

Este espacio está dedicado temporalmente a la difusión de los debates que están surgiendo alrededor de la producción sonora y del proyecto [UN]COMMON SOUNDS.

I B A N U R I Z A R

Música contemporánea versus música experimental*

Más de una vez me ha tocado asistir a un concierto de *música experimental* con algún amigo o conocido que obligado por su incomprensión sonora condena el acto con una expresión harto utilizada: esto no es música, es ruido. Los que disfrutamos buceando entre entramados de sonido y espacio sabemos acomodarnos a las sensaciones que nos aporta todo ese magma de sonido, que nos obliga a recorrer mentalmente diferentes estados de conciencia acordes con nuestra situación sociocultural.

La caída del pedestal de las maravillas de la música mal llamada culta se debió al divorcio entre artista y público. Este divorcio se hizo notorio a lo largo del s. XX, ya que los compositores se empeñaban en romper con las reglas que durante siglos habían sedimentado la armonía musical occidental. Esto llevó a la asimilación de la disonancia como elemento esperanzador para abrir las puertas del sonido de par en par. Wagner había llevado la música a la grandilocuencia y al maximalismo. Schönberg decidió abrir el abanico de posibilidades sonoras dando paso al dodecafonismo, y Stravinsky dio el pistoletazo de salida a toda una revolución que desembocaría en la separación cada vez mayor entre artista y oyente.

Mientras tanto la música popular, término que los angloparlantes utilizan con un significado más certero por su globalidad, seguía su curso alimentándose de la culturización y la revolución industrial. Atrás quedaba la diferencia entre la música escrita y la de tradición oral. Edison había perpetuado la condena de la tradición oral, condena que había comenzado años atrás con la transcripción de las melodías populares para su conservación, costumbre que se mantendría con la aparición de aparatos grabadores y reproductores. En 1877,

*Este texto se publica como una contribución de Zehar a *documenta 12 magazines*, un proyecto editorial colectivo en el que participan 70 revistas del todo el mundo (www.documenta.de).



Gamelan orchestra. Bali, 2002

Edison consiguió grabar sonidos por primera vez. Diez años más tarde haría la primera grabación de música “clásica”.

Muchos han sido los compositores que se han valido de melodías populares de tradición oral para inspirar sus obras, cuya finalidad era deleitar los oídos de ese público culto y puro, cuyo rechazo constante hacia la música popular rozaba lo inexplicable. Pero el compositor, ¡¡oh, el compositor!! Desde Beethoven, la figura del compositor cobró autonomía propia, y mostró la imagen del compositor como figura artística y no como mero trabajador al servicio del clero o la burguesía. La diferencia entre la música culta y la música popular se convirtió en el paradigma del etnocentrismo más clasista y condenable, cuyo residuo sigue contaminando y condicionando la creación y el disfrute musical. El auge de los nacionalismos musicales que se dio durante el s. XIX tuvo repercusión en la creación musical, ya que compositores y musicólogos como Bela Bartok recogieron melodías populares que usarían como inspiración para sus obras. Obras que simbolizaban el amor patrio y el espíritu nacional. Viendo esto, es difícil de creer en la separación de esos dos mundos que son la música culta y la música popular.

Adorno (1903-1969), en su *Filosofía de la nueva música* (Akal, 2003), analiza la condición social de la música contemporánea del s. XX, desde una vertiente excesivamente academicista para mi gusto, pero esclarecedora en muchos de los puntos que explica, ya que infinidad de las cuestiones que aborda sobre la situación de la música contemporánea se ven reflejados hoy en día en prácticas musicales más “populares”. El término música contemporánea, al igual que *música clásica*, engloba cierta estética o práctica musical

cuya jerarquía social sigue estando vigente hoy en día. Adorno habla sobre la separación entre público y artista, ya que los canales de expansión musical, con claro carácter didáctico y conductivo (prensa, radio,...), deja huérfano a un público acostumbrado a arias y armonías. El artista, que muchas veces rehuye explicar su obra y sus porqués, cree escudarse en la incomprensión de su obra para justificar su calidad, y eso lleva al oyente a posicionarse frente a su música con una orfandad difícilmente superable. La incomprensión nace del desconocimiento. El artista no busca belleza con la música, sino relevancia social, y eso le hace enfrentarse a un público en ocasiones receptivo pero generalmente indiferente.

La palabra *experimental*, colocada detrás de la palabra *música*, propone un término que nos encanta utilizar; poder englobar en dos palabras todo ese universo sonoro que ni las grabaciones son capaces de captar en toda su magnitud. A ese término le ocurre lo mismo que al de *música contemporánea*: se explica pero no se entiende. Si tomamos el término *música experimental* para agrupar las prácticas musicales “populares” más arriesgadas y *música contemporánea* para las académicas nos encontramos con algo muy curioso: estéticamente se han acabado fusionando. Artistas sin ninguna formación musical pueden mantener un discurso musical cercano a corrientes enteramente academicistas, solo hace falta un cambio de escenario, y por supuesto, de público. El público de la música contemporánea y el de la experimental dista mucho de pertenecer al mismo entorno socio-cultural, pero sin embargo, veo en los dos mundos cierto carácter elitista en cuanto a su situación en el corpus de la música global. ¿Términos como música avanzada hacen suponer que el resto de músicas son atrasadas? ¿Si una música es denomi-

nada culta, es que existe una música inculta? Estos términos cuestionan la validez de otras músicas cuyo carácter innovador puede que no se refleje sólo en las herramientas que manejan.

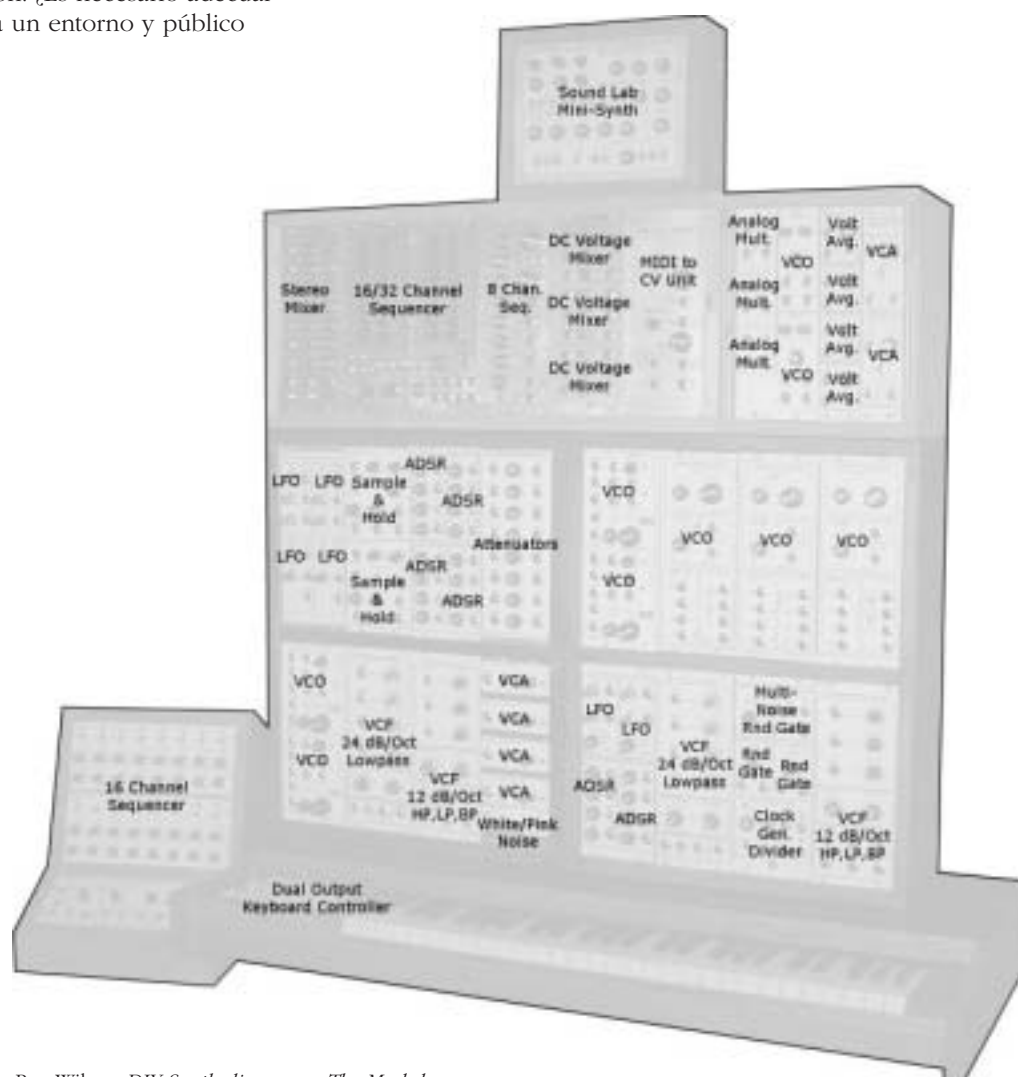
En música contemporánea existe la figura del analfabeto musical, ese que no entiende de disonancias ni de ciencia musical, ni es capaz de comprender la evolución de la historia musical. Su discurso es rechazado por ineptitud. No sabe de música, por lo tanto es como si estuviera sordo. ¿Cómo va a comprender una práctica musical que no tiene nada que ofrecerle? ¿Esto condiciona el valor de la obra? Puede ser. En música experimental, pasa un tanto de lo mismo. La tecnología aplicada a la música amplía las posibilidades de manipulación del material sonoro, pero a su vez construye un discurso cada vez más complejo, como si dicha manipulación estuviera alejándolo de una realidad social para acercarla a otra. La aplicación de la tecnología en la música y la proliferación de propuestas resultantes difícilmente podrán ser asimiladas por el público "popular", ya que muchas prácticas musicales despistan por su estética academicista. Este tipo de prácticas se asocian a un entorno y una estética concreta la cual se ha sedimentado a través de la historia musical. La asimilación de ciertas propuestas musicales se ven entorpecidas por puestas en escena ajenas a su corpus social, y de ahí nace la incomprensión. ¿Es necesario adecuar las diferentes propuestas musicales a un entorno y público

receptivo? ¿O es el público el que tiene que adecuarse a las diferentes propuestas? Términos como música contemporánea o música experimental mantienen su carácter englobador pero difícilmente podrán descifrar los códigos estéticos o de conducta en cada una de las propuestas musicales que han ido surgiendo a través de la historia.

IBAN URIZAR Nace en Elgoibar en 1975. Terminados los estudios de música, realiza en Barcelona el doctorado en musicología. Investigadores como Josep Martí o Jaume Ayats le ayudan a entrar en el campo de la etnomusicología, como elemento intermedio entre la antropología musical y la sociología. Es miembro de varios grupos y proyectos musicales, y ha compuesto la música de varios cortometrajes. Hoy en día imparte clases en la Universidad del País Vasco, y como profesor de trompeta en varias escuelas de música.

NOTA

He decidido no adjuntar bibliografía, ya que no creo en referencias directas. Toda referencia a autores, textos o libros que he utilizado para este texto se habrán visto afectados por otros autores o textos, o pensamientos, por lo tanto no sería justo limitar mis referencias a una lista de libros.



Ray Wilson *DIY-Synth diagrama, The Modules*