


En el fons el dualisme entre música mística i música festiva permanece almenys culturalment i com a actitud

 quaderndelesidees.press/riccardo-massari-el-dualisme-entre-musica-mistica-i-musica-festiva-roman-almenys-culturalment-i-com-a-actitud/

March 1, 2017



Imatge: Chamber music after dinner.

Entrevistem a Riccardo Massari Spiritini, músic, compositor, poeta, i sobretot esperit lliure. La seva música trenca, o barreja, els gèneres, i no defuig de la contaminació sinó que l'estima, s'hi troba a gust, i en treu el carburant del seu art. És millor llegir aquesta entrevista abans o després d'escoltar algunes de les seves creacions com per exemple: <https://spiritini.bandcamp.com>

Com definiries un gènere musical?

És quelcom que es defineix per si mateix: un conjunt de característiques com ara l'àrea de provenença, els instruments utilitzats, el contingut literari (si n'hi ha) i finalment el context social i cultural en el qual es realitza. Mirant cap enrere en la història, i simplificant-la, podríem trobar una primera divisió entre dues categories, ja en les èpoques preindustrials: per una banda la categoria de la música amb finalitat mística, xamànica, sagrada, i per altra banda les músiques per a les festes i el ball. L'àmbit sagrat i el profà. Tot i que ambdues coses podien coincidir en diverses celebracions socials (pensem en la Taranta, un antic ball *trance* del sud d'Itàlia, o en altres manifestacions populars arreu del món, amb un marcat caràcter xamànic. Aquest dualisme encara persisteix de forma estereotipada en la divisió entre músiques «cultes» (com ara la clàssica) i músiques «populars» (com avui la *pop music*). Avui dia els gèneres són moltíssims. Les categories i subcategories s'han multiplicat, i corresponen a un esquema mercantil, però no sempre ha estat així: la situació actual és el fruit d'una transformació tecnològica, social i econòmica. I la clau d'aquesta transformació va ser la ràdio. T'ho explico amb un exemple: la música de cambra (piano i quartet de cordes o formacions similars entre els segles XVII i XIX) va deixar les cambres per anar-se'n primer a l'auditori i després directament a les cases de la gent. I això ho va fer la ràdio primer i la *hi-fi* cap als anys setanta. Però la música de cambra, tot i haver canviat de context, des de la sala burgesa a una difusió popular, encara manté un àmbit de fruïció «sublim» i per tant podríem dir, encara que laicament, orientat a la meditació. El fet de programar-la a la ràdio i després amb editors de reproductibles (discos, cassetts, CD, mp3...) ha sigut la causa principal d'una classificació sempre més sofisticada. Són divisions fetes més per comoditat de classificació que per raons substancials. Un exemple clar del que estic dient el trobarem a la categoria jazz, que s'ha anat subdividint en moltes

branques, com ara *cool jazz*, *free jazz*, *jazz fusion*, *gipsy jazz*, i més subdivisions segons els estils. Manté un o dos paràmetres comuns, no gaire més (les estructures, per exemple, o la instrumentació, o el ritme, però poca cosa més). Però igualment el dualisme persisteix, de forma estereotípica, en la divisió entre músiques cultes i músiques populars.



Imatge: Riccardo Massari.

Des d'aquesta perspectiva, d'on ve la persistència d'aquesta divisió més històrica de la música? Hi ha quelcom que resisteix a la categorització mercantil?

En el fons el dualisme entre música mística i música festiva roman almenys culturalment i com a actitud. I sobre aquesta estructura es van generant més divisions. El dualisme de fons possiblement va canviant de naturalesa: de sagrat/profà a culte/popular, d'aquí a meditatiu/*dance*, a intel·lectual/pop, etc. Però principalment allò que marca és l'ús que intentem donar a una música. L'ús la col·loca immediatament en una categoria: cerquem música relaxant, o per ballar, o per conduir, per a un sopar, per meditar, etc. Essencialment sempre existiran músiques més contemplatives i d'altres per gaudir de manera explosiva, músiques «apol·línies» i «dionisíiques», però moltes vegades dins el «repertori» d'un gènere conviuen peces amb les dues característiques.

De vegades aquest dualisme es trenca, en un mateix moment històric s'utilitzen materials musicals per a ambdós usos. Va passar amb Vivaldi, Bach i Mozart, per exemple. Bach solia reciclar materials i estructures per realitzar peces de concert o alguna missa. Les estructures del barroc eren intercanviables. Avui no ho diria. També es pot trencar per altres vies, i la paròdia és una d'elles, No oblidem que en l'*ars nova* d'Itàlia hi havia composicions en les quals mentre una veu recitava un text sagrat simultàniament una altra veu cantava una línia en contrapunt amb un text de contingut profà, i de vegades quasi escandalós! O bé un cant sagrat venia cantat amb un text substitutiu irònic.

També representa una barreja, això que anomeno «retorn del paganisme» en música, en referència a músiques com la *trance* que treballa amb material «dionisiac» i ens posa en contacte amb el món intangible, tornant així a un ús xamànic del so.

L'interès per les músiques ètniques també forma part d'aquest moviment de retorn al paganisme? Avui tecleges «chamanic chants» i trobes àlbums pseudoetnogràfics que recullen cants xamànics de Sibèria, però em sembla més un producte per a un nínxol que...

... no ben bé. El fet de cercar inspiració i influència en allò exòtic i llunyà és una constant de la civilització occidental. De fet, des de la dansa *Alla Turca* de Mozart fins a *La consagració de la primavera* de Stravinsky i els orientalismes balinesos de Claude Debussy —i òbviament Béla Bartók— passant pels romàntics russos, *Aïda* de Giuseppe Verdi, les danses de Knossos (*Trois Gnossiennes*) de Satie, etc., la història de la música està plena de

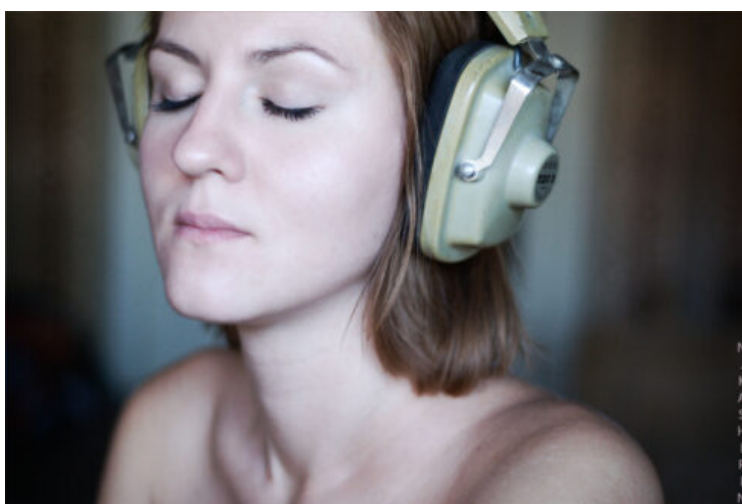
«musica ètnica». Però aleshores es tractaven els materials «originals», una mica com en el gravat *El Rinoceront* de Dürer: de manera un xic fantasiosa i naïf, la qual cosa donava resultats «transgressius», transversals i esperpètics (prehollywoodians, de vegades, si pensem en Verdi amb Egipte). Eren anatomies fantàstiques que s'allunyaven dels objectes realment observats (o, en el cas dels compositors, amb les melodies sentides fora d'Europa).

A partir dels seixanta i setanta, molts músics clàssics nord-americans s'han inspirat en les músiques orientals i han abandonat Occident per estudiar amb mestres de l'Índia o de Bali (Philip Glass, La Monte Young, Terry Riley, entre altres), mentre que els Beatles van incloure el sitar i la tabla en les seves cançons de *hit parade* mundial. La Índia ha sigut la moda espiritualista dels fills de les flors, i fins als anys noranta la inclusió d'aquests sons del món ha sigut, en la majoria dels casos, una acció colorista, colonialisme musical de *souvenir*. Peter Gabriel amb el seu segell discogràfic Real World va poder cavalcar l'onada de transformació del globalisme que havia arribat. Va ser el primer «blanc» que va donar dignitat pròpia no solament a músiques de l'Índia sinó que també, a poc a poc, de moltíssims altres països desconeguts per al gran públic. Això ha causat una fusió més real, la *world music*, un terme que trobem a partir de finals del anys setanta i coincideix amb el moviment New Age. De fet aquests dos termes de vegada coincideixen.

Crec que en els casos més interessants el New Age ha sigut un retorn a la consciència de les harmonies més senzilles i tonals. Podria ser una reacció «figurativa» a les ruptures musicals del final dels anys seixanta (*free jazz*, *jazz rock*, *progressive rock*). Per a molts artistes l'exploració d'altres músiques no occidentals en aquest sentit ha portat al naixement també del minimalisme.

El que realment canvia amb la *world music* és que la font original forma part integrant de l'operació; per tant, el procés és molt diferent i es crea una veritable fusió, física, humana i sonora. Seria una mica com si *Madama Butterfly* hagués nascut d'una col·laboració de Giacomo Puccini amb músics i cantants japonesos. O si Claude Debussy hagués anat a tocar el piano amb una veritable orquestra de balafons.

Això fomenta una influència cultural i artística que funciona en els dos sentits, i indica possiblement la fi d'una actitud colonialista també en les arts.



Imatge: Headphones.

En aquesta història, on situarem el jazz?

Pel que fa al jazz afroamericà la història es complica una mica. Estem davant d'una música original nascuda d'un xoc molt particular. Els esclaus s'apropien dels instruments dels amos (instruments militars i tradicionals per al ball, com la caixa de bateria, la trompeta, el contrabaix i el piano, el saxofon i el trombó, etc.), així com de les estructures rítmiques i harmòniques dels segles XVII i XVIII, i creen una música pròpia que arriba a la maduresa en el curs de tan sols mig segle. És una rapidesa explosiva! Però aquí es tracta d'una barreja molt més complexa que la *world*, amb molt més paràmetres socials, polítics, instrumentals... Però sobre el jazz avui val a dir alguna cosa més. Molts gèneres s'han definit tant que alguns dels seus elements originaris han acabat semblant objectes estranys. És com si el recipient s'hagués fet més petit. M'explico: si avui dia parlem de jazz, és possible que, molt més que fa 30 anys, algunes experiències musicals quedin fora d'aquesta categoria. Això ha sigut un efecte causat pel mercat, per la conformació consumista que subdefineix el material classificat. Si poso un canal de música a Spotify o similar, no està previst que surti alguna música o artista que es mogui gaire «lluny» de la sonoritat que hagi triat. No poden posar Duke Ellington amb Ornette Coleman tan fàcilment, o Mússorgski amb Arcangelo Corelli. Seria un fracàs per a aquesta empresa. El «fil musical» té unes normes molt estrictes!

El fil musical és un fil d'Ariadna que creua les barreres genèriques o és, al contrari, quelcom que et tanca dins un gènere o un subgènere?

El fil musical (que està explicat de manera magistral en el llibre *El Paisaje Sonoro y la afinación del Mundo* de Murray Schafer) és una atmosfera sonora ben triada i sobretot «continuada». Per això, darrere de les ràdios automàtiques d'Internet hi ha aplicacions informàtiques que categoritzen la música segons paràmetres més o menys sofisticats que comprenen pulsacions al minut (metrònom), instrumentació, i procedència. De fet la música actual en gran part neix *a priori* intentant encaixar en aquests paràmetres. Si és postrock seran unes guitarres elèctriques amb tones d'eco i reverberació, peces de llarga durada (uns 10 minuts!) i ritme constant de bateria, atmosfera semiapocalíptica, romàntica i melancòlica, de tant en tant unes veus, però... notes llargues. És a dir: tot és sempre més específic. Mentre en una música clàssica en forma de *suite* el compositor del 1700 feia com de DJ, per entendre'ns: ens proposava una seqüència tipus: *prelude, allemande, courant, sarabande, gigue*, etc., on retratava amb el seu estil ritmes de danses i moviments musicals de la seva època. Avui un artista determinat es dedicarà només a escriure *sarabandes*, i un altre es dedicarà a la música *dance* composant *gigues*..., no sé si m'estic explicant... El famós Brian Eno aparentement representa un artista transversal i excepcional, capaç de produir discos per a U2 o per a David Bowie i Bob Dylan, i de fer música més «lliure» i experimental. Però no crec que trobem gaires artistes que entrin en aquesta tipologia de manera plena i eficaç.

Com funciona la innovació en la música? Com apareixen formes noves i com s'estabilitzen?

Des de la imitació, la inclusió i la barreja s'han generat molts tipus de músiques noves. Crec que l'experiment de la *world music* ha pogut influir moltíssim en la cultura dels músics i dels productors de música. No sé com «funciona» la innovació en la música però sé que en les èpoques més revolucionades per canvis socials i polítics s'han verificat les més grans innovacions també en la música. Només cal pensar en l'època entre finals de 1800 i principis de 1900 a Europa, i més recentment en els anys posteriors a la Segona Guerra Mundial. La innovació és un conjunt de noves tecnologies amb noves necessitats humanes, i en el cas de l'art, necessitats expressives. Apareixen així les innovacions, amb una força que sembla arrossegar-ho tot (*La consagración de la primavera* d'Igor Stravinsky el 1913, els *Intonarumori* de Russolo amb els dadaïstes, el rock de Jimi Hendrix el 1963... La generació *beat*, Jim Morrison), una explosió gairebé incontrolada. Quan les arts s'afirmen, s'estabilitzen, normalment caduquen en formes manieristes. Ara precisament vivim un moment de triomf dels manierismes ... i esperem una nova explosió.

Una nova explosió, com quan Wagner va denunciar el manierisme de l'òpera italiana i va proposar una obra d'art «total», és a dir situada per damunt de les divisions en gèneres? Aquella explosió va coincidir en el temps amb el naixement del jazz: hi ha un parentesc malgrat la distància?

No gaire! Wagner és el primer a parlar de *Gesamtkunstwerk*, d'obra «total», cosa que després va ser un dels punts de base de l'art contemporani, justament un camp en el qual s'han barrejat diverses expressions alhora (imatge, so, moviment-dansa etc.). Per tant la innovació de Wagner no és tan sols musical, sinó també contextual. Ell desitjava canviar la percepció, canviar el context en el qual percebem la seva música. Mentre que en el jazz el despertar d'una innovació «contextual» tardarà més, jo crec que un cert tipus d'innovació contextual neix amb el moviment *free* de Chicago dels anys seixanta. Aquí els negres americans agafen finalment una posició més política i reivindicativa. M'atreviria a dir que The Art Ensemble of Chicago és per al jazz el que John Cage, com a descendent d'Europa, ha sigut per a la música clàssica. Podríem doncs pensar en dos tipus de categories innovadores, la que es refereix més al fil conductor intern d'una expressió artística (desenvolupament del llenguatge/tècnica, o simplificació per oposició, introducció d'altres instruments i pràctiques, etc.), i la que es refereix un altre cop a l'ús i context de l'acte musical, és a dir, a la relació que estableix l'artista amb el moment històric.



Imatge: La Taranta.

I tu, quan crees, comences dient «faré una marxa o un blues», i això t'orienta, o tot el contrari, fuges d'això tot el que pots?

Crec que la música surt amb espontaneïtat, sempre. Ara, és clar que si has de fer una música per a un vídeo o per a una escena teatral o dansa..., doncs canvia perquè saps «la necessitat» que implica, especialment si hi ha un text implicat o una acció «figurativa» marcada. Encara que de vegades una aproximació empírica sigui també capaç de fer sorgir idees magnífiques. El gènere crec que és més un resultat del context. Més d'una vegada he fet servir un gènere (una marxa com suggereixes) per fer paròdia! A *Il Sogno ed Il Martello per Piano Automata*, hi ha una peça que es titula: «Marcetta: Intelligenza Militare», una mena de preludi chaplinià d'una peça molt violenta i contundent.

Com arribes a la música que fas? Tens una formació acadèmica o sempre has estat en un ambient més d'avantguarda i més obert?

Tinc formació acadèmica, però he començat d'autodidacte tocant tot tipus d'instruments i músiques ben diferents. Així que he après per imitació la música fins als anys de l'adolescència. Imitava la música rock, folk amb guitarra i veu, imitava al piano Chopin, Dvorák, Grieg i Mussofsky d'oïda, després vaig tenir el meu primer sintetitzador, després el blues i el jazz, i finalment els estudis clàssics i les avantguardes «cultes», i ja tenia 26 anys... Ha sigut tot un viatge! El que faig em surt instintivament, i els estudis crec que m'han donat les eines per articular de manera clara un discurs personal... O almenys ho intento cada dia. Intento triar el que veritablement vull comunicar amb la música i el so.

SÉBASTIEN BAUER

Sébastien Bauer

França, 1972. Membre del Consell de Redacció des del n°205. Director des del n°209. Professor associat a la Toulouse Business School, ha creat i coordina un programa de creació d'start-ups amb impacte social i mediambiental anomenat Social Innovation and Change. També ensenya filosofia i antropologia del management.

