

La interdisciplinarietat: constatació i repte

Xosé Aviñoa*

Resum

La interdisciplinarietat és un concepte de moda, utilitzat amb profusió per incrementar l'interès per una producció artística. Se sustenta en el fet que les arts poden estar relacionades en el procés de creació i, sobretot, en el de contemplació, de manera que les virtuts expressives de cada disciplina artística contribueixen a una contemplació més intensa. En relació a la música, la interdisciplinarietat és una virtut congènita perquè, essent el procés acústic molt hermètic, el fet de recórrer a text, imatge, moviment, vestuari, etc., intensifica la comprensió del procés. En el present article es posa de relleu la interdisciplinarietat musical en la història, en el segle XX, moment de ple desenvolupament del fenomen, i en l'actualitat, en què és un recurs habitual de la creació musical.

Paraules clau

Interdisciplinarietat, música, creació, difusió, futurisme

Recepció original: 10 de març de 2016

Acceptació: 5 d'abril de 2016

Publicació: 1 de juliol de 2016

Introducció

En l'esment del concepte d'interdisciplinarietat, cal constatar, en primer lloc, la seva viva actualitat en el llenguatge de l'acadèmia i de la cultura contemporànies. Es tracta d'un terme de moda que, per tant, figura sovint en projectes, títols i propostes, al·ludint a un contingut imprecís però carregat d'imaginació. Interdisciplinarietat implica, òbviament, processos que comporten procediments i visions complementàries i que ofereixen, per tant, transversalitat tot mostrant les virtuts de la cooperació expressiva i, pel contrari, allunyant-se de la superespecialitat en què s'havia treballat i creat en els darrers temps.

Com tot procés conceptual, la interdisciplinarietat respon a una cosmovisió i a una mística. Cosmovisió, perquè deriva del convenciment que les realitats i la seva manipulació es mouen en la complexitat de la vida i que qualsevol aproximació parcial, per intensa que sigui, no ofereix tants bons resultats com la visió integral, ara que es parla sovint de globalitat. Mística, perquè el món occidental actual, superada en bona part la necessitat de referir-se a l'absolut per justificar el sentit de les coses, busca en l'essència complexa de les realitats l'estímul per seguir interessant-se per elles.

En aquest sentit, doncs, aplicar-se al món de la música des d'una perspectiva interdisciplinària, com es fa des del projecte del màster Música com a Art Interdisciplinària (UB), és tan poc original com necessari si es vol obrir en el món acadèmic una porta a una visió moderna i fructificant. D'altra banda, no es fa altra cosa que constatar una categoria que, en el cas de la música, és tan fonamental que la parcialitat a què ha estat sotmès el seu estudi en els tradicionals processos acadèmics no pot resultar res més que un lamentable error. Exemple d'aquest error és la profusió d'estudis centrats en

(*) Catedràtic d'Història de la Música a la Universitat de Barcelona. Coordinador del màster Música com a Art Interdisciplinària. Treballa sobre la història de la música catalana (editor de la *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, Edicions 62, 1999-2004), sobre música i societat i sobre música i mentalitats. Adreça electrònica: avino@ub.edu

l'anàlisi de partitures rescatades d'arxius parroquials com a pretesa aproximació al món sonor de l'època, tot ignorant que el so és, per definició, volàtil, conjuntural i social i que aquests aspectes no poden ser continguts en un document gràfic.

En la història

En el passat el concepte no existia, però la intuïció que el fet sonor era complex i requeria multiplicitat d'agents és un fet que ha deixat abundància de testimonis en la història, des del moment en què la música va obrir-se camí en el camp de la comunicació sensible. Portat, tal volta, per una curiositat anecdòtica, l'exploració que fan autors com Clément Jannequin amb l'obra *Le chant des oiseaux*, en què es produeix una imitació del cant dels ocells a través de recursos vocals, no deixa de ser una plasmació del convenciment que la música no era només un constructe cultural sinó una prolongació de l'entorn sonor, una imitació de la vida. Els mateixos recursos sonors que els madrigalistes desenvoluparen a finals del segle XVI, consistents en vincular expressió de la música i la utilització de determinats tecnicismes expressius paral·lels fou un pas més en aquesta concepció interdisciplinària. La dicotomia entre música com a fenomen cultural i música com a manifestació espontània de la vida és present al llarg de l'evolució del pensament musical i en la confrontació constant entre creació i exposició sonores.

La creació musical posterior a la polifonia renaixentista, exemple d'íntima vinculació entre lletra i organització sonora, anà decididament a la recerca de la pluridisciplinarietat. Confiar que un producte sonor seduís per si sol, al marge d'altres estímuls no és més que una visió parcial i errònia, determinada per l'expressivisme romàntic. La imatge de l'oient assegut a la sala de concerts amb els ulls tancats en plena comunió amb el producte sonor és anecdòtica, no pas generalista. Implica una intensitat expressiva de part del creador i de l'oient que és completament conjuntural i transitòria. Al concert, el públic va per passar-s'ho bé i com més estímuls contribueixin a aquest objectiu millor rebut serà el producte.

L'òpera és el millor exemple de les ganes de passar-s'ho bé i no complicar-se la vida amb misticismes acústics. Va aparèixer i consolidar-se al llarg del segle XVII i va generar els primers debats teòrics sobre la interdisciplinarietat, sobre la capacitat del teatre musical per estimular procediments i sobre la multiplicitat de recursos presents en l'espectacle. El debat més documentable fou el de la preeminència entre música i paraula: si l'òpera era un text dramàtic musicat o una construcció sonora elegant sobre un text fou un debat que entretingué els nostres avantpassats, inquiets per la gran atenció que despertava l'espectacle, el poder de seducció que desplegava i la duplicitat de centres d'interès, el desenvolupament argumental i l'ornamentació sonora.

Sense ser-ne del tot conscients, els teòrics, els creadors i els usuaris del gènere operístic es feien càrrec que l'òpera sumava diversos components creatius i expressius, la major part dels quals, paradoxalment, en qualitats molt deficientes: ni els textos eren de premi literari, ni les escenografies eren rigoroses i ajustades al drama, ni el moviment escènic destacava ni, si se m'obliga, la partitura era sòlida i innovadora, però la suma de tots els ingredients donava com a resultat un producte altament seductor. L'òpera i el teatre musical en general palesaven sense discussió la interdisciplinarietat de la música, en què, en una premonició del que seria la teoria de la Gestalt, calia la suma de diversos factors per produir una unitat superior més coherent.

Al costat de l'evolució del gènere escènic, en el segle XVIII es produeix també la consolidació de la música instrumental, aquella que podia aspirar a l'exclusivitat del so pur, per si sol. Era un gran repte perquè el sentit comú del moment sostenia que la música sempre havia de tenir paraula per facilitar-ne la comprensió. El repte de la música instrumental, estimulat per l'evolució tècnica dels artesans luthiers, desenvolupà també el pensament estètic que portà a la necessitat de vincular la música als processos epistemològics que s'obrien camí en el camp del saber. Formular la música en termes expressius com proposava Mattheson¹ obria les portes a una possible articulació dels sons en clau comunicativa.

La creixent preeminència de la música instrumental, que arriba al seu apogeu en el segle XIX, plantejava una aposta que ha deixat descol·locats els teòrics, els crítics i els aficionats en general, en sostenir que era possible l'art dels sons en estat pur, és a dir, reduït a la sola expressió de les possibilitats seductores de la vibració acústica creant, com s'acaba de dir, un apriorisme equivocat, que atorgava a la música instrumental pura força comunicativa autònoma. Per això va ser tan rellevant la invenció de la fonografia. De cop, un aparell en ràpida evolució permetia aproximar-se al so amb unes disponibilitats d'ús mai no imaginades: es podia reiterar tantes vegades com es volgués, es podia col·leccionar, es podia fragmentar a gust, de manera que la interpretació passava a ser un factor decisiu a l'hora d'elegir, però tot únicament a partir del so i de les seves possibilitats. Es defensava d'aquesta manera la teoria de Hanslick², el qual, amb la passió que li produïa l'enfrontament amb Wagner, negava la possibilitat que qualsevol factor extern al so pogués aportar significació a la música; era «l'allò específicament musical». La resta d'elements presents en l'entorn musical eren «extramusicals», «perifèrics» i, per tant, secundaris en el procés.

Amb una posició netament oposada al pensament sostingut pel crític esmentat –al que tenia un particular odi convertint-lo en el ridícul personatge de Beckmesser d'*Els Mestres Cantaires de Nuremberg*–, Wagner, tot apel·lant al cèlebre terme de la *Gesamtkunstwerk*, proposava espectacles integrals en què text, música, escenografia, moviment escènic, il·luminació i altres ingredients presents en els seus espectacles fossin construïts amb la finalitat de sostenir una expressió intensa i unívoca. La personalitat narcisista d'aquest compositor, que aconseguí esdevenir centre de moltes polèmiques musicals, filosòfiques, polítiques i, fins i tot, socials, situà la discussió de la interdisciplinarietat en l'àmbit d'allò necessari, imprescindible en el camp de la creació sonora, si bé, tot s'ha de dir, aplicable amb la intensitat que ell preveia, només en els seus propis productes.

Per les mateixes dates, Charles Baudelaire (1821-1867) suggeria l'intercanvi d'expressivitats entre les arts en el recull de poemes *Les fleurs du mal*, que enclou un cèlebre poema denominat «Correspondances» en el qual evoca procediments complementaris per a una única expressió:

-
- (1) Mattheson concebia la música com a llenguatge dels sons, referint-se, per tant, a processos comunicatius més o menys objectivables; vegeu Dahlhaus, C. i Eggebrecht, H. H., *Che cos'è la musica?*. Bolonya, Il Mulino, 1988.
- (2) Eduard Hanslick, *Vom musikalisch Schönen*, Leipzig, 1854; traducció a l'espanyol amb el títol *De lo bello en la música*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947.

(...) Comme de longs échos qui de loin se confondent
 Dans une ténébreuse et profonde unité,
 Vaste comme la nuit et comme la clarté,
 Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
 Doux comme les hautbois, verts comme les prairies (...)

La coincidència temporal de les polèmiques entorn de la capacitat de la música per anar més enllà del so, la invenció de la fonografia i del cinema van fonamentar les bases d'una nova concepció de la naturalesa de la música, objectualitzada gràcies a la fonografia i reduïda al servilisme de la imatge gràcies al cinema. La preeminència de la música com a suposat so pur va durar, doncs, molt poc temps, si bé roman viva en certes actituds d'escolta de sectors socials normalment acomodats i culturalment molt preparats.

En el segle xx

És sabut que la fonografia, a desgrat del brillant futur que li esperava, va ser considerada en els seus orígens com una invenció supèrflua, una joguina circumstancial i irrellevant. Feliçment, aquest pecat original no va influir ni determinar el seu futur. El mateix caire havien presentat nombrosos enginyers construïts per donar suport a teories i aplicacions sobre la interrelació entre colors i sons, com fou el cas de l'objecte creat per Louis Bertrand Castel (1688-1757), un jesuïta francès estudiós de les matemàtiques i la filosofia i interessat en l'òptica, que va proposar a partir de 1725 un *Clavecin de couleurs* presentat en públic el 1754, instrument que pretenia establir nexes unívocs entre sons i colors. Cada so tenia atribuït un color i, d'aquesta manera, s'implicava la visió amb l'audició, interrelacionant-se sensacions amb la finalitat d'obtenir un increment de plaer i de comprensió del fenomen artístic.

Hi va haver altres propostes d'aquest mateix borràs, anecdòtiques si es vol, però preocupades per certes estructures coincidents entre música i pintura –que ja Hegel havia aparellat les seves *Vorlesungen über die Aesthetik*–, en la direcció d'explorar el paral·lelisme dels processos artístics. Aquesta aproximació, que treballava en contra del caràcter august de la música, fou incrementat per les intuïcions del grup de futuristes que, sota un nom tan exuberant, bàsicament explotaven la marginalitat de la mecànica i del sorollisme. Després dels experiments sorollistes de Russolo i Balilla Pratella, Bruno Corra i Arnaldo Gina van continuar la recerca sobre vinculació entre colors i sons, en el convenciment que la coincidència numèrica entre els 7 colors i els 7 sons bàsics havia de tenir conseqüències demostrables. El compositor rus Alexander Scriabin (1872-1915), continuà en la línia d'associar tonalitats musicals i colors en una agrupació molt coneguda pels aficionats a la música del segle xx³; hi afegí elements d'un misticisme molt particular que domina en la seva obra *Prometeu*, el poema del foc (1910), que se sol interpretar amb ajut de projeccions de colors. Si en el cas de les propostes precedents, vincular color amb efecte sonor podia semblar molt arbitrari, en el cas de la proposta de Scriabin el resultat tenia major consistència, atès que els impactes sonors

(3) do = roig // sol = taronja-rosa // re = groc radiant / la = verd // mi = blau esmorteït // si bemoll = mi // fa sostingut = blau intens // do bemoll = violeta // la bemoll = morat // mi bemoll = color d'acer metàl·lic // fa = roig fosc

produïts per agrupacions sonores inesperades (com és el denominat «acord místic») produeixen efectes fàcilment considerats colorístics.

El conegut *Almanac* de 1912, publicat per *Der blaue Reiter* per donar a conèixer el pensament d'aquest col·lectiu, encloïa articles sobre la comunitat de les arts que insistien en l'actualitat i modernitat del tema. Un repàs a aquells textos permet trobar-se entre músics com Arnold Schönberg, pintors com Vassili Kandinsky o Franz Marc, i crítics i analistes diversos que oferien una visió diferent de les disciplines artístiques i de les seves relacions mútues⁴. El desenvolupament de Kandinsky cap a l'abstracció trobava la seva justificació teòrica a *Abstracció i empatia* de Wilhelm Worringer⁵, en què reclamava una nova forma d'aproximació a l'art, atès que la jerarquia de valors usual, basada en les lleis del Renaixement, no era ja vàlida a l'hora de considerar l'art d'altres cultures.

Calia que es consolidés la teoria dodecafònica de Schönberg, obrint les portes a una confrontació amb un concepte de música que no girés sobre el tradicional potencial plaer, sinó sobre plantejaments constructivistes i expressionistes. També fou necessari que certes manifestacions de música popular no folklòrica com el jazz i la música de cinema arribessin al vell món i seduïssin els intel·lectuals, ampliant l'espectre de l'academicisme a propostes sonores i artístiques marginals. La ruptura amb el paradigma estètic va obrir la porta a noves concepcions sonores en què es produïssin processos conceptuals, reflexius o analítics, en què l'imperatiu interdisciplinari es trobava més a gust.

D'altra banda, en acabar la Segona Guerra Mundial, a l'Europa Occidental es va consolidar l'hegemonia dels aliats front als nazis que havien perseguit l'experimentalisme musical que consideraven degenerat (*entartete Musik*), la qual cosa va donar pas a una creativitat i discurs artístic obert a noves experiències en col·laboració de les arts. Pel contrari, a l'Europa de l'Est es va establir el poder dels soviètics, que havien donat suport vivament a la renovació de l'art com a mecanisme de propaganda per, finalment, controlar-ne la seva força i reduir-lo a mer formulisme i perseguir la dissidència sota l'acusació de «formalisme», de manera que l'evolució artística interdisciplinària es va desenvolupar plenament a l'Europa Occidental i als Estats Units.

Calia que sorgissin propostes que anessin directament a treballar sobre entorns artístics globalitzats. El rol de l'escola americana capitanejada per *Fluxus* fou decisiu. Les activitats del personal que conformava aquest curiós moviment sorgit en la dècada de 1960, en què coincidien des de George Maciunas a Nam June Paik, John Cage, Yoko Ono i molts altres, no només eren rupturistes a l'estil del moviment dadà, sorollistes a l'estil del futurisme musical de Russolo, sinó que també dissolien les fronteres de les arts a la recerca d'una nova aproximació amb el públic de qui reclamaven una bona dosi de sorpresa, certa complicitat en els llimbs de l'avantguardisme i lectures intel·lectualitzades.

(4) Per tot el segle XX el llibre de referència és Jean-Y. Bosseur, *Musique et arts plastiques. Interactions au XX^e siècle*. Paris, Minerve, 1998.

(5) Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung* (1907), traducció a l'espanyol *Abstracción y naturaleza* (México, Fondo de Cultura Económica, México, 1983); hi desenvolupa la idea d'*Einfühlung*, empatia o aproximació intuïtiva a l'objecte expressiu.

Una publicació com el catàleg *Fluxus* que va publicar la Fundació Tàpies⁶ il·lustra convenientment sobre aquest moviment que es complaïa en teoritzar d'una manera molt informal –no en va es movia en l'entorn de l'informalisme– i en posar en marxa experiències sonores completament marginals com ara concerts silenciosos, accions esbojarrades, provocacions adreçades a un públic predisposat, etc. Aquest accionisme anava més enllà d'allò específicament sonor, escènic, coreogràfic, iconogràfic i, fins i tot, suposadament destructiu, per consolidar una visió de l'acte creatiu i el seu corresponents acte expositiu en què la cooperació de les arts conduís a una visió menys encaixada i acadèmica de cada art i un acostament a una visió de la realitat creativa per si sola.

En el present

En la creació actual té lloc un absolut domini d'allò visual en el camp de la creació i comunicació artística; sovint, els productes artístics van acompanyats de propostes sonores i moltes de les apostes sonores s'ajuden d'altres disciplines. Exemples fefaents són el de vincular concerts amb projeccions d'imatges, de taques de colors i, en algun cas realment excepcional, amb un espectacle de màgia. En el mateix sentit, rau la recent moda de projectar pel·lícules mudes acompanyades de música adequada al moment. Per això, s'han fet habituals els espectacles de les grans estrelles del món del pop que se solen acompanyar d'escenografia, luminotècnia i d'altres elements que completen la proposta sonora.

Sens dubte, acceptar que el so se serveix exitosament d'altres processos creatius per trobar i manifestar sentit és, a més, un acte d'humilitat perquè aquest intercanvi li resta intensitat en l'abstracció i, en certa manera, el banalitzza, fet en el qual no tots es troben a gust. D'aquí que calgui reconèixer que, contràriament al que solen opinar els experts, la veritable modernitat, el veritable futur de la música no rau en el context acadèmic, com s'ha sostingut des de fa dos segles ben bons, sinó en el context del que hauríem de denominar els mitjans i processos de comunicació de masses.

El món de la música està trobant el seu marc idoni; la preeminència d'allò visual, la «visualització» de tot el que té relació amb la cultura fa que la música abandoni la cleda de la «puresa comunicativa» per ajudar-se de disciplines paral·leles com la imatge, el text, el moviment corporal, etc., per arribar al seu destinatari. Llenguatge literari, imatge en moviment, combinació de colors, organització de l'espai, desenvolupament del so es posen d'acord per transmetre el seu missatge artístic i seduir el públic.

L'anàlisi del procés no és mai fàcil perquè la temptació du a analitzar cada element per separat per tal de descobrir en els aspectes que li són propis i en quin sentit cadascun aporta significat al conjunt. No cal tornar a la teoria Gestalt per recordar que «el tot és més que la suma de les parts» perquè, en realitat, l'anàlisi parcial no dona la clau del resultat. El resultat d'aquest maridatge (terme de moda en el món de la cuina contemporània) no és una macedònia d'elements desconnectats entre si sinó un producte expressiu, ric i variat, que troba el seu sentit en el conjunt i no en la suma d'individualitats.

(6) Vid. *Una publicació anomenada «Fluxus»*, amb motiu de l'exposició celebrada el 1993 a aquella fundació pel Walker Art Center de Minneapolis sota la direcció de Manel J. Borja-Villel.

En aquest procés, l'hermetisme hermenèutic de la música queda diluït perquè ja no és el so en solitari que busca el seu destinatari sinó el so ajudat d'altres disciplines que incrementa sentit a costa de la major evidència de les arts plàstiques, visuals o literàries i, a la vegada, proporciona intensitat d'abstracció i evocació als discursos artístics als quals serveix. Moltes vegades s'ha fet notar que la música experimental de corrents com el dodecafonisme resulten molt abstractes i tenen dificultats a ser compreses, mentre que músiques similars emmarcades en contextos visuals, com per exemple la banda sonora d'un film, queden plenament justificades. En casos així, no es pot explicar aquesta diferència al·ludint a la funcionalitat de la música de cinema i la riquesa experimental de l'acadèmica. La música de banda sonora troba el seu sentit en un context interdisciplinari mentre que la música experimental en estat pur només troba sentit en si mateixa, en la teoria que la sustenta, coneguda només pel seu creador i un potencial grup d'estudiosos, fet que l'allunya de la seva funcionalitat primordial, que és dirigir-se al públic, sense restriccions, i ser apreciada per si mateixa.

A poc que observem la realitat que ens envolta, reconeixem que el fet sonor transcendeix el concret marc del concert auguat a la sala d'un auditori. Està present en innumbrables situacions de la vida quotidiana en la qual no compleix la finalitat estètica, considerada primordial en el fet sonor. Es troba als mitjans de comunicació en forma de marc d'apertura o tancament dels programes, en forma de llistat de preferències de consum, en forma de paisatge sonor per al desenvolupament d'activitats de caire dramàtic, etc. Es troba com a teló de fons en empreses de consum, empreses financeres; es troba solemnitzant esdeveniments esportius i un llarguíssim etcètera. Aquestes músiques també tenen autor i destinatari; generen drets i formen part de la indústria. Cal, per tant, incorporar-los al discurs artístic en què la clau és la interdisciplinarietat.

Cal donar-se per satisfet pel fet que el procés de la música, creació-exposició d'una obra amb voluntat de complaure l'espectador torna als orígens, tot abandonant l'artificiositat a què l'havia conduït la grip de la «comunicació d'ànima a ànima» del Schumann romàntic i la sublimitat expressiva a què l'abocaven els estudis de la musicologia filològica. Així, molt més enllà de qualsevol visió restrictiva, la música es manifesta com un art total on l'entreteniment és un objectiu decisiu. I ja era hora.

La interdisciplinariedad: constatación y reto

Resumen: La interdisciplinariedad es un concepto de moda, utilizado con profusión para incrementar el interés por una producción artística. Se sustenta en la evidencia –largamente practicada, aunque no de modo consciente– que las artes suelen estar relacionadas en el proceso de creación y, sobre todo, en el de contemplación, de manera que las virtudes expresivas de cada disciplina artística contribuyan a una contemplación más intensa. En relación con la música, la interdisciplinariedad es una virtud congénita porque, siendo el proceso acústico muy hermético, el hecho de recorrer a texto, imagen, movimiento, vestuario, etc., intensifica la comprensión del proceso. En el presente artículo se pone de relieve la interdisciplinariedad musical en la historia, en el siglo XX, momento de pleno desarrollo del fenómeno, y en la actualidad, en que es un recurso habitual de la creación musical.

Palabras clave: Interdisciplinariedad, música, creación, difusión, futurismo

L'interdisciplinarité: constatation et défi

Résumé: L'interdisciplinarité est un concept à la mode, utilisé avec profusion pour augmenter l'intérêt pour une production artistique. Elle se nourrit dans le fait que les arts peuvent être en rapport avec le processus de création et, surtout, de la contemplation, de telle manière que les vertus expressives de chaque discipline artistique contribuent à une attention plus intense. En ce qui concerne la musique, l'interdisciplinarité est une vertu innée parce que, le processus acoustique étant très hermétique, le fait d'avoir recours au texte, à l'image, au mouvement, au vestiaire, etc., intensifie la compréhension du processus. Dans le présent article, nous mettons en relief l'interdisciplinarité musicale dans l'histoire, au XX^e siècle, moment de plein développement du phénomène, et dans l'actualité, en ce que c'est une ressource habituelle de la création musicale.

Mots clés: interdisciplinarité, musique, création, diffusion, futurisme

Interdisciplinarity: verification and challenge

Abstract: Labelling art as interdisciplinary has become a common way of stoking interest in artistic production, given that the different arts can be related not only in the creative process but in the experience of the spectator, joining forces to heighten this experience. In music, whose very private acoustic process makes it inherently interdisciplinary, the combination of text, image, movement and visual elements such as costume or set all help intensify the spectator's experience. This article focuses on the increasing use of interdisciplinarity in music in the twentieth century, when this practice became fully fledged, and in the twenty-first, when interdisciplinary musical creation has become customary.

Key words: interdisciplinarity, music, creation, diffusion, Futurism