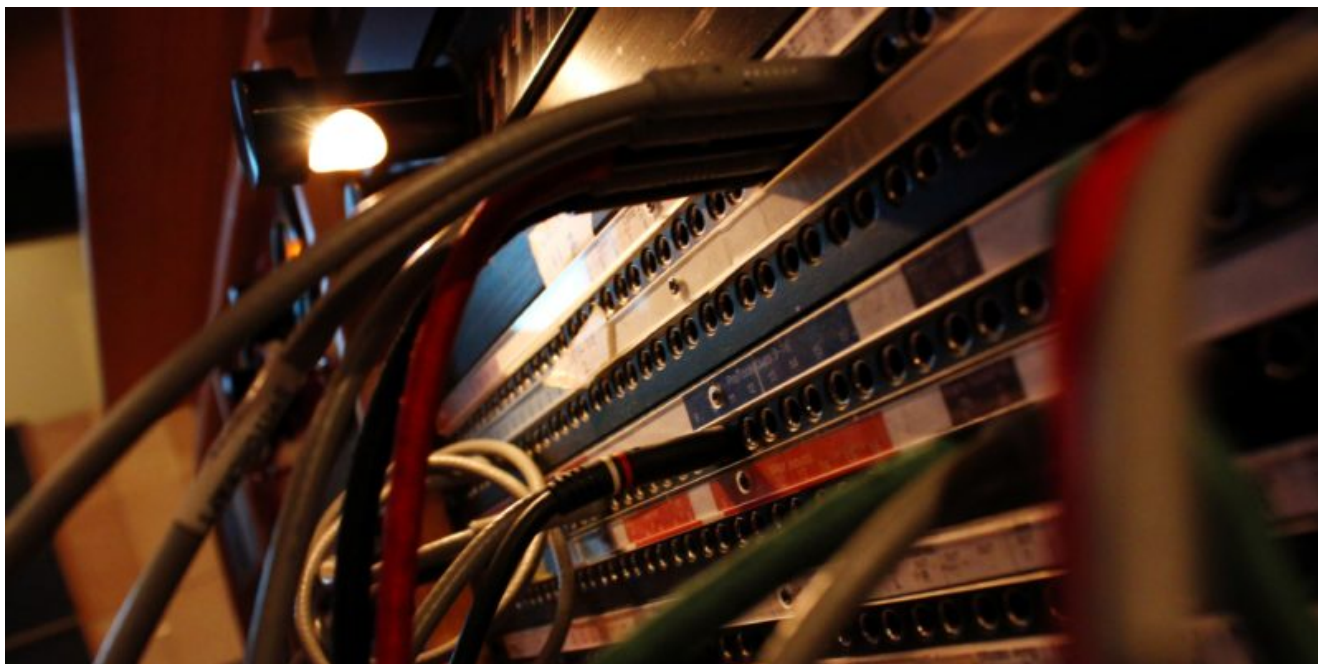


# Sobre música contemporània: reflexions al voltant del seu valor d'ús



El terme “música contemporània” s'utilitza de forma àmplia per etiquetar obres escrites a partir de la segona meitat del segle XX fins avui. Se sol associar a música influïda per tradicions europees, en particular aquelles que sorgeixen de la fi de la tonalitat funcional (Schönberg i els compositors de la Segona Escola de Viena). En la seva extensa varietat estètica, la qual es pot moure des de les sonoritats electròniques de *Gesang der Jünglinge* (1955-56) de Karlheinz Stockhausen fins al minimalisme instrumental de *Music for 18 musicians* (1974-1976) d'Steve Reich i l'òpera per a nines Barbie de Jennifer Walshe *XXX\_LIVE\_NUDE\_GIRLS!!!* (2003), la música contemporània sol ser objecte de crítica o desconeixement.

D'aquesta manera, Georgina Born, professora de musicologia i antropologia a la Universitat d'Oxford, sense cap tipus d'anàlisi prèvia pròpiament musical, arriba a dir del serialisme -un tipus de música contemporània- que pot ésser “teoria convincent” tot i ser “música

pobra”.<sup>[i]</sup> Richard Taruskin, professor emèrit de musicologia a la Universitat de Califòrnia a Berkeley, en la seva *Història de la música occidental* publicada per Oxford en sis volums no esmenta ni una sola vegada Helmut Lachenmann (1935), compositor alemany de destacadíssima influència arreu i figura clau per entendre el desenvolupament del llenguatge musical al llarg de l'últim terç del segle passat (com a curiositat, Taruskin tampoc no anomena cap compositor del segle XX o contemporani de l'Estat espanyol, i segueix així el seu idiosincràtic etnocentrisme estatunidenc).<sup>[ii]</sup>

El violinista i compositor Carlos Perón Cano, en un

escrit del 2009 titulat *La posición actual de la música contemporánea*,<sup>[10]</sup> s'apropia d'una sèrie d'estereotips en relació amb la suposada decadència d'aquesta música. Entre aquests consta l'abandonament de la tonalitat, l'autoritarisme ideològic i l'egocentrisme dels compositors, i una producció musical que a causa de la seva incapacitat de sobreviure en l'anomenat "mercat lliure" es veu eternament abocada a la recerca de subvencions públiques. Aquest argumentari, mancat d'originalitat, és l'enèsima reiteració de tòpics difosos per alguns musicòlegs –entre ells Born i Taruskin– que solen situar els seus posicionaments polítics i ideològics liberals per damunt de l'estudi musicològic. Malauradament, el prestigi institucional d'aquests personatges condiciona que el contingut de les seves publicacions més pamfletàries es filtri i s'acabi socialitzant en l'òrbita discursiva de la creació musical actual. A tall d'exemple, converses sobre temàtiques d'aquesta mena omplen les xarxes socials inacabablement i esdevenen poca cosa més que debats estèrils que en el seu rerefons amaguen lluites de poder trivials.

## II

Lluny de fer una defensa conceptual de la música contemporània, els exponents de la qual són estèticament massa diversos per tal d'englobar en una única contraargumentació suficientment sòlida, sí que caldria emfatitzar una particularitat que podria contribuir a fonamentar explicacions al voltant d'aquelles dificultats que poguessin sorgir entre obra i públic.

En el mode de producció de la nostra societat, el *valor de canvi* és suprem; és a dir, allò que representa quines i quantes mercaderies són susceptibles d'intercanvi en relació amb una mercaderia donada (de vegades, el valor de canvi s'expressa en forma de *preu*) és un dels principis d'aquest model econòmic. D'aquesta manera, l'acomentament del consumidor després de l'adquisició d'una determinada mercaderia esdevé la manera d'avaluar-ne el *valor d'ús* i la seva posterior socialització –amb l'ajut del màrqueting– per tal de finalment incrementar el benefici econòmic del seu productor.

Els músics venen la seva força de treball a canvi d'un salari, per exemple a través de la producció d'enregistraments, la creació d'obres noves o la interpretació de música en directe. Quant a mercaderia en forma d'experiència, la música no s'escapa d'aquesta realitat: a canvi d'un preu (valor de canvi), el consumidor satisfà una necessitat individual (valor d'ús) a través de l'experiència musical. Quant a producte d'aquesta societat, la música contemporània tampoc existeix fora d'aquesta relació mercantil, però parteix d'un dèficit estructural que la incapacita per a la seva socialització generalitzada: *l'ambigüitat del seu valor d'ús*. A diferència de la música comercial, que a partir de la seva perpètua reproducció (ràdio, televisió, Youtube...) i la repetició *ad nauseam* de fórmules de feixuc simplisme, concreta la socialització del seu valor d'ús, la música contemporània sol funcionar d'una altra manera.

Aquells llenguatges sonors que investiguen què hi ha més

enllà de la repetició cíclica de pocs acords, la pulsació estable, desenvolupaments motivics simples, l'ús d'instruments convencionals, relacions semàntiques habituals...; que no solen fonamentar la seva *raison d'être* en la imatge habitualment sexualitzada del seu creador o creadora; que no cerquen complir un objectiu estretament lligat a una necessitat externa a la música (la banda sonora d'una pel·lícula comercial, omplir les pistes de ball...); aquells llenguatges sonors que exploren formes alternatives de generar, escoltar i entendre aquest art topen contra una socialització totalitària de la música amb valors d'ús predefinitos, instrumentalitzats generació rere generació, per part de les indústries culturals. És així, doncs, com la música contemporània esdevé un art per a pocs individus -una minoria social- no necessàriament coneixedors de les seves estètiques, però sí disposats a acceptar i gestionar amb certa valentia l'ambigüitat del seu valor d'ús.

### III

És evident que no tota l'anomenada música contemporània existeix en relació amb aquesta ambigüitat. Als països anglosaxons, obres de compositors actuals, joves, innegablement competents però profundament conservadors en la seva recerca estètica, s'estrenen i es programen regularment: són exemples de *contemporary classical music*, una etiqueta oximorònica rere la qual s'amaguen formes musicals tradicionals esquitxades amb sonoritats descontextualitzades que volen aparentar novetat. A l'Estat espanyol s'esdevé un fenomen semblant, on malauradament els compositors radicals no tenen plataformes suficients, no només per tal de proporcionar-los salaris dignes, sinó per poder mostrar les seves obres en les condicions pertinents. Aquells que poden dedicar-se exclusivament a la tasca compositiva al llarg dels anys ho fan amb l'ajut de riquesa heretada i ampli suport econòmic familiar, no pas a través d'encàrrecs, generalment de retribució escassa o en alguns casos no remunerada. En canvi, els compositors que es veuen forçats a vendre la seva força de treball per sobreviure acaben fent classes, concerts, sonorització d'esdeveniments, gestió cultural, periodisme musical, entre altres activitats, per poder mantenir viva la tasca compositiva, això sí, amb les conseqüents limitacions de temps i energia. Tot això condiona un tipus d'ofici classista, de difícil accés per a les classes populars, naturalment, i sovint materialitzat en músiques reiteratives de tòpics burgesos: narcisisme estètic, idealisme envers un passat erròniament tractat de forma nostàlgica, menyspreu envers els modernismes musicals i les avantguardes, glorificació de la senzillesa, economització del llenguatge, exotisme, antiintel·lectualisme... A l'Estat, els compositors que procuren buscar alternatives fora d'aquest aparell esteticocultural són menys d'una dotzena.

Una societat madura, encarada cap a la creació i el coneixement en qualsevol àmbit, buscaria formes de fomentar, fer visible i sobretot dignificar aquells oficis que precisament serveixen per expandir la sensibilitat social envers l'existència: en aquest cas, la creació de músiques valentes allunyades del reduccionisme imposat pel valor d'ús. Mai serà així

mentre el centre conceptual de la vida organitzada ragui en les necessitats intrínseques de l'acumulació de capital. Aquesta realitat és ineludible no només davant de músiques radicals, les quals inherentment, amb major o menor èxit cerquen la confrontació directa amb la història, sinó que també ho és enfront d'obres contemporànies de caràcter burgès; això sí, aquestes últimes tendeixen a afrontar la situació com a mínim a partir de dues tàctiques: la primera, fingint una realitat paral·lela on aquesta problemàtica sembla inexistent; la segona, fent un salt impossible cap al passat per tal d'evitar la imminència de la confrontació. La il·lusió de l'ahistoricisme conforma, doncs, la libido de l'art reaccionari.

#### IV

La totalitat de la producció de noves obres, quant a mercaderies, es veu arrossegada cap a una contradicció. En la seva radicalitat, unes poques obres suggereixen fenomenologies alienes a les condicions materials del món fallit del qual sorgeixen; paradoxalment, així corren el risc de ser titllades de no tenir sentit en societats domesticades en el valor de canvi. En el seu conservadorisme, la major part de producció musical contemporània es disfressa d'avantguardisme pompós per tal d'establir, per la porta del darrere, una dimensió estètica ancorada en els límits d'allò socialment acceptable: "*la música contemporània té el sentit que tu li vulguis trobar*", diuen per no ofendre la preeminència de l'individualisme.

Què és "confrontació directa amb la història"? Acceptar la veritat científica: la música és un producte social, condicionat per factors economicopolítics, que en la seva qualitat d'art reproduceix i a la vegada nega les circumstàncies del seu origen material. Durant aquest procés de reproducció-negació, les propietats del qual tenen un caràcter dinàmic (dialèctic) en relació amb les particularitats del moment històric, les obres poden perdre o adquirir a través de la seva forma la capacitat de suggerir sensibilitats que qüestionin els límits de la fenomenologia socialment imperant. Aquest procés és independent de la lògica estricta del valor d'ús; ni busca satisfer l'oient (consumidor) ni tampoc cerca la seva socialització, la qual és impossible en l'encarcament capitalista. També és independent de la voluntat immediata del creador, el qual és incapaç de preveure totalment el desenvolupament històric i, per tant, el rol potencial de la seva obra en ell. És un procés temporalment asocial –renega de participar en un món fallit–, però profundament compromès amb la possibilitat de reconstruir el món, de fer-lo més just.

<sup>[i]</sup> Born, G. (1991). *Music, Modernism and Signification*. Benjamin, A. i Osborne, P. (eds.) *Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics* (p. 173). Londres: Institute of Contemporary Art

<sup>[ii]</sup> Vegeu: Cox, F. (2013). *Richard Taruskin's The Oxford History of Western Music Part 2*. Cal buscar: *Journal for New Music and Culture* (p. 1-79).

<sup>[iii]</sup> Perón Cano, C. (2009). "La posición actual de la música contemporánea". *Sinfonía Virtual* 13. Enllaç: [http://www.sinfoniavirtual.com/revista/013/posicion\\_actual\\_musica\\_contemporanea.php](http://www.sinfoniavirtual.com/revista/013/posicion_actual_musica_contemporanea.php).

**Imatge destacada:** Fotografia de Will Fisher (2014). Llicència Creative Commons Reconeixement-CompartirIgual 2.0 Genèrica (CC BY-SA 2.0), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0/deed.ca>.