

MÚSICA I COMUNICACIÓ (I): EL DISCURS MUSICAL

Jaume Radigales

Music is the art of time and, undeniably, a vehicle of communication. As a language, its starting point is a dialectical relationship between the objective and the subjective, and it is exempt, in itself, from meaning. Its expressive ability comes from the aesthetic experience of the composer and the receptive dimension of the listener, which is also linked to a particular and non-transferrable aesthetic experience.

Jaume Radigales és professor d'Estètica a la Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna.

La música és un fenomen sense el qual,
per a molts homes i dones, aquest planeta
turmentat i el nostre pas per ell
resultarien insuportables.
(George Steiner)

La música, tan maltractada per la nostra societat, és sentida però no escoltada. El bombardeig continu de ritmes i melodies en tots els àmbits quotidians genera indiferència davant del contingut i de l'esquelet de les obres musicals. A això ha contribuït la "reproductibilitat tècnica" materialitzada en les gravacions fonogràfiques que desborden la demografia dels nostres mercats. I tot plegat ens fa oblidar els trets que caracteritzen la música com a llenguatge, les respostes pròpies de la percepció i la decodificació que tot receptor ha de fer de la música entesa com a comunicació. En aquest article es posen les bases del que és el discurs musical. Un proper text analitzarà les seves aplicacions en el terreny audiovisual i, més en concret, en el cinema.

LA MÚSICA COM A LENGUATGE

74

La música pot definir-se com a llenguatge. I només es pot explicar com a tal, perquè la seva estructura lògica i interna només li permet l'argumentació lingüística, d'acord amb la metodologia wittgensteiniana.

La música és un llenguatge que compta amb una morfologia (les anomenades "formes musicals"), una sintaxi (l'harmonia i el contrapunt) i unes fonts emissores (els instruments, entre els quals cal comptar amb la veu humana) que li són pròpies, tal com afirma Enrico Fubini quan diu:

La música se serveix d'un llenguatge creat per a un ús exclusivament artístic i que compta, en base a això, amb una estructura i una sintaxi pròpies només per a ella.¹

Un aspecte ignorat per Gillo Dorfles, que en el seu cèlebre assaig *Il divenire delle arti*² també passa per alt la instantaneïtat de la música, derivada de la seva dimensió temporal: la música és l'únic art que depèn exclusivament del temps. Desvincular, per tant, la música del temps és, com digué Stravinsky en la seva segona

¹ FUBINI, Enrico. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza, 1994 (Música, 67), p. 58. Citat a partir d'ara com a *Música y lenguaje...*

² N'utilitzem la versió castellana: DORFLES, Gillo. *El devenir de las artes*. Mèxic: F.C.E., 1986.

lliçó de poètica musical a Harvard, unimaginable.³ Amb tot, però, Dorflies encerta de ple la comparació que fa entre música i arquitectura, per l'abstracció d'ambdós llenguatges i per llurs relacions amb el número, aspecte ja intuït (en relació a la música) per l'acadèmia pitagòrica.

Ara bé, la consideració de la música com a llenguatge no sempre ha tingut el vistiplau de tots els seus teòrics. Ja en ple segle XVIII, Jean-Jacques Rousseau, enfrontat a Jean-Philippe Rameau, demostrà la unitat de la música i la llengua parlada, a través de la seva voluntat de mostrar la primacia de la melodia per damunt de l'harmonia. El filòsof francès exemplificà les seves teories amb la defensa a ultrança del melodisme i la inventiva de la música italiana, en contraposició a l'academicisme de la música francesa. Fou així com es generà la primera de les dues *Querelles des bouffons*.⁴

1. Formes, idees i signes

L'article "The Language of Music", publicat a Oxford per Derick Cooke el 1959 i comentat per Enrico Fubini,⁵ atribuïa elements semàntics a la música, que, segons el teòric anglès, comptava amb un vocabulari específic. Fubini, a partir d'aquests pressupòsits, arriba a qüestionar Cooke, perquè l'italià creu en la concreció de les formes, mentre que la música compta amb formes no concretes. Cal afegir, a més, que Cooke exemplifica les seves tesis amb una esforçada hermenèutica del sistema harmònic (segurament influït per Aristòtil, com veurem més endavant) i sempre a partir de la música tonal.

Ningú no pot negar que la música és un sistema de signes, i per això serà un llenguatge, d'acord amb les tesis de l'estructuralisme. Leonard Meyer, en el seu estudi "Emotion and Meaning in Music" publicat el 1956 a la Universitat de Chicago,⁶ parla de la recerca del significat de la música. Un significat, segons Meyer, inherent a l'home, no pas des de la passivitat sinó des d'un procés actiu propi de la psicologia, desitjosa d'una resolució que posi fi a l'ambigüitat del missatge musical. S'inverteix, així, el lògic procés

³ STRAVINSKY, Igor. *Poética musical*. Madrid: Taurus, 1987 (Humanidades), p. 32.

⁴ El Rousseau lingüista en relació amb la problemàtica musical ha estat suficientment estudiat en l'excel·lent i recent monografia de MEDINA, David. *Jean-Jacques Rousseau: lenguaje, música y soledad*. Barcelona: Destino. 1998. (Ensayos, 39). Especialment les pàgines 177-415.

⁵ FUBINI. *Música y lenguaje...* p. 53-57.

⁶ Comentat igualment per FUBINI a *Música y lenguaje...*, p. 79.

comunicatiu, tal com havia apuntat Claude Lévi Strauss en *Le cru et le cuit* (1964) quan es referia al fet que la música es viu a si mateixa a través del qui l'escolta, i així aquest oient s'escolta a si mateix a través de la música.

Dorfles s'enfronta a Calogero, el qual afirmava que la música és un llenguatge que suggereix sentiments purs sense imatges.⁷ A hores d'ara, en una època en què la imatge sembla invadir-ho tot com a punt de referència i com a garantia de la credibilitat, no podem més que estar d'acord amb Calogero, ja que la música no té en si mateixa imatges apriorísticament, tot i que a posteriori pot generar idees associatives,⁸ perquè aquesta és una capacitat inherent a l'home. En conseqüència, i sempre d'acord amb Calogero, davant de la música no hi hauria un component eidètic sinó patètic. El component eidètic –psicològicament parlant– vindrà donat en un segon estadi, el propi de la capacitat perceptiva inherent a la condició humana. Però aquest, insistim, seria un segon estadi, no el que presenta la música en ella mateixa. En tot cas, els aspectes semàntics seran estudiats més endavant. La música tindrà una potencialitat mnemotècnica, com el *leit-motiv* wagnerià o la banda sonora d'una pel·lícula quan l'escoltem sense veure'n les imatges.

La música es pot comprendre, però no es pot explicar, al marge de les explicacions crítiques o descriptives de la seva sintaxi, la seva morfologia o la seva font sonora. Fora d'aquests elements, la música només s'entén en funció del sentiment que experimentem a través seu. Per això estariem d'acord amb Charles Rosen quan diu:

El plaer per la música és justament senyal que el comprenem; és la prova segons la qual ens és més intel·ligible i que el gust dels altres se'ns fa accessible.⁹

2. Llenguatge i llibertat

Si abans ens referíem a la dimensió temporal de la música (quelcom que la diferencia de la resta de llenguatges artístics, com la ja citada arquitectura –lligada a la dimensió espacial– a què feia referència Dorfles), cal que ens detinguem ara en un dels aspectes que també caracteritza de manera molt específica aquest llenguatge

⁷ DORFLES, G. *Op. cit.*, p. 281.

⁸ KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Colòmbia: Labor, 1995.

⁹ ROSEN, Charles. *Aux confins du sens. Propos sur la musique*. Évreux: Seuil, 1998 (Trad. de *The Frontiers of Meaning. Three Informal Lectures of Music*), p. 12.

ge: la seva dimensió de llibertat, gràcies a la dialèctica que s'estableix entre el subjectiu i l'objectiu musicals. El mateix George Steiner, que considera la música com a metallenguatge, la situa en el principi i la fi (l'alfa i l'omega) de la pròpia condició de ser, i, per tant, li confereix una dimensió de llibertat total.¹⁰

En aquest sentit, la música dodecafònica seria el clar exemple que il·lustraria aquest aspecte, però no seria l'únic.

2.1. El dodecafonisme i el subjectivisme

D'ençà del tractat d'harmonia d'Arnold Schönberg (1923), que posava en evidència la crítica de la tonalitat a partir del sistema conegut com a dodecafonisme, ha plogut molt, fins al punt que, setanta anys després, les tesis del músic vienès han entrat en crisi en el món compositiu. Antics dodecafonistes convençuts retornen a la tonalitat, molts d'ells amb un caire penedit, com si el seu pas per l'atonalitat hagués de ser reconegut com una malesa de joventut. Dimonitzar el dodecafonisme és fer mal a una de les aportacions més enginyoses de la concepció harmònica occidental, i, al mateix temps, això suposaria qüestionar una obra tan fonamental com *El clavecí ben temperat* de J.S. Bach, que posa les bases de la futura revolució tonal schönbergiana. Durant molt de temps, i sobretot a causa de la defensa a ultrança que Theodor W. Adorno féu de Schönberg i de l'atonalitat, aquest sistema s'entengué com a sinònim de llibertat i, fins i tot, d'objectivitat. Pel que fa al primer aspecte, el de la llibertat, el mateix Adorno arribà a dir:

Un autor serà lliure com més estret sigui el contacte amb el seu material. El qui actuï sobre ell des d'un exterior arbitrari, com si no expliqués res de si mateix, li permet la caducitat, substituint-lo pel que sembla indicar un nou estadi de la seva historicitat quant a exigències materials al voltant d'una suposada llibertat. Però el que se subordina a l'obra mateixa i no emprèn res més que el seu servei en el sentit que aquella reclama, desenvolupa la constitució històrica de l'obra, tal com en la mateixa es planteja la problemàtica i l'exigència, amb una resposta i una plenitud de realitat noves que no responen exclusivament a la sola estructura històrica de l'obra i la força de la qual, en estricta resposta a l'estructura problemàtica d'aquella, representa la veritable llibertat del compositor.¹¹

¹⁰ STEINER, George. *Errata. El examen de una vida*. Madrid: Siruela, 1998, p. 87 i ss.

¹¹ ADORNO, Theodor W. *Reacción y progreso*. Barcelona: Tusquets, 1984 (Cuadernos marginales, 9), p. 15-16.

Sembla com si, després dels horrors de l'Alemanya nazi, Adorno es mostrés com un defensor del músic que trenca motlles i que viu per i per a l'obra musical. Per això defensa el dodecafonisme, des del compromís i en pro de la recerca de la llibertat:

El que fa [el compositor] ho fa en allò infinitament petit i es realitza en l'execució d'allò que la seva música exigeix objectivament d'ell. Però per emmotllar-se a aquesta obediència, el compositor necessita una desobediència total, amb la més gran independència i espontaneïtat possibles. Fins a aquest punt és dialèctic el moviment del material musical.¹²

El problema és que aquesta "desobediència total" pot dur a l'esclavisme del músic, i aleshores la llibertat no és tal. El pensador alemany, per les circumstàncies de la postguerra en què escriu el text, creu més en el paper expressiu de la música que com a testimoni de la impotència de l'home. De tota manera, i malgrat les aferrissades defenses d'Adorno, la llibertat de l'acte musical no està tan sols en el dodecafonisme: després de la crisi de la tonalitat s'ha esdevingut, com apuntàvem abans, la crisi de l'atonalitat, per bé que calgui reconèixer que les noves tendències tonals, com el minimalisme o el *new age*, s'han estancat a nivell d'invenció melòdica: ambdues tendències tenen com a traducció musical un retorn a la forma, però amb una simplicitat mal amagada sota les conegudes reiteracions de cèl·lules rítmiques i melòdiques.

La llibertat del dodecafonisme en relació a la seva objectivitat ja va ser qüestionada per Thomas Mann, que escriví la seva obra *El doctor Faustus* influït per Adorno i prenent com a protagonista Adrian Leverkühn, metàfora del mateix Schönberg. Mann anuncia la fi de l'exclusivisme dodecafònic, ja que en el fons arriba a qüestionar que aquest sistema sigui realment lliure i objectiu:

Però dir llibertat és dir subjectivitat, i ve un dia que s'acaba, arriba el moment en què deixa de creure en la possibilitat d'ésser fecunda per si mateixa i cerca protecció i seguretat en l'objectiu. La llibertat té tendència a fer capgirells dialèctics. Ben aviat es reconeix a si mateixa en l'obligació, es realitza plenament en la subjecció a la llei, la regla, la coacció, el sistema. Que s'hi realitzi plenament no vol pas dir que per això deixi d'ésser llibertat.¹³

¹² ADORNO, T.W. *Filosofia de la nueva música*. Buenos Aires: Sur, 1966. p. 36.

¹³ MANN, Thomas. *El doctor Faustus*. Barcelona: Edicions 62, 1992. (Les millors obres de la literatura universal, 63), p. 201.

En el prefaci de la seva *Filosofia de la nova música*,¹⁴ Adorno parla del dodecafonisme de Schönberg com "l'única [escola] que respon a les actuals possibilitats objectives del material musical i l'única que, sense concessions de cap tipus, afronta les dificultats d'aquest material".

3. Música i objectivitat

L'opció pel dodecafonisme és lliure, però mai objectiva. El compositor tria, lliurement, un sistema harmònic determinat, però amb una clara intencionalitat. A més, la percepció no resulta mai objectiva (ni tampoc unitària davant d'un auditori) si es té en compte l'ús –de vegades indegut– que el cinema ha fet del dodecafonisme, particularment en el gènere de terror.

En l'article "L'equivoco dell'oggettivismo e il senso positivo",¹⁵ Massimo Mila critica amb raó l'objectivitat musical. Efectivament, l'asemanticitat de la música (que serà tractada més endavant), no està renyida amb la seva subjectivitat. La música no és mai objectiva, en tant que és la materialització d'una experiència estètica (la del compositor). Per això sabem distingir l'estil d'un compositor respecte el d'un altre, per bé que ambdós siguin de la mateixa època. No distingirem la música de Debussy de la de Ravel per una qüestió expressiva (ni, per tant, semàntica), sinó per una qüestió subjectiva i d'acord amb l'experiència estètica de cada compositor.

MÚSICA I EXPRESSIÓ

La música és un art mitjançant el qual es poden generar expressions concretes. I no s'ha d'oblidar que la música conté les inquietuds expressives del seu compositor. Però això no vol dir que, en si mateixa, sigui expressiva. Ja el 1581, i en el seu *Dialogo della musica antica e della moderna*, Vincenzo Galilei afirmava que els compositors havien d'"expressar les concepcions de la ment (...) dels qui l'escolten".¹⁶ Però, insistim, això no vol dir que la música expressi per si sola. El debat sobre la qüestió va ser intens, particularment durant el segle XVIII.

¹⁴ ADORNO (1966). *Op. cit.*, p. 8.

¹⁵ A MILA, Massimo. *L'esperienza musicale e l'estetica*. Torí: Einaudi, 1981. (Piccola Biblioteca, 56), p. 105-116.

¹⁶ HARMAN, Alec. "Ópera y mascarada barroca". A: ROBERTSON-STEVENS, ed. *Historia general de la música*. Madrid: Istmo, 1985, 4 vols. Vol. II, p. 384.

1. El debat sobre música i expressió durant el segle XVIII

Ludovico Antonio Muratori fou un dels primers autors que posà damunt de la taula el tema de l'expressió musical quan el 1706 escriví *Della perfetta poesia italiana*, en què ataca les reiteracions musicals pròpies del *da capo* provinent de les òperes.¹⁷ A banda del tractat de Gian Vincenzo Gravina *Della tragedia* publicat el 1715, en el qual es condemnen els abusos escènics, cal parlar de Benedetto Marcello, qui el 1720 publicà *Il Teatro alla moda*. L'autor recomana que el compositor llegeixi tota l'òpera per expressar amb propietat les idees contingudes en el text.

Finalment cal comptar amb la figura de Christoph Willibald Gluck (1714-1787), qui, a partir de la seva estada a París i sobretot de la seva revisió d'*Alceste*, propugnava un retorn a la simplicitat i la submissió de la música al text. En el pròleg de la partitura de la citada òpera, el músic declarà:

Quan em vaig posar a fer la música d'*Alceste* em vaig proposar despollar-la completament de tots aquells abusos que, introduïts per la mal compresa vanitat dels cantants o per l'excessiva complaença dels compositors, han desfigurat des de fa molt l'òpera italiana fent, del més pompós i més bell de tots els espectacles, el més ridícul i avorrit [espectacle]. Vaig pensar de restringir la música a la seva autèntica fita de servir la poesia per l'expressió i per les situacions de l'argument, sense interrompre'n l'acció o refredar-la amb inútils i superflus ornaments, i vaig creure que li calia una correcta i ben disposada planificació de vivacitat de colors, a més d'un reeixit contrast de llums i ombres que servissin per animar les figures sense alterar-ne els contorns. (...) He cregut també que el meu més gran treball havia de reduir-se a la recerca d'una bella simplicitat; i he evitat de fer pompa de la dificultat en perjudici de la claredat; no he jutjat com a preciosa la descoberta d'alguna novetat si no era naturalment subministrada per la situació i per l'expressió; i no hi ha hagut regla d'ordre que no hagués sacrificat de grat en pro de l'efecte (...).¹⁸

Gluck, per tant, es mostra com un defensor acèrrim de l'expressivitat feta música, però avui en dia cal matisar i distanciar-se de les seves teories, per bé que resultin perfectament vàlides des de l'òptica dramatúrgica.

¹⁷ Però el mateix podríem dir de Violetta Valéry o de Mimì que, respectivament, moren l'una tuberculosa a *La traviata* (Verdi) i l'altra tísica a *La bohème* (Puccini). De fet, cal pensar que l'efecte de distanciament brechtia (*Verfremdungseffekt*) té una clara inspiració en la lírica.

¹⁸ Extret de l'apèndix de MUÑOZ PÉREZ, Antonio. *Gluck. Su vida y sus obras*. París: Casa Editorial Franco-Ibero-Americana, s/d.

El compositor alemany basa les seves teories en el text, de manera que per a ell la música resultarà secundària, i sempre apareixerà com a serventa del vers. Gluck no parla de la música en si mateixa, sinó de la música com a mitjancera. En aquest aspecte, l'encert és total, encara que la voluntat expressiva-objectiva de Gluck sigui relativa. Com es veurà més endavant, Hanslick i Mila hi diran la seva.

En conseqüència, cal reconèixer que en la reforma gluckiana el veritable *reformador* seria Calzabigi, que el 1755 havia escrit *Dissertazione su le Poesie Drammatiche del Sig. Abate Pietro Metastasio*. En aquesta obra criticava els llibrets, als quals oposava l'esperit de la *tragédie lyrique* francesa, oposada a la *dolcezza*, i la *musicalità* excessivament antidramàtiques (llegiu-hi no expressives) de Metastasio.

No cal dir que les aportacions gluckianes van provocar seriosos enfrontaments entre els partidaris del compositor francès (gluckistes) i els de la música italiana, de caire més ornamental i que basava les seves teories en la submissió del text a la música. Entre aquests darrers s'hi comptaven els piccinistes, al voltant del compositor Piccini. L'escenari tingué el nom comú de la segona *Querelle des bouffons*.

1.1. De Mozart a Steiner

Els influxos de Gluck aviat es farien sentir. Mozart plantejava també el problema de l'expressivitat musical en algunes de les seves òperes. El cas més emblemàtic és el de la seva reacció durant la composició de *El rapte al serrall*, i més concretament en l'ària d'Osmin "Solche hergelauf'ne Laffen". En una carta escrita al seu pare el 26 de setembre de 1781, Mozart declara:

Les passions, violentes o no, mai no han d'expressar-se fins al mal gust, i la música, fins i tot en la situació més espantosa, mai no ha d'ofendre l'orella sinó procurar sempre plaer, ja que la música sempre ha de ser música.¹⁹

D'alguna manera, Mozart ja intueix la dificultat, com a compositor, d'expressar sentiments psicològics (en el cas que comenta, de ràbia i mal geni). Per això, la frase segons la qual "la música sempre ha de ser música" (*die Musick allzeit Musick bleiben muss*, d'acord amb la peculiar ortografia mozartiana), marca un

¹⁹ MOZART, W.A. *Correspondance*. París: Flammarion (Harmoniques), 1989. Vol. III (1778-1781), p. 261.

dels principis, no tan sols de l'estètica de Mozart, sinó que resumeix bona part de les idees musicals de tots els temps, des de la cosmogonia pitagòrica fins a les peculiars apreciacions de Stravinsky, passant per Hanslick.

El mateix esperit, aparentment irreconciliable, entre text i música és posat també de manifest per George Steiner, per a qui "quan les paraules es transformen en música, quan es compon música per a un text, el conflicte primigeni està garantit",²⁰ perquè "el llenguatge no és capaç d'oferir sinó abstraccions o imatges. El cant és, simultàniament, la més carnal i la més espiritual de les realitats (...) [que] ens situa més a la vora de l'animalitat que qualsevol altra manifestació".²¹ No deixa de ser paradoxal, en definitiva, que l'eminent pensador jueu prengui com a punt de partença exemplificador Orfeu, el mític poeta i músic.

2. Massimo Mila. Objectivitat-subjectivitat expressives

La idea mozartiana sembla recollida per Massimo Mila,²² tot i que atribueix a la música una "qualitat profundament espiritual, que es determina històricament i també psicològicament en la personalitat de cada compositor". Per a Mila, les expressions seran musicals, sense que això vulgui dir que la música esdevingui expressiva. Tot i que Mila arriba fins i tot a dubtar de l'existència dels sentiments en si mateixos ("l'alegria no existeix. Existeixen tan sols persones alegres"),²³ el musicòleg fa referència a les objectivacions abstractes de què seran objecte els sentiments a través de l'art, denominant així temes com *expressió musical en música* o *expressió pictòrica en pintura*, a través de la figura de l'artista (una figura que, per cert, Hanslick havia ignorat).

3. Experiència estètica i música

L'actitud de l'oient davant de la música –però també la del compositor– produeix una experiència estètica, d'acord amb la definició que en proposa Wolfgang Henckmann, segons la qual aquella "manifesta en si mateixa una experiència fonamental possible de la unitat sensible-espiritual de l'home, una experiència que posseeix el seu valor en si mateixa. Per tant, l'experiència estè-

²⁰ STEINER. *Op. cit.*, p. 91.

²¹ *Ibid.*, p. 92.

²² MILA, Massimo. "Capire la musica". A: *Op. cit.*, p. 49-71.

²³ A MILA. *Op. cit.*, p. 63.

tica es justifica a si mateixa o no pot ser justificada".²⁴

Henckmann, per tant, recolza sobre aquesta idea la subjectivitat inherent a tota composició musical, proposada més amunt, la qual cosa s'enfronta amb la recerca de l'objectivitat sense forma propugnada per Kandinsky i que ens sembla del tot errònia.

El mateix podríem aplicar d'acord amb el concepte d'experiència estètica proposat per Tatarkiewicz, per a qui "comprèn ambdues experiències de caire actiu i passiu, ambdues experiències contenen un factor clarament intel·lectual i un altre purament emocional: engloba ambdós estats de contemplació i de pau, així com una interna emoció. Totes es troben en el concepte comú d'experiència estètica, i totes tenen dret al nom d'experiència estètica. Es manté que l'experiència estètica és eufòria, però només per a una part de les experiències que comprèn el terme; l'actitud s'assembla a la de la teoria de la contemplació (...) que només significa concentrar-se en l'objecte que ha de generar l'experiència estètica".²⁵

La música és un mitjà comunicatiu expressiu (si es vol un llenguatge), en tant que incideix (o pot incidir) en l'ànim de l'oient. També es pot definir com a expressió d'una experiència estètica, en clau sonora, que no expressa res es si mateixa però que pot engendrar d'altres experiències estètiques i, si s'escau, nous modes expressius.

4. Hanslick

Eduard Hanslick escriví en *Sobre el bell en la música* (1854)²⁶ que aquesta ni expressa sentiments ni descriu res. Per això, les idees expressades pel compositor "són, sobretot, purament musicals".²⁷ La música, segons el pensador alemany, "pot reproduir el moviment d'un procés psíquic, segons els seus moments: presto, adagio, forte, piano, crescendo, diminuendo. Però el moviment no és més que una particularitat, una fase del sentiment i no el sentiment mateix".²⁸ Per això Hanslick rebutja la música vocal, ja que, segons el pensador, aquesta no pot dur, en si mateixa, l'expressivi-

²⁴ HENCKMANN, Wolfgang; LOTTER, Konrad. *Diccionario de estética*. Barcelona: Crítica, 1998 (Filosofía, 32), p. 95.

²⁵ TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos, 1996, p. 375.

²⁶ HANSLICK, E. *De lo bello en la música*. Buenos Aires: Ricordi, 1947.

²⁷ *Ibid.*, p. 26.

²⁸ *Ibid.*, p. 27.

tat concreta d'un text. I ho exemplifica amb l'ària "J'ai perdu mon Eurydice", la versió francesa de l'ària d'Orfeu al tercer acte d'*Orfeo ed Euridice* de Gluck. Segons Hanslick, l'ària es podria cantar igualment amb una lletra que mostrés no pas el dolor d'Orfeu després d'haver perdut Euridice, sinó la joia per haver-la retrobada, tot oposant al "J'ai perdu mon Eurydice" un "J'ai trouvé mon Eurydice". En conseqüència, doncs, la veritable música serà per a Hanslick la instrumental, ja que l'òpera és un gènere excessivament eclèctic, la qual cosa enfronta Hanslick amb la idea de la fusió de les arts propiciada per Hegel i duta a la pràctica per Wagner.

Hanslick, de fet, reprèn la idea de Schopenhauer per a qui la música, com veurem més endavant, no descriu res. A més, Hanslick positiva Kant, segons el qual l'art que no representa cap concepte (com la música), mereix el darrer lloc en la jerarquia artística.²⁹

L'article de Massimo Mila "Hanslick, pro e contro",³⁰ escrit l'any 1934, dubta de l'actualitat del discurs de Hanslick. El musicòleg italià valora tanmateix la reacció antiromàntica, valenta i decidida, antisentimentalista i oposada al concepte d'unitat de les arts hegeliana. Un concepte, d'altra banda, aplicat per Wagner, el qual amb el seu *leit-motiv* donava, conseqüentment, valor semàntic a la música. Hanslick deia que l'expressió de sentiments no està continguda en la música, i a partir d'aquí Mila vol anar més enllà, reivindicant el sentiment de l'artista.³¹ L'italià comenta les apreciacions que Hanslick fa del "Che farò senza Euridice" (Mila pren l'original en italià, d'acord amb la seva primera versió en italià estrenada al Burgtheater de Viena el 1762). El musicòleg italià vol desemmascarar Hanslick, i es funda en el fet que el filòsof alemany es basà en la versió francesa de l'obra, que traeix la mètrica original de les frases musicals. Però el professor italià oblida la tradició en què s'emmarca el Gluck d'abans de la seva reforma musical. Segurament el 1762 Gluck encara no es plantejava les qüestions expressives que sorgiran durant la seva etapa parisenca, de manera que l'ària tan discutida responia a la idea de l'òpera entesa com a espectacle de lluïment per al castrat, en el cas del primer Orfeu el

²⁹ KANT, I. *Crítica del judici*. Madrid: Espasa Calpe, 1995 (Austral, 167). Especialment I,2 (51), p. 278-285.

³⁰ A MILA. *Op. cit.*, p. 13-23.

³¹ Ja hem dit abans que aquest era un personatge bandejat per Hanslick, així com l'oient, titllat de filisteu còmode i burgès. Una càrrega considerada insultant en el seu moment, i d'un impacte semblant a les reaccions antiromàntiques de Baudelaire.

prim'uomo Gaetano Guadagni, que estrenà l'obra a Viena.

Cal convenir, a més, en el fet que el fragment triat s'emmarca en el context de l'experiència estètica (i per tant subjectiva) del compositor. Discutir la seva voluntat expressiva no és del tot lícit, per bé que sigui indubtable que el fragment pot suscitar determinades i variades experiències estètiques i sentiments diversos entre els seus oients, al marge de si coneixen o no el significat de les paraules en què es basa.

5. Kierkegaard o la música com a experiència eròtica

En una línia semblant a la de Schopenhauer, Søren Kierkegaard teoritzà, a la primera part d'*Enten-Eller*,³² sobre la música. El filòsof danès en parla com a expressió, tendent a l'anomenat *eròtic immediat*, perquè es dirigeix directament als sentiments. Cal advertir, però, que Kierkegaard exemplifica les seves argumentacions a través d'una única obra, el *Don Giovanni* de Mozart, que és una òpera, és a dir, una composició musical amb text, de manera que la fascinació de Kierkegaard no és només d'ordre musical, sinó també poètic. Diu el pensador danès:

Els mitjans abstractes pertanyen tant a l'arquitectura com a l'es-
cultura, la pintura i la música (...) La idea més abstracta que hom pugui
imaginar és la genialitat sensual. A través de quin mitjà es pot expres-
sar? Únicament a través de la música (...), que posseeix essencialment
un element de durada,³³ per bé que no s'escolí en el temps si no és en
un sentit figurat. No pot pas expressar el que és històric en el temps.³⁴

El segon pas de Kierkegaard és fer comprendre que la sensualitat, entesa com a principi i introduïda pel cristianisme, *reclama una expressió*, i aquesta és la música.

La música, dirigida a l'oïda (com el llenguatge), actuarà de manera espontània, i aquesta espontaneïtat serà la que actuarà en l'esperit. D'aquí el caràcter eròtic (que actua damunt dels sentits) de la música.³⁵

³² Tot i haver-n'hi una versió en castellà, hem optat per la francesa; Cfr. KIERKEGAARD, Søren. *Ou bien... ou bien...* París: Gallimard, 1943 (reed. 1995) (Tel, 85), p. 39-105.

³³ De nou s'apunta aquí a la dimensió temporal de la música, tal i com fa també Hegel.

³⁴ KIERKEGAARD. *Op. cit.*, p. 48.

³⁵ No m'estenc més en el comentari sobre Kierkegaard i la música perquè l'estat de la qüestió sobre el tema l'ha treballat prou bé Francesc Torralba a "La esencia de la música según Kierkegaard", separata d'*Estudios Filosóficos*, n.º 120, vol. XLII, maig-agost de 1993, p. 363-380.

6. Adorno

Segons Th. W. Adorno, la música és comunicativa i expressiva.³⁶ Amb tot, el filòsof de l'Escola de Frankfurt percep la trivialitat en què ha caigut la comunicació, excessivament aferrada a la industrialització i al fetitxisme. Per això Adorno defensa una música deslligada del que ell anomena "elements humans" (expressius?) i justifica i defensa les opcions preses per Schönberg amb el seu sistema dodecafònic. Això fa que Adorno mateix acabi fins i tot reconeixent que la música no és un llenguatge, en tant que està desproveïda d'intencions (que la música no tingui intencions no li treu la seva dimensió lingüística), i d'aquí ve que (sempre tenint present el dodecafonisme) compari la música amb un calidoscopi.

No obstant això, cal tenir en compte que les profètiques i optimistes apreciacions d'Adorno cauran en un sac sense fons, si tenim en compte la intencionalitat que el cinema ha donat al dodecafonisme schönbergià: la música atonal, a la gran pantalla, ha engendrat suggeridores i efectives seqüències terrorífiques. Una nova tradició, la que vincula música i imatge, s'ha imposat tot desmentint les teories d'Adorno.

86

En l'article "L'envelliment de la Música Nova"³⁷ Adorno adverteix de la crisi espiritual de la música dodecafònica, per bé que aprofita per remarcar la diferència entre dodecafonía i dissonància, posant com a exemple les *Cinc peces per a quartet de corda op. 5* d'Anton Webern, dissonants però no dodecafòniques. Adorno entén que els esforços ja no serveixen per a res. En peces com aquella, diu, "ha desaparegut la seva substància, la seva força expressiva, la seva relació amb el subjecte, i a més avui en dia ningú no s'irrita contra el dodecafonisme, que té accés a totes les solemnitats musicals".³⁸ Quan Adorno escriu aquests mots, el 1954 (Schönberg havia mort tres anys abans), no està en realitat intuïnt ja la càrrega inexpressiva de la música, més enllà de l'ús que se'n pugui fer, amb més o menys propietat?

MÚSICA I SIGNIFICAT

Des de sempre, però en particular a partir del romanticisme, l'home ha cercat les analogies musicals –justament per la dimen-

³⁶ A FUBINI. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, 1994 (Música, 31), p. 415-425.

³⁷ Inclòs a ADORNO, Theodor W. *Dissonancias. Música en el mundo dirigido*. Madrid: Rialp, 1966 (Libros de música, 8), p. 156-190.

³⁸ *Ibid.*, p. 166.

sió eidètica a què abans es feia referència—, engendrant-se així les visions contingudistes, que busquen significat a la música. En contraposició, el formalisme (propiciat per Hanslick) ha rebutjat sempre la semàntica musical.

La música entesa com a llenguatge té unes capacitats de caire simbòlic i semàntic.³⁹ Però la semàntica musical sovint es vincula a la seva sintaxi, és a dir, a l'harmonia i al contrapunt, el ritme i el timbre, de manera que el punt de suport és insuficient. És ben cert que determinats acords, vinculats per tradició occidental a diferents estats d'ànim, suscitaven sentiments concrets o faran que l'hermenèutica de la composició musical vagi dirigida cap a una determinada via resolutiva concreta. És així, per exemple, com les tonalitats menors aniran lligades a sentiments de melancolia, tristor o desesper, mentre que les majors s'associaran a sentiments d'alegria, humor o triomf. Però aquesta és una capacitat potencialment simbòlica, no pas semàntica, a no ser que la semanticitat sigui a posteriori. Un simbolisme que es pot relacionar amb el caràcter poètic que en si mateixa pot tenir la música, si partim de les tesis de Roman Jakobson, que relaciona sonoritat lingüística amb sentit poètic.⁴⁰

Les associacions analògiques han fet, doncs, que atribuïm determinades tonalitats a estats d'ànim. I fins i tot s'han arribat a establir analogies musicals simbòliques en l'animalística pròpia de les mitologies extingides.⁴¹ Aquest error, d'origen molt antic (com veurem amb més detall, els orígens es remunten a la Grècia clàssica), ens ha impedit entendre (o viure mitjançant l'experiència estètica) la notació musical *per se*. Per això estem d'acord amb Goethe quan digué: "No busqueu darrera de les notes, elles mateixes són la doctrina".⁴²

Abans d'entrar en alguns autors concrets, cal remarcar les paraules d'Enrico Fubini quan declara que "qualsevol terme que tinguem al nostre abast ha de seguir posseint el significat assignat en el vocabulari; tanmateix, en un context poètic, cada frase tindrà d'altres significats, al·lusions, referències secretes".⁴³ El que passa

³⁹ Cfr. MILA. "La musica e il linguaggio musicale". A: *Op. cit.*, p. 75-86.

⁴⁰ JAKOBSON, Roman. "Lingüística i poètica". A: *Lingüística i poètica i altres assaigs*. Barcelona: Edicions 62, 1989 (Clàssics del pensament modern, 46), p. 39-78.

⁴¹ Vegeu per exemple l'esforçat, però al nostre entendre poc efectiu, estudi de SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Madrid: Siruela, 1998 (El árbol del Paraíso, 12).

⁴² Citat a ROSEN. *Op. cit.*, p. 146.

⁴³ FUBINI. *Música y lenguaje...* p. 57.

és que la unitat bàsica del llenguatge poètic sempre serà la paraula, escrita o parlada, però no pas el so, considerat com un ens abstracte. La paraula és el pas segon per a designar un objecte, a partir del primer estadi (la idea). En música, al principi hi ha el so, que preexisteix; després vindrà la idea, concretada sota una forma (compositor); i finalment aquesta idea serà percebuda a partir de la mateixa forma o bé (i això és el que cal tenir en compte quan diem que la música no té en si mateixa significat) d'una altra (auditor).

Per això és totalment erroni parlar també de "música descriptiva". Normalment aquesta es basa en clixés prefixats, la qual cosa engendra confusions: la famosa "tempesta" del quart moviment en fa menor de la simfonia n.º 6 "Pastoral" de Beethoven no és la descripció d'un cataclisme meteorològic concret, sinó la traducció en llenguatge musical dels sentiments que suscita en Beethoven un estat tempestuós, moral o físic. El mateix exemple es pot aplicar a d'altres famoses composicions amb intencions descriptives: els concerts de violí sobre poemes dedicats a les quatre estacions de Vivaldi, les obres de Respighi, les simfonies temàtiques de Berlioz, etc. Per això estem d'acord amb Stravinsky quan declara:

88

El perill no rau a adoptar un clixé... El perill rau a fabricar-los i a imposar-los per força de llei, tirania que no és més que una manifestació d'un romanticisme decrepít.⁴⁴

I el mateix, segurament, pensava E.M. Forster quan en la seva novel·la *Howards End* proclama en boca de Margaret la voluntat que la música sigui considerada pura i deslligada dels referents semàntics que la relacionen, per inèrcia, amb la pintura.⁴⁵

1. Els 'culpables': Plató i Aristòtil

Els antics grecs comptaven amb set modes, que en realitat no eren més que escales a partir d'un to concret. Es tracta dels modes hipodori, hipofrigi, hipolidi, dori, frigi, lidi i mixolidi.⁴⁶ Alguns autors, tanmateix, han parlat d'un vuitè mode, l'hipermixolidi.

En el dotzè capítol del tercer llibre de la *República*, Plató atribueix virtuts morals a la música, disciplina escaient a l'educació dels joves, ja que el ritme i l'harmonia s'introdueixen en l'ànima.

⁴⁴ STRAVINSKY. *Op. cit.*, p. 82.

⁴⁵ FORSTER, E.M. *Howards End*. Barcelona: Edicions 62, 1988 (MOLU, 24), p. 45.

⁴⁶ DE CANDÉ, R. *Diccionari de la música*. Barcelona: Edicions 62, 1982 (El cançoner, 68), p. 125.

En el desè capítol del mateix llibre, Glaucó i Sòcrates dialoguen sobre els tipus d'harmonia (modes) que calen per a determinats estats d'ànim i, a partir d'aquests, quins modes són permissibles en la república utòpica sobre la qual es discuteix tot al llarg del llibre:

- Doncs quines són les harmonies llastimoses? Digues, perquè tu ets músic.
- La lídia mixta, la lídia tensa –va dir [Glaucó]– i algunes altres com aquestes (...)
- I quines harmonies pertoquen a la mol·licie i a la borratxera?
- Varietats de la jònia i de la lídia que normalment anomenem laxes.⁴⁷

Aristòtil, molt sensible a la música i netament influït per Plató, s'hi refereix en els quatre darrers capítols del cinquè llibre de la seva *Política*. Novament s'atribueixen virtuts educatives a la música. A banda de les seves recomanacions per a una *paideia* completa, i del caràcter de la música com a element complementari de la moral i del plaer, Aristòtil es refereix als modes, donant-los una significació ètica:

La música és evidentment una imitació directa de les sensacions morals. Sempre que les harmonies varien, les impressions dels oients també canvien i les segueixen en llurs modificacions. En escoltar una harmonia llastimosa, com la del mode anomenat mixolidi, l'ànima s'entristeix i es comprimeix; d'altres harmonies entenedeixen el cor, i són les menys greus; entre aquests extrems n'hi ha una altra que proporciona a l'ànima una calma perfecta, i aquest és el mode dòric, l'únic que, pel que sembla, ens omple d'entusiasme. Aquestes diverses qualitats de l'harmonia han estat ben compreses pels filòsofs que han tractat sobre aquest aspecte de l'educació, i llur teoria no es recolza més que en el testimoni dels fets. Els ritmes no varien menys que els modes. Els uns calmen l'ànima, els altres la commouen; podent ser les formes d'aquests últims més o menys vulgars, de millor o pitjor gust.

És per tant impossible, atesos aquests fets, no reconèixer el poder moral de la música; i, atès que aquest poder és ben cert, és absolutament necessari fer que la música formi part de l'educació dels joves.⁴⁸

El setè capítol, a tall de conclusió, reprèn el tema del mode dòric, titllat de més varonil i moral en relació amb la resta de

⁴⁷ PLATÓ, *Diàlegs*. Vol. X: "La República" (III, 10). Trad. de Manuel Balasch. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1989, p. 120-121.

⁴⁸ De la traducció castellana de la *Política* d'Aristòtil. Edició de Carlos García Gual traduïda per Patricio de Azcárate. Madrid: Espasa Calpe, 1997 (Austral, 274), p. 206.

modes, i en resposta a les idees socràtiques recollides a la *República* platònica, segons el qual el mode dòric duu a l'embriaguesa.

En els *Problemes musicals*, Aristòtil es refereix novament als ritmes i al cant, que segons el filòsof grec semblen tenir caràcter moral, contràriament als altres mitjancers sensuais (sabors, olors i colors), perquè els sons esdevenen moviment, com els actes humans, al contrari del sentiments produïts pel gust, l'olfacte i la vista. Diu Aristòtil:

Per què el so que l'oïda ens fa escoltar és l'única de les nostres sensacions que produeix un efecte moral? Perquè una tonada, fins i tot sense paraules, pot tenir quelcom de moralment remarcable, mentre que ni el color, ni l'olor, ni el gust no tenen un efecte semblant. No serà perquè és aquí tan sols on hi ha un moviment, que no és més que el moviment que ens transmet el mateix so? Perquè hi ha també part d'aquest moviment en les altres sensacions; i, per exemple, el color mou la vista; però el que es fa escoltar és el moviment que sentim de seguida, després del so. Aquest moviment s'assembla als ritmes i a l'ordre successiu dels tons greus i aguts (...) Els moviments del so empenyen a l'acció; i és per les accions que es manifesta el caràcter moral de la gent.⁴⁹

2. Música i significat a l'Alemanya del segle XIX

L'Alemanya romàntica donaria una importància cabdal a les idees musicals en relació al significat. La música era considerada com un dels motors de l'idealisme, i les figures de Hegel, Schopenhauer, Wagner i Hanslick són cabdals per entendre els principals conceptes entorn de la música i la semàntica. Veurem ara els tres primers autors. Els *Tönend bewegte Formen* (sons sense forma) de Hanslick ja han estat vistos en un apartat anterior, ja que les referències del citat pensador giren a l'entorn de la música entesa com a expressió, i no tant com a significat.

2.1. Hegel: música i subjectivitat⁵⁰

Segons Hegel, la música expressa la interioritat mitjançant una forma sensible: el so. Aquest mira cap al subjectiu i tendeix a la idealitat de la matèria, atesa la intangibilitat del so, el qual es mou en una dimensió no pas espacial, sinó temporal. Així doncs, la

⁴⁹ A ARISTOTE. *Les problèmes*. Trad. francesa de J. Barthé Leny-Saint Hilaire. París: Hachette, 1891. Vol. II, p. 57-58.

⁵⁰ Les cites d'aquest apartat han estat extretes de HEGEL, G.W.F. *Lecciones de estética*. Madrid: Akal, 1989 (Arte y estética, 13). Els apunts sobre música estan continguts de manera específica a III, 3.2, p. 645-693.

música serà el punt de repòs en la inflexió entre les arts de l'espai i la forma artística pura: la poesia, màxima aspiració de l'art romàntic i que dóna ple sentit (semàntic, per tant) al so. El filòsof idealista, tot i no veure específicament contingut semàntic en la música, hi veu la tendència:

[La música] és l'art de l'ànim que immediatament es dirigeix a l'ànim mateix (...) El seu contingut és en si mateix subjectiu i l'exteriorització no duu igualment a una objectivitat especialment *permanent*, sinó que, mitjançant la seva lliure i inestable oscil·lació, mostra que és una comunicació que, lluny de tenir per a si mateixa una subsistència, només hi ha de ser sostinguda per l'intern i el subjectiu i només per l'intern i subjectiu.⁵¹

Per a Hegel, la música tendeix a una volguda semanticitat, en funció de les combinacions sonores:

La música té en ella mateixa la més gran possibilitat d'alliberar-se no només de qualsevol text efectivament real, sinó de l'expressió de qualsevol contingut determinat, per acontentar-se merament amb una successió en si, conclosa a base de combinacions, alteracions, oposicions i mediacions que incideixen en el domini purament musical dels sons. Però aleshores la música resulta buida, carent de significat i, atès que li manca un dels principals aspectes de tot art, el contingut i l'expressió espirituals, no ha de titllar-se encara, pròpiament, d'art. Només quan l'espiritual s'expressa adequadament en l'element sensible dels sons i de la seva múltiple figuració, s'eleva també la música a veritable art.⁵²

La música, doncs, es dirigeix al subjectiu, perquè s'adreça a la interioritat, al sentiment. Ara bé, sembla com si Hegel volgués atribuir a la música una tasca censoradora o polidora d'aquests sentiments, com si els hagués d'ordenar. Per això parla de la música elevada a categoria artística quan esdevé *interjecció cadenciada*. Una concepció, per tant, moral, d'innegables arrels platòniques i aristotèliques, a la qual s'oposaria Schopenhauer.

2.2. Schopenhauer: la música universalitzada⁵³

Per a Arthur Schopenhauer la música és un símbol d'aspecte irracional de la ment humana, de la voluntat. No és la representació d'aquesta voluntat, sinó la voluntat mateixa i, al mateix

⁵¹ *Ibid.*, p. 647.

⁵² *Ibid.*, p. 654.

⁵³ Vegeu SCHOPENHAUER, A. *El mundo como voluntad y representación*. Mèxic: Porrúa, 1997. Especialment III, 52, p. 203-211.

temps, imatge no pas de les idees, sinó de la citada voluntat.

En conseqüència, i superant les idees hegelianes, per a Schopenhauer la música no és una imitació, sinó una *llengua universal*. Partint de les apreciacions de Leibniz, que depurà la música a partir del seu aspecte extern, el filòsof de Danzig parteix de l'efecte estètic que li produeix la música. Així doncs, per a Schopenhauer la música és independent del món fenomènic i podria existir i subsistir per ella mateixa fins i tot si el món no existís, ja que prové de la voluntat d'objectivitat inherent al món de les idees. Una voluntat objectiva que en ella mateixa no és tal, ja que només existeix l'objectiu com a tendència. Així, mentre la resta d'arts "només reproduïx ombres, [la música] reproduïx essències".⁵⁴

Tot fent abstracció (i en certa manera també una depuració) de les idees aristotèliques de la *Política* al voltant de la relació entre els modes i els estats anímics, Schopenhauer veu en els tons aguts o greus els graus superiors o inferiors de la voluntat. Així, les modulacions que van dels tons greus de l'escala als aguts són la metàfora dels estats anímics ascendants de la voluntat humana:

Mitjançant aquestes evolucions, la música ens pinta les innumbrables formes dels desigs humans i expressa també el seu acompliment, tornant a un grau harmònic i, encara millor, al to fonamental o tònic.⁵⁵

En el fons, i objectivant la música i la seva relació entre tons i estats anímics, Schopenhauer està lligant determinades inflexions musicals a estats d'ànim, com ja havia fet Aristòtil. Per tant, hi ha la voluntat de dotar la música d'una certa significativitat expressiva, per molt que Schopenhauer es parapeti en el que ell anomena *relació mediata*, referint-se a aquestes analogies. El filòsof alemany, doncs, vol deixar clar que la música no descriu ni expressa aquests sentiments, sinó la seva essència, en abstracte, per bé que els compreguem d'una forma concreta. Però això esclavitzava tot principi subjectiu inherent a l'experiència estètica. Schopenhauer ataca la música vocal com a mitjà de subordinació de la música a la paraula, excepte en el cas que "el compositor ha sabut expressar en el llenguatge de la música les agitacions de la voluntat que constitueixen el nucli d'un esdeveniment; aleshores la melodia de la cançó o de la música de l'òpera estan plenes d'ex-

⁵⁴ *Ibid.*, p. 204.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 206.

pressió".⁵⁶ En aquest cas el compositor ha de conèixer l'essència del món, altrament es cauria en una voluntat descriptiva que Schopenhauer censura de ple, atacant així els magnífics oratoris de Haydn, *Les estacions* i *La creació*. En aquest darrer, el músic intentà "descriure", en la primera part de l'obra, el pas de la foscor a la llum a través d'un radiant acord major en fortissimo.

2.3. Wagner: entre Schopenhauer i Nietzsche

Richard Wagner, que a més de ser compositor va deixar un bon nombre d'obres teòriques sobre música, i fins i tot una hagiogràfica autobiografia, es justifica en els seus escrits pel fet de tenir en compte l'origen de la música lligada al drama, en forma de dansa i cançó.⁵⁷ El mateix propugnaria Friedrich Nietzsche quan el 1871 escriu *El naixement de la tragèdia*, fruit de la seva admiració incondicional per Wagner, a qui posteriorment odia visceralment. Per a Nietzsche s'estableix una lluita entre l'apol·lini i el dionisiac. El primer seria d'ordre figuratiu i el segon, abstracte, i l'enfrontament esdevindria motor engendrador de la tragèdia, una forma eminentment lligada a la música, que segons Nietzsche havia de redimir l'home a través de la seva força dionisiaca, lliure i arrauxada.⁵⁸

Una de les aportacions més brillants de Wagner, a banda de la seva idea de concebre el drama musical entès com a *Gesamtkunstwerk* ("obra d'art total"), és la vertebració d'aquest drama a través d'unitats melòdiques i rítmiques significants, els anomenats *leit motive* ("motius conductors"). El recurs, que és encertat des del punt de vista de la identificació de la música amb un estat d'ànim, amb un objecte o amb un personatge, és erroni des de la concepció de la semàntica. El *leit-motiv* no és una expressió ni una materialització, sinó la representació formal d'un impuls, amb una intencionalitat expressiva i descriptiva, però sense una eficiència real.

A més, cal tenir en compte que el recurs serà només vàlid quan s'adeqüi al ritme sil·làbic de la llengua per a la qual està pensada, de manera que cal relativitzar-ne el vessant universalitzador. Aquesta és la crítica que en va fer, valentment, Joan Maragall, que

⁵⁶ *Ibid.*, p. 208.

⁵⁷ Cfr. WAGNER, R. *Òpera i drama*. Barcelona: Institut del Teatre-Diputació de Barcelona, 1995.

⁵⁸ Cfr. NIETZSCHE, F. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, 1981 (Bolsillo, 456).

dubta de l'eficiència de Wagner com a músic dramaturg amb pretensions universals:

¿Cambiaremos el valor de las notas para adaptarlas a la prosodia de nuestra palabra, o añadiremos o quitaremos notas, con apoyaturas, etcétera? Entonces, ¡adiós música de Wagner!⁵⁹

La crítica maragalliana era valenta perquè tenia lloc en una Barcelona modernista i efervescent de wagnerisme.⁶⁰ Maragall oposa la figura de Mozart a la de Wagner. Per al poeta, la música mozartiana és plena de contingut dramàtic i d'una intangible significació subjectiva.

3. Semiologia i hermenèutica

Per al semiòleg Charles Morris, l'harmonia és una sintaxi sense significat.⁶¹ Efectivament, i al contrari dels postulats platònics i aristotèlics, les lleis harmòniques "no representen més que funcions lògico-lingüístiques que regulen l'organització d'una obra musical".⁶² L'harmonia, per tant, regula i vertebrada la composició musical, sense donar-li significat, que en tot cas s'imposarà a través de la tradició. Perquè, tal com diu Morris a través de les cites d'Enrico Fubini, "un signe és expressiu, això és significatiu, tan sols si consta de la triple dimensió sintàctica, semàntica i pragmàtica".⁶³ Per tant, podem dir novament que la música és un llenguatge perquè té sintaxi, però sense significat. En tot cas, es podria parlar de la música com a llenguatge amb polisèmia figurada. Polisèmia perquè la semanticitat vindrà condicionada pel jo subjectiu del receptor (l'oient), i figurada perquè se suposa que aquell serà capaç d'atribuir un significat a allò que escolta, d'acord amb la tradició o amb el moment viscut al llarg de l'audició.

El musicòleg francès Jacques Chailley publicà el 1963 un estudi sobre les Passions de J.S. Bach que Fubini comenta profusament.⁶⁴ D'antuvi cal remarcar que Chailley es refereix a una forma musical basada en un text, això és, en un llenguatge netament

⁵⁹ MARAGALL, J.. "Wagner fuera de Alemania". A: *Obres completes*. Vol. II. Barcelona: Selecta, 1981, p.115.

⁶⁰ Cfr. RADIGALES i BABÍ, J. *El pensament musical de Joan Maragall*. Barcelona: Claret, 1995. (Quaderns Fundació Joan Maragall, 28).

⁶¹ Citat per FUBINI. *Música y lenguaje...* p. 58 i ss.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*, p. 62.

⁶⁴ FUBINI. *Música y lenguaje...* p. 65-73.

semàntic. Per a Fubini entre música i text existeix una perfecta correspondència, i la raó que ho justifica estaria en l'anàlisi de Chailley, que vincula les unitats melòdiques i el tractament que Bach emprà en les seves Passions. Però cal advertir –i Fubini no ho fa– que aquest argument, vàlid musicològicament des d'una visió merament descriptiva, no ho és antropològicament. Les significacions atribuïdes a la música occidental només són interpretables a Occident, i el drama humà que és en definitiva la passió de Crist (musicada o no) només pot ser entès, en clau de significat, a Occident. La prova del relativisme de les tesis de Chailley, lloades per Fubini, rau en el fet que Albert Schweitzer –com reconeix el mateix Fubini– féu una hermenèutica força diferent de les citades obres de Bach.

Pertant, convenim amb Fubini quan parla d'una semàntica a posteriori. Per això és molt difícil atribuir a la música un significat *per se*, que només serà figurat quan entri en contacte amb la poesia, engendrant així formes teatrals com l'òpera, la cantata, l'òratori o fins i tot el *lied*. I per això és impossible atribuir significats a obres com l'*Art de la fuga*, les *Variacions Goldberg*, l'*Ofrena musical* o les sonates i partites per a instruments sol del mateix Bach.

Edward M. Forster se'n apareix de nou, en aquest cas davant de l'opció per aquella música "que no es veu cenyida ni contaminada per les al·lusions; la que ens apropa a la realitat".⁶⁵

CONCLUSIONS

La música és un llenguatge asemàntic que s'expressa en una relació dialèctica objectiva-subjectiva i que té, com a unitat significant, el símbol. L'hermenèutica d'aquest simbolisme, malgrat les originals interpretacions del compositor, són a posteriori i tan variades com receptors tingui el missatge emès per la font sonora. La dimensió simbòlica de la música té un caràcter potencial, no real. Per això la música és un llenguatge simbòlic subjectivament tendent a l'eidètic, però de component essencialment patètic. El símbol no és tangible, i la música utilitza com a unitat base el so, material no tangible.

Potencialment, si bé la música no té vocabulari ni significat, sí que és significable, de manera que li podem atribuir, legítimament o per necessitat antropològica, significats. Però no per això

⁶⁵ FORSTER, E. M. "Cuando la música no se oye". A: *Ensayos críticos*. Madrid: Taurus, 1979, p. 133. Dec la font al professor Esteve Miralles, que em facilità una fotocòpia de l'article.

hem de caure en els exclusivismes propis dels qui encara parlen de música descriptiva, fins i tot atribuint-li un caràcter ètic. D'aquí vénen denominacions errònies, com quan es parla de la "música religiosa". No hi ha una música *per se* religiosa (n'hi haurà de litúrgica, atesa la seva funcionalitat), sinó a posteriori i de manera molt lliure, de manera que podem trobar religiosa una música sense funcionalitat litúrgica i d'acord amb el component subjectiu de cadascú i de la pròpia dimensió del religiós o del transcendent. Com bé diu Fubini, "no es tracta de traduir l'obra (...), sinó de formular un discurs al seu voltant, que no pot ser més que metafísic".⁶⁶ Metafísic i obert, d'acord amb la idea d'*obra oberta* propugnada per Umberto Eco.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. *Disonancia. Música en el mundo dirigido*. Madrid: Rialp, 1966.
- . *Filosofía de la nueva música*. Buenos Aires: Sur, 1966.
- . *Reacción y progreso*. Barcelona: Tusquets, 1994 (Cuadernos marginales, 9).
- ARISTOTE. *Les problèmes* (Vol. II). París: Hachette, 1891.
- ARISTÒTIL. *Política*. Madrid: Espasa-Calpe, 1997 (Austral, 274).
- DE CANDÉ, R. *Diccionario de la música*. Barcelona: Edicions 62, 1982 (El cangur, 68).
- DORFLES, G. *El devenir de las artes*. Mèxic: F.C.E., 1986.
- FORSTER, E.M. *Ensayos críticos*. Madrid: Taurus, 1979.
- . *Howards End*. Barcelona: Edicions. 62, 1988 (MOLU, 24).
- FUBINI, E. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, 1994 (Música, 31).
- . *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza, 1994 (Música, 67).
- HANSLICK, Eduard. *De lo bello en la música*. Buenos Aires: Ricordi, 1947.
- HARMAN, Alec. "Ópera y mascarada barroca". A: ROBERTSON-STEVENS (ed.) *Historia general de la música*, vol. II. Madrid: Istmo, 1985.
- HEGEL, G.W.F. *Lecciones de estética*. Madrid: Akal, 1989 (Arte y estética, 13).
- HENCKMANN, Wolfgang; LOTTER, Konrad. *Diccionario de estética*. Barcelona: Crítica, 1988 (Filosofía, 32).
- JAKOBSON, Roman. "Lingüística i poètica" A: *Lingüística i poètica i altres assaigs*. Barcelona: Edicions 62, 1989 (Clàssics del pensament modern, 46), p. 39-78.
- KANDINSKY [Wassily]. *De lo espiritual en el arte*. Colòmbia: Labor, 1995.
- KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa-Calpe, 1995 (Austral, 167).
- KIERKEGAARD, Søren. *Ou bien. ou bien...* [Trad. d'Enten-Eller] París: Gallimard, 1943 (reed. 1995) (Tel, 85).
- MANN, Thomas. *El doctor Faustus*. Barcelona: Edicions 62, 1992. (Les millors obres de la literatura universal, 63).
- MARAGALL, Joan. "Wagner fuera de Alemania" A: *Obres completes* (II). Barcelona: Selecta, 1981, p. 115.
- MEDINA, David. *Jean-Jacques Rousseau: lenguaje, música y soledad*. Barcelona: Destino, 1998 (Ensayos, 39).
- MILA, Massimo. *L'esperienza musicale e l'estetica*. Torí: Einaudi, 1981 (Piccola Biblioteca, 56).
- MOZART, W.A. *Correspondance*. Vol. III (1778-1781). París: Flammarion, 1989 (Harmoniques).
- MUÑOZ PÉREZ, Antonio. *Gluck. Su vida*

⁶⁶ FUBINI. *Música y lenguaje...* p. 84.

y sus obras. París: Casa Ed. Franco-Ibero-Americana, s/d.

NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, 1981 (Bolsillo, 456).

PLATÓ. "La República" (III). A: *Diàlegs*. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1989.

RADIGALES, Jaume. *El pensament musical de Joan Maragall*. Barcelona: Claret, 1995 (Quaderns Fundació Joan Maragall, 28).

ROSEN, Charles. *Aux confins du sens. Propos sur la musique* (Trad. de *The Frontiers of Meaning. Three Informal Lectures of Music*) Évreux: Éditions du Seuil, 1998.

SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la*

escultura antiguas. Madrid: Siruela, 1998 (El árbol del Paraíso, 12).

SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Mèxic: Porrúa, 1997.

STEINER, George. *Errata. El examen de una vida*. Madrid: Siruela, 1998.

STRAVINSKY, Igor. *Poética musical*. Madrid: Taurus, 1987 (Humanidades).

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos, 1996.

TORRALBA, Francesc. "La esencia de la música según Kierkegaard" A: *Estudios Filosóficos* (Separata), n.º 120, vol. XLII, maig-agost de 1993, p. 363-380.

WAGNER, Richard. *Òpera i drama*. Barcelona: Institut del Teatre-Diputació de Barcelona, 1995.