint quelcom familiar bell existent en l'univers —harmonia de les esferes, seqüències rítmiques semblants als batecs del cor, jocs de tensió i relaxació que imiten els de la respiració o el moviment de les onades, etc.— fou darrere el bastiment de la música simfònica tonal europea. S'identificà bona música amb aquella composta amb unes freqüències d'oscil·lacions, harmònics i tons secundaris que la feien bella, ja que contribuïa a reconfortar les persones amb sensibilitat artística.

La vinculació del valor artístic d'una peça amb una semàntica ben determinada esdevingué problemàtica per restrictiva i es trencà a principis del segle xx. El dodecafonisme de Schönberg, el sorgiment de la nova música, la música moderna, a les primeres dècades del segle xx, suposà l'inici de la ruptura amb el fonament lingüístic comú que determinava la forma de compondre, per tant, una renovació que propicià l'aparició de nous corrents musicals, maneres diferents de fer música. En un escrit al compositor i pianista Ferruccio Busoni, Schönberg escrigué: «Aspiro a l'alliberament absolut de totes les formes. De tots els símbols de la connexió i de la lògica» (Ross, 2009, p. 83).

Als inicis del segle xx es produí l'esclat d'una guerra cultural que ja s'havia estat forjant des de la invenció del daguerreotip, l'any 1839, quan els artistes plàstics es començaren a sentir incòmodes en veure que allò que es considerava sublim a l'època, la reproducció de la bellesa de la natura, es podia obtenir prement el disparador d'una càmera fotogràfica. Les raons que s'han adduït del trencament definitiu amb la música tonal i més tard amb les escales diatòniques i cromàtiques són moltes. Una podria ser que, en l'ex-

posició universal de París de l'any 1889, compositors com Claude Debussy descobreixen les possibilitats musicals de l'atonalitat dels músics de Vietnam i Java que assisteixen a l'exposició. Una altra, que el filòsof Charles Sanders Peirce l'any 1903 en vincular l'estètica al fet de generar uns estats d'ànim en l'individu i trencar amb el cànon de bellesa, contribuï a rompre amb la concepció monumental de l'art i, per tant, a replantejar-se els límits de la composició. La raó més remarcable, que és la que expressa Alex Ross a *El ruido eterno* en considerar que les limitacions harmòniques imperants impossibilitaven anar més enllà del que havien aconseguit Mozart, Beethoven o Brahms; que l'única manera de sobreviure dels nous compositors, de desplegar noves formes expressives, era rebel·lar-se contra el cànon dominant (Ross, 2009, p. 61). El sorgiment del moviment dadaïsta, en què els artistes combateren les convencions artístiques imperants, pot considerar-se com l'expressió d'un malestar generalitzat en el conjunt de les disciplines artístiques. El que és important de tot plegat és que una certa desvinculació de la idea de sublim amb bellesa, amb la sensació de benestar, de contemplar per igual altres sensacions com l'aspror o d'emocions com la consternació, preparà el camí per al sorgiment de la música moderna. Un nombre important de crítics acabaren així abraçant la idea que, com més intensa és l'emoció, més profund el canvi d'estat d'ànim que provoca una composició en un nombre més gran de gent, més valor artístic té.

Tanmateix, la identificació de la transcendència artística, de la idea de sublim, amb creacions capaces de generar emocions intenses sostingudes al llarg del temps en un nombre significatiu de persones esdevingué també problemàtica. La constatació de divergències d'apreciació entre allò que colpeja emocionalment els experts musicals i el públic majoritari accentuà el debat. El director d'orquestra berlinès Wilhelm Furtwängler, en uns diàlegs mantinguts ja l'any 1937, recollits en *Conversaciones sobre música*, és

contundent quan afirma que és fals considerar com a indicatiu del valor artístic d'una obra l'emoció que causa en el públic. En el primer col·loqui afirma que, obres que han esdevingut els èxits més remarcables i duradors de la història de la música com *Carmen* de Bizet, *Aida* de Verdi o *La Bohème* de Puccini, en les estrenes foren un fracàs absolut. Ens ve a dir que el criteri del públic no és fiable, ja que sovint obres que provoquen grans aplaudiments són valorades com buides de contingut pels experts, mentre que d'altres que inicialment no donen lloc a res en el gran públic, són considerades joies que provoquen gran admiració en els crítics, musicòlegs i oients molt entesos que les escolten. Exemplifica el seu raonament constatant que als anys trenta del segle passat els assistents de les sales de concert de Berlín tenien com a peces favorites, entre d'altres, les simfonies imparelles de Beethoven per una raó pràctica, per la claredat i estructura fàcil que abasten en conjunt, però en cap cas, a parer seu, la qualitat estètica de les exitoses simfonies imparelles no podia ser considerada major que les parelles.

A les persones ens emociona descobrir quelcom que no és una mera reproducció de la cosa existent, però ens genera rebuig qualsevol cosa estranya. Aquelles transgressions que no ens connecten amb quelcom que podem entendre ens porten a la contemplació de l'abisme. Som iguals que l'incansable Ulisses, sempre disposat a cercar nous mons, noves experiències, però sense renunciar al confort que proporciona el record d'Ítaca. El que ens diferencia els uns dels altres és la percepció d'on es troba el fet familiar i on cal situar l'estranyesa, el punt de no retorn on ja no és possible l'escalf de l'indret conegut. Mentre per a uns el trasbals emocional neix de pensar en la possibilitat d'escalar les muntanyes més altes i escarpades o navegar per les illes més recòndites, per a d'altres el gaudi es troba en petites exploracions al voltant del refugi o a navegar prop del port amb la mar calmada.

La constatació que l'emoció que produeix les composicions té molt a veure amb l'educació musical i cultural prèvia adquirida per cadascun dels oients –la capacitat per descobrir matisos, la riquesa expressiva, quelcom innovador, l'originalitat, la reflexió que ens suscita, etc.– situà la idea de transgressió i límits d'aquesta en el centre del debat sobre l'art. Allí on els neòfits musicals senten l'admiració d'entrar en contacte amb noves narratives musicals, els experts sovint hi veuen una còpia, petites variacions intranscendents de quelcom present en altres peces musicals, res digne d'admiració. Allí on els experts veuen narratives innovadores que desperten el seu interès, els neòfits trobem sovint el tedi de descobrir que l'obra d'art no ens connecta amb cap narrativa que ens faci sentir o reviuire cap emoció; l'abisme que s'anomenà *art degenerat*. Tothom –oients neòfits, crítics musicals, musicòlegs, gestors culturals– rebutja la còpia, el confort d'allò massa conegut, però els temps d'uns i altres són diferents. Les còpies, enteses com a petites transgressions, esdevenen èxits musicals importants, però duren el temps que li cal al públic per descobrir que l'aportació és minsa. Les grans transgressions, per contra, acostumen a generar un rebuig o indiferència generalitzada inicial en el públic i, fins i tot en la crítica especialitzada, una disposició que no es reverteix fins que la familiarització amb el missatge porta a l'acceptació i, en alguns casos, a l'entronització com a música digna d'entrar a qualsevol tractat de musicologia.

L'evolució del reconeixement del conjunt de l'obra de Cage és un clar exemple de l'estret vincle entre fracàs i èxit musical. Ell, com acòlit de Schönberg, anà més enllà de la música dodecafònica, establint nous mètodes de trencar no ja solament amb l'harmonia tradicional, sinó que, tal com fan Olivier Messiaen i Pierre Boulez, de trobar noves formes expressives mitjançant nous ritmes, estructures i formes musicals. El seu agosament en la innovació de les

peces que va compondre (collages amb cinta radiofònica, obres compostes amb tirades de daus, *happenings* multimèdia) li valgué el reconeixement i l'escalf de les avantguardes culturals, però també el rebuig d'un cert públic. La repulsa inicial contribuï a fer que les seves estrenes musicals siguin considerades com uns dels fiascos més sorprenents de la història de la música. El fet que el seu treball fos el resultat d'una profunda meditació i d'una exploració metòdica de noves formes expressives musicals fou determinant per una persistència que comporta que, amb el temps, quelcom tan transgressor, aquell abisme insondable, comencés a ser entès, a ser quelcom familiar; que acabés sent reconegut com un dels pioners en música aleatòria, electrònica i en l'ús d'instruments musicals no estàndards. La seva trajectòria musical exemplifica així la idea que el reconeixement artístic no és quelcom donat per certs poders fàctics, sinó una conquesta. Ell no fou un creador al qual li permeteren excentricitats perquè era famós, sinó algú que adquirí renom perquè, per sota de l'excentricitat aparent de les seves peces, trobem missatges profunds que valoren els crítics i un públic minoritari molt format musicalment.

Valor d'una peça musical

La peça 4'33" és un exemple clar que en la música i en l'art en general, sovint sota l'aparença d'excentricitat o banalitat de certes creacions, trobem missatges profunds que hem d'interpretar per descobrir la grandesa de la proposta. Més enllà de la idea, que encara propugnen alguns crítics, que la peça és una mena d'homenatge a la importància del silenci en la música, el que trobem és una defensa radical d'un canvi de concepció de l'art. Expressa el mateix que feu Duchamp, el seu gran referent artístic, l'any 1917, quan va presentar *La Font*; el mateix que feren els pintors avantguardistes com Jackson Pollock o Mark Rothko i altres ar-

tistes fent teles totalment en blanc, o amb un sol color o amb taques; o el que feu anys més tard Andy Warhol quan va exposar les *Brillo Box*. Cage dona a conèixer musicalment la nova idea d'art que acaba recollint en els seus escrits el teòric de la filosofia d'art i premi Pulitzer Arthur C. Danto quan digué que una peça es considera una obra d'art pel fet que l'artista la consideri com a tal; és a dir, que no podem establir si una peça és o no una obra d'art fixant-nos en les seves qualitats intrínseques (Danto, 2013). *La Font* deixa de ser un urinari de porcellana, la tela totalment blanca i la peça musical deixen de ser l'expressió del buit o del no-res, i les *Brillo Box* deixen de ser objectes d'ús quotidià pel missatge transgressor que li assigna l'artista.

El valor de la peça 4'33'' és el de ser la primera en què s'expressa musicalment, de la manera més radicalment senzilla possible, la idea de l'art com un concepte obert; és a dir, la idea que el valor d'una peça musical és en la narrativa que proposa l'interpret o compositor. Com expressa Danto: «Una contribució de Cage fou el descobriment que un soroll pot convertir-se en soroll musical si succeeix cada cop que algú toca la seva obra 4'33'» (Danto, 2013, p. 77). Cage no es vana, no lloà la seva creació; de fet, ell fou particip d'una reivindicació col·lectiva de les avantguardes culturals mundials situades a Nova York després de la Segona Guerra Mundial. El que expressa no fou gaire diferent de la mena de reivindicació que feren els artistes plàstics esmentats, però per més que el treball fos, en bona part col·lectiu, no podem menystenir la importància de ser el primer a escenificar la radicalitat musicalment.

El seu mèrit i del conjunt d'avantguardes de Nova York, identificades amb el terme conceptual, fou la de dir-nos que hi ha moltes maneres d'emocionar-nos, que l'emoció no és la mateixa per a tothom. No hi ha instruments de mesura sobre allò que ens emociona i, per tant, el criteri del valor artístic de les peces no rau en el sentiment que generen. El

fet que en els anys posteriors a la Segona Guerra Mundial es consolidés quasi anualment un nou corrent artístic, que amb els seus manifestos i contramanifestos reivindicuessin que els seus plantejaments estilístics, temàtics o filosòfics eren la contribució més autèntica per generar emocions en la gent, explica el sorgiment d'artistes que reivindicaren un canvi de concepció de l'art per tal de posar fi a les estèrils guerres culturals del moment. Una mena de canvis de narratives que podien tenir sentit en uns segles com el XVIII i XIX, en què el pas del barroc al realisme i posteriorment al Romanticisme trigaren més d'una generació a consolidar-se no podia ser acceptat en un període on els canvis de narrativa cultural eren tan accelerats.

Contemplant la intencionalitat de l'artista com a criteri que un so o soroll adquireixi l'estatus d'obra d'art permeté situar com a centre de la valoració artística la mena de transgressió que ens proposa. L'originalitat, novetat, creativitat o reflexió dipositada en la composició fou considerada així el fet determinant que una obra pugui ser distingida com a candidata per esdevenir eterna. Amb la nova concepció d'art descobrim, per tant, el gran valor que té l'autenticitat de la narrativa que ens proposa el músic. Descobrim la importància dels crítics, comissaris o musicòlegs per contribuir al fet que els neòfits aprenguem a diferenciar les narratives sòlides d'aquelles altres que no ho són.

Importància pedagògica

Que l'èxit no sigui fugisser, que amb el pas del temps creixi i perduri en l'imaginari, però es pugui assaborir en vida –el gran somni de qualsevol músic i artista– depèn d'un difícil equilibri entre transgressió i treball pedagògic; saber transmetre quelcom singular i alhora contribuir a fer que el públic, els oients, entenguin i comparteixin el valor de la narrativa que es proposa.

Descobrim que, tant en el món digital d'avui en dia com en l'analògic de fa unes generacions, les músiques que traspassen fronteres i perduren en l'imaginari col·lectiu generalment estan compostes o interpretades per músics que han adquirit una formació musical de «molta qualitat». Quan parlem de formació de qualitat parlem d'aquella que, més enllà de contribuir a un bon domini tècnic d'un instrument, ajuda que els músics siguin conscients de l'essència dipositada en les peces que han d'interpretar –els condicionants d'estil, les singularitats, el missatge implícit, etc. Parlem de músics molt ben formats, com aquells que en compondre o interpretar són coneixedors de la mena de missatges que volen fer arribar al públic i com fer-ho; els que tenen més possibilitats d'entendre els xocs de narratives, de poder aprofitar, en l'actualitat, les eines que ens aporten les noves tecnologies i la IA per tal de generar interès. Per ser un bon músic no cal ser aquell tipus virtuós que és capaç d'extreure de l'instrument els sons de dificultat més extrema. Això es pot aconseguir amb l'ajuda de la informàtica. El que li cal més que mai és que sigui capaç de donar sentit, a conferir una narrativa en els sons que pretén aconseguir. El que li cal és un diàleg profund amb els predecessors i, per tant, descobrir què hi ha darrere dels corrents i els trencaments. El que li cal és un treball pedagògic que l'ajudi a entendre les dificultats d'acostament de la narrativa a la crítica i al públic. S'ha de comprendre que els gestors culturals, els que decideixen quines obres representar, viuen en la contradicció d'aportar quelcom diferent, singular, al panorama musical que contribueix a fidelitzar el públic i, a la vegada, limitar aquelles propostes trencadores que consideren que resultaran encara massa difícils de digerir per la crítica i el públic al qual van dirigides.

Descobrir el treball que hi ha darrere dels èxits recents d'una música nostrada com és Rosalía és potser la millor manera d'exemplificar la importància de no banalitzar el

camí del reconeixement artístic. La seriosa formació que rebé tant al Taller de Músics com a l'Esmuc, els estudis de flamenc, de pop, de musicologia, etc., il·lustren el fet que hagi estat capaç d'aconseguir el més difícil en art, oferir una narrativa pròpia que sigui acceptada, que no generi rebuig o incomprensió. En l'àlbum *El Mal Querer*, un dels primers èxits internacionals, és del tot evident que, tant en la proposta de fusió de flamenc i pop experimental de la música, com del tractament d'una lletra que té com a tema principal la denúncia de les relacions tòxiques masculistes, trobem una mena de reflexió encaminada a entendre el que és profund de les narratives que fonamenten la seva proposta.

No sabem si la mena d'innovacions, de trencaments musicals, que ens proposa la cantant de Sant Esteve Sesrovires aconseguirà que la seva música esdevingui eterna, si més no recordada i apreciada d'aquí a unes generacions. El que sabem és que hi ha un camí, una mena de treball musical, que ajuda a obrir portes, per més difícil que sembli. Un camí que ens ensenya John Cage amb el seu mestratge.

Bibliografia

- DANTO, Arthur C. (2013) *Qué es arte*. Barcelona: Planeta.
- FURTWÄNGLER, Wilhelm (2011) *Conversaciones sobre música*. Barcelona: Acantilado.
- LLUÍS, Pere (2021) *L'educació com a metàfora. Convivre en un món d'incertesa*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona [Col·lecció Pedagogies UB].
- ROSS, Alex (2009) *El ruido eterno*. Barcelona: Seix Barral.