L'estètica de la música

Magda Polo Pujadas

L'edició d'aquesta obra ha comptat amb el suport del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

Coordinació editorial: Lluís López
Edició: Jordi Pérez Colomé
Direcció editorial: Lluís Pastor

Disseny del llibre i de la coberta: Natàlia Serrano
La UOC genera aquest llibre amb tecnologia XML/XSL.

Primera edició en llengua catalana: novembre 2007
© Magda Polo Pujadas, del text
© Editorial UOC, d'aquesta edició
Rambla del Poblenou, 156. 08018 Barcelona
www.editorialuoc.com
Impressió: Reinbook

Aquesta obra està subjecta –si no s'indica el contrari– a una llicència Creative Commons de Reconeixement-No Comercial-Sense obra derivada 3.0 Espanya. Podeu copiar, distribuir i comunicar públicament, sempre que reconegueu els crèdits de l'obra (autoria, Editorial UOC) de la manera especificada pels autors i l'Editorial que la publica. No podeu fer ús comercial ni obra derivada sense el permís de l'Editor i dels autors. La llicència completa es pot consultar a https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/deed.ca

Què vull saber

Lectora, lector, aquest llibre li interessarà si vostè vol saber:

- Què és l'estètica.
- Quines particularitats té l'estètica de la música.
- Com ha evolucionat al llarg de la història.
- Com ha definit cada època el pensament musical.
- Quins han estat els principals filòsofs que s'han dedicat a l'estudi de la música.

Índex de continguts

Què vull saber 3

L'ESTÈTICA 7

Cap a una definició de l'estètica musical 11

LA HISTÒRIA DEL PENSAMENT MUSICAL OCCIDENTAL 17

La música audible i inaudible a Grècia 17
La música religiosa com a manifestació de Déu 29
La revolució científica i la revolució dels afectes 40
De la raó al sentiment 51
Música pura i música programàtica 60
Sons, silencis, sorolls 74

UNA ESTÈTICA MUSICAL, AVUI 93

Notes 99

Bibliografia 101

L'ESTÈTICA

L'estètica és una disciplina d'encuny filosòfic el centre de reflexió de la qual és l'art. Neix pels volts de 1750, quan Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) publica la seva obra més important, anomenada *Aesthetica*. Fins al segle XVIII i, de manera especial, a la primera meitat del XVIII, els pensadors reconeixien en l'art quelcom que era molt difícil d'explicar i que s'escapava de qualsevol aclariment racional, ja que no s'adequava als esquemes que seguien els diferents tipus de coneixement que s'havien definit fins aleshores.

Baumgarten va voler establir, doncs, una ciència del coneixement per a l'art, i la va anomenar "ciència del coneixement sensible" o "gnoseologia inferior", en contraposició a la gnoseologia superior que estava integrada per la lògica. En la seva tesi doctoral, titulada *Reflexions filosòfiques al voltant de la poesia*, Baumgarten es va adonar que hi havia un tipus de coneixement que estava lligat a la sensació i a la percepció, que es mostrava irreductible a allò purament intel·lectual i que semblava tenir una facultat pròpia. Reconeix un altre ordre que es correspon a les percepcions i als

sentiments, entesos com a realitats irreductibles que estan sotmeses a una dimensió subjectiva i que pertanyen a l'esfera del que és artístic. D'aquí que una de les categories més importants que en defineixen la relació sigui la de "sentimental".

Aquest coneixement sensible, l'estètica, fruit de la percepció –d'aquí el seu nom, que vol dir "percepció" en grec–, es corresponia a un coneixement obscur, confós, que s'allunyava totalment dels paràmetres establerts pel coneixement "clar i distint" de la lògica i del coneixement del món. A més, en ple romanticisme, eixamplava les fronteres de l'art i tenia presents altres categories a part de les que havien centrat les reflexions al voltant de l'art, és a dir, altres categories a part de la "bellesa". Recordem que fins al segle XVIII es creia que parlar d'art era parlar de bellesa, fer una ciència de la bellesa o portar-ne a terme un estudi. El fet d'entendre l'art en la seva dimensió irracional comportava considerar altres categories que donessin resposta a les diferents experiències estètiques que es podien dur a terme. Així, doncs, conceptes com "sublim", "lletgesa", etc., començaven a tenir sentit com a qualificatius artístics.

Tanmateix, amb el nom d'estètica neix una nova disciplina que pretén definir el seu objecte d'estudi i integrar-se dins la filosofia de l'època, la filosofia il·lustrada. Serà uns anys més tard, amb Immanuel Kant (1724-1804), que es definiran els pressupòsits

més importants de l'estètica en la seva tercera crítica titulada *Crítica de la facultat de jutjar*, on no només es definirà què representa el geni, l'artista, sinó també el judici estètic.

Des del precís moment en què neix aquesta disciplina, la reflexió al voltant de l'art comença a vincular-se amb altres disciplines com la psicologia o la sociologia, les quals, segons l'òptica des de la qual es reflexioni, fan de l'estètica una disciplina certament diferent. La vinculació de l'estètica amb altres disciplines o punts de vista es pot interpretar com si fossin variacions sobre un mateix tema.

Podríem intentar definir l'estètica com la reflexió filosòfica sobre determinats objectes artístics i naturals que susciten en nosaltres –en el subjecte– judicis peculiars de bellesa, sublimitat o lletgesa, en el marc d'uns sentiments.

La reflexió estètica ve a ser una resposta filosòfica a l'experiència *sui generis* que ha produït en nosaltres l'obra d'art. Aquesta reflexió exigeix l'existència de "l'experiència estètica", el moment en què el subjecte s'identifica amb l'obra i li reconeix uns valors, un coneixement, que li possibiliten, de manera parcial o total, l'aprehensió del món.

L'activitat estètica, fruit de l'experiència i la percepció del que és artístic, vindria a ser l'esforç de la intel·ligència per abraçar, en el grau que sigui possible, la identitat del que és artístic, tant en els seus aspectes

objectius com subjectius. Quan estem fent aquest esforç es diu que estem formulant un judici estètic. És a partir de Kant quan el judici estètic es revesteix de tota la seva dignitat filosòfica.

El judici estètic tanca en ell mateix una dimensió netament psicològica. La seva còpula, el seu predicat, expressa una qualitat que no té ni el rigor dialèctic dels atributs lògics, ni l'abast ideal dels atributs morals, ni la força racional dels atributs metafísics. És una identitat subjectiva difícil d'establir però que comporta una exigència de validesa universal. El judici estètic expressa la conformitat personal del subjecte que atribueix un qualificatiu –el de bell o sublim, per exemple–, a l'objecte i estableix un procés.

Aquest procés passa per diferents fases: l'afirmació perceptiva i afectiva del subjecte, que rep una impressió de l'obra o objecte artístic; l'asseveració intel·lectual que aquesta obra respon als cànons o a l'harmonia formal que dota de sentit el qualificatiu valoratiu de l'obra i, per últim, la generalització, és a dir, la necessitat que porta a l'afirmació que no pot haver-hi ningú que no percebi l'obra i no li assigni el qualificatiu que nosaltres, com a subjectes, li atorguem. Així, podem concloure que el judici estètic, que es basa fonamentalment en el judici del gust, és una "manera de sentir" davant de l'obra d'art, té a veure amb el sentiment, és subjectiu i universal.

Un dels aspectes que caracteritza la reflexió estètica és el fet d'emetre el judici del gust, sobre el que és artístic. Per tant, i aquí entrem ja en el que ens interessa, l'estètica musical té com a objecte específic d'estudi la música, reflexiona al voltant de la música, de les obres musicals i del fet musical en tota la seva dimensió, emet judicis sobre la música i, en el fons, la reconeix com a via d'accés al coneixement, al coneixement d'un període històric, d'una etapa creativa.

Cap a una definició de l'estètica musical

L'estètica musical com a disciplina autònoma neix a mitjan segle XIX amb l'assaig del crític musical vienès Eduard Hanslick (1825-1904) titulat *Del bell en música*, publicat el 1854, en el qual reconeix que cada manifestació artística té la seva estètica particular i, per tant, aborda una reflexió determinada. De fet, és lògic pensar que si durant el romanticisme la música era la manifestació artística més sublim, més excelsa, nasqués una disciplina centrada en la seva reflexió.

Enrico Fubini (1935), un dels estetes més significatius dels nostres dies, formula el següent a l'hora de definir què és l'estètica de la música: "La pregunta '¿què és l'estètica de la música?' podria, en aquest punt, transformar-se en aquella força més difícil, però que es troba al seu origen, '¿què és la música?' o fins i tot i de manera més concreta, '¿com ha estat con-

siderada la música en la cultura occidental durant el transcurs de les èpoques?' Per tant, cada època de la història ha fet correspondre la paraula 'música' amb realitats molt diferents. Així, el recorregut històric a través de com s'ha configurat la reflexió, o millor dit, el conjunt de reflexions sobre la música durant els segles, acaba entrellaçant-se, d'una banda, amb la mateixa història de la música en sentit ampli, i de l'altra, amb totes aquelles disciplines que han fet de la música l'objecte d'un cert interès per la seva part: les matemàtiques, la psicologia, la física acústica, l'especulació filosòfica i estètica pròpiament dita, la sociologia de la música, la lingüística. etc. 'L'estètica musical' en sentit estricte, és a dir, l'estudi fonamentalment 'estètic' de la música resulta ser, en conseqüència, extremament simplificador i només podrà, com a màxim, centrar-se en un període molt concret del pensament musical, pràcticament aquests dos darrers segles, l'època en què, amb el naixement i el desenvolupament del pensament idealista, el valor estètic s'ha convertit en un valor autònom, digne de consideració independent. Per això, més que de la història de l'estètica musical, caldria parlar de la història del pensament musical, un concepte més vague però indubtablement més comprensiu davant d'una realitat històrica correlativament molt més complexa i desigual." (1)

Així, doncs, i d'acord amb aquesta estètica filosoficohistoricista, es pot parlar amb propietat d'estètica

musical des del moment en què neix l'estètica. Parlar de l'estètica musical medieval no té sentit, en tot cas té sentit parlar d'una història del pensament musical medieval. És lògic que el naixement d'un terme associat amb una disciplina marqui la propietat de designar-ne la reflexió a partir d'aquell nom. El que sí que ens ha de quedar clar, tenint en compte tot això, és que el pensament musical dels diferents períodes històrics es pot considerar un intent de reflexió al voltant de la música, l'intent de fer una estètica de la música. Cada moment de la nostra història representa el context en el qual neixen i es desenvolupen tota una sèrie de fets, i els fets musicals tenen també el seu context en cadascuna de les èpoques.

Una de les eines fonamentals per fer estètica la constitueixen els diferents textos que parlen de la música, dels músics, del fet musical en la seva màxima amplitud, des de testimonis sobre el gust de l'època o l'estil predominant fins als tractats o manuals en què s'explica l'execució dels diferents instruments, tot això tenint en compte tots els punts de vista: el sociològic, el psicològic, el científic. En la reflexió, la teoria i la praxi estan condemnades a mantenir una estreta relació, una relació que ajudi a entendre el fenomen musical com a fruit de la confluència d'una sèrie de factors que es produeixen en una societat i en un context determinats.

Aquí, malgrat que tindrem en compte aquesta manera d'entendre el centre neuràlgic de l'estètica, optarem per referir-nos de manera especial a la música des del punt de vista filosòfic. Per tant, els textos dels pensadors i filòsofs seran prioritaris per poder avançar en la nostra reflexió al llarg de les diferents qüestions que plantegem en aquest llibre sobre estètica musical.

A partir dels textos filosòfics es pot reconstruir el teixit d'una història de la música, d'una història del pensament musical en el qual s'evidenciïn les diferents concepcions i funcions de la música, així com també les principals discussions que s'han esdevingut des de l'antiguitat fins als nostres dies. Molts són els testimonis dels filòsofs que es refereixen a la música.

Indubtablement, en tots els sistemes filosòfics, en tots els filòsofs, l'art i, especialment, la música han tingut una consideració especial. Aquesta consideració ha fet possible la memòria històrica de la música i el desenvolupament d'una historicitat centrada en la cosmovisió de les diferents èpoques, en la visió que s'ha tingut del món i en la participació que hi ha tingut la música.

La comprensió de la música des de tots els seus àmbits pot contribuir a fer-ne una anàlisi més rica, però no caurem en el parany de fer una anàlisi musical, sinó que fixarem la nostra mirada en allò que l'envolta. Com molt bé deia Theodor W. Adorno (1903-1969)

en la seva *Teoria estètica*, l'estètica comença allà on acaba l'obra. Les anàlisis immanentistes, que se centren en la "cosa en si", ens porten només a trobar els límits de l'obra, els límits que marquen el començament de l'estètica.

La interpretació de l'obra d'art, de la música, no es pot produir sota el prisma d'una interpretació aïllacionista, que pretengui isolar l'obra per després iniciar-ne la reflexió. La conseqüència d'aquest mètode porta a una cosificació de l'obra d'art, a una assumpció d'una única identitat objectiva que neteja l'obra de qualsevol associació i que empobreix el complex teixit del coneixement de l'obra.

Proposem, doncs, una interpretació contextualista de l'art, sense oblidar l'obra, sense apartar-nos-en totalment, en la qual es concep l'art com un punt de convergència en el qual trobem diferents testimonis sobre la concepció de l'home i del món i on l'associació de l'obra amb l'entorn resulta clau per entendre'n l'essència.

Així, les peces de diferents artistes d'una mateixa època ens poden acostar a l'obra objecte d'estudi. Per exemple, l'anàlisi de les sonates per a piano del classicisme ens pot ajudar a entendre millor determinades sonates de Ludwig van Beethoven; altres obres del mateix artista ens poden il·luminar i ajudar a entendre el perquè de la seva concepció. O per exemple, l'estudi de *Singspiels* o les òperes d'Amadeus Mozart poden

desvelar els secrets de *La flauta màgica*; les aportacions sobre diferents moviments artístics, literaris, històrics poden aclarir conceptes clau d'una obra, com en el cas de les petjades del protestantisme en la música barroca de Johann Sebastian Bach; les influències de les grans descobertes tècniques poden desvelar aspectes rellevants de la producció artística, com la revolució industrial i el desenvolupament de determinats instruments en el romanticisme; la referència a la vida i a les relacions de l'artista poden obrir nous models, com per exemple en la rica relació epistolar de Franz Liszt; o l'explicitació de la intencionalitat en la creació d'una obra pot portar a nous camins d'interpretació, com en el cas de la clara paròdia de les simfonies clàssiques que fa Sergei Prokofiev en la seva *Simfonia clàssica*. Considerar tot això comporta tenir present l'obra d'art, la música, com la suma d'un tot que possibilita el desvetllament de l'essència de l'obra, de l'essència de la música, que és un dels objectius primordials de l'estètica.

LA HISTÒRIA DEL PENSAMENT MUSICAL OCCIDENTAL

La música audible i inaudible a Grècia

El pensament musical grec, des de l'època clàssica fins al període hel·lenístic, té un paper fonamental en el pensament musical occidental i està molt documentat, ja que disposem de molts textos que ens revelen el caràcter i la rellevància que tenia la música en aquest període. Un període en el qual el naixement de la filosofia, com a fruit del pas que s'experimenta del "mite al logos", marca l'intent desaforat de racionalitzar la naturalesa, el món i el mateix llenguatge.

Malgrat que disposem de molt poques peces musicals –han arribat als nostres dies unes quaranta peces, la major part de les quals en estat fragmentari, que podem trobar recollides al llibre d'Egert Pöhlmann, *Monument a la música de la Grècia antiga*–, sí que hi ha diversos autors que en les seves obres expliquen la concepció de la música a Grècia. Els testimonis més importants de què disposem són alguns fragments pitagòrics, alguns diàlegs de Plató (427/28-347 aC),

com el *Timeu*, el *Sofista*, el *Fileb* i el *Fedre* i el llibre *La República*; *Els problemes musicals*, *La metafísica*, *La política* i *De Anima* d'Aristòtil (384-322 aC); *Els elements rítmics* i *Els elements harmònics* d'Aristoxen (350/60 aC) i, posteriors, com *Sobre la música*, atribuït a un "pseudo-Plutarc" (segle I aC), *Sobre la música* d'Arístides Quintilià (segle II dC) o *Harmònica* de Ptolomeu (100-170 dC).

Una de les riqueses més sorprenents del pensament musical grec és el paper destacat de la doble consideració de la música com a fet audible i inaudible. No tota la música sona ni se sent; hi ha un tipus de música, la teòrica, que defineix les relacions entre els sons i la seva finalitat i que es concep principalment com la capacitat de reflexionar. Per tant, és filosofia i és inaudible. N'hi ha una altra, la música que se sent, que posa en pràctica el que descriu la música teòrica i que és audible. A causa d'aquesta doble dimensió, a Grècia, la música és la manifestació artística més completa i sublim.

De fet, un dels mites fundacionals de la música, el d'Orfeu, pot servir per entendre aquesta concepció. Orfeu, en morir la seva estimada Eurídice, emprèn un llarg viatge cap a l'Hades. El seu viatge és iniciàtic i va de la vida a la mort. És un viatge del món dels vius, el món audible, al món dels morts, el món de l'inaudible. És un viatge de dolor i coneixement. L'única manera d'accedir a l'altra cara de l'ésser és recorrent a la mú-

sica, la música de la cítara. El cant d'Orfeu embadalirà les feres, la naturalesa, i obrirà la porta cap a la recuperació de la seva estimada Eurídice, que molt bé podria representar la "veritat". Quan Plutó i Persèfone li concedeixen el retorn d'Eurídice, amb la condició que no es giri mai per mirar-la, Orfeu, per algun motiu, es gira i la perd per sempre. Torna al món dels vius sense la seva estimada, però amb la saviesa d'haver pogut anar més enllà del món visible, d'haver experimentat el sublim.

La música com a expressió de l'univers

La sublimitat de la música es deu bàsicament al seu caràcter expressiu. És expressió de l'ordre de l'univers; per tant, del cosmos, de la naturalesa, de la relació del cosmos amb l'home, de l'home mateix i, en última instància, de quelcom que està darrere de totes les coses, de l'ordenador del cosmos, del gran demiürg, d'aquest Déu o divinitat que matematitza o geometritza totes les coses segons "*taxis kai simetria*" ("ordre i proporció"). Quan Plató explica la creació del món en el *Timeu*, utilitza la fusió divina entre música i filosofia. El demiürg va crear el món harmonitzant-lo musicalment a imitació de la idea de bellesa. En fer-ho, a aquest demiürg se'l qualifica de savi, d'amant del saber, de filòsof i de músic.

La música és l'art *(tecné)* que deixa de ser llenguatge, mimesi comunicativa, per passar a convertir-se en pura expressió, la qual cosa és conseqüència del seu caràcter pràctic i de la seva índole ètica i educativa. La música no és només un art –en tot cas és el primer– sinó que s'identifica amb la mateixa saviesa, tal com evidencia Plató en el fragment del *Fedó*, on Sòcrates comenta: "De la mateixa manera el somni em manava allò que ja feia, compondre música, ja que la filosofia és la música més grandiosa i jo la cultivava".(2)

El moment estètic de la contemplació musical, on l'experiència estètica és un element essencial i clau, s'identifica amb l'acte filosòfic, un acte inaudible, cosa que propicia que neixi la reflexió musical, la "filosofia de la música", coincidint amb la sublimitat que se li reconeix a la música i alhora a la filosofia.

Un altre aspecte important de l'estètica musical grega és que la música representa el lligam entre l'home i l'ànima còsmica, i ho fa de tal manera que permet dues actituds contraposades: d'una banda l'entusiasme i, de l'altra, la quietud. L'ànima humana se sent confusament transportada al seu origen feliç mitjançant l'èxtasi i l'embriaguesa que caracteritzava la música a les bacanals. La música es ballava i s'utilitzava perquè l'ànima pogués sortir de la presó que representava el cos i així "entusiasmar-se" (ser presa pels déus) com a prova i anticipació de la seva vida feliç. La música era arravatament o rampell.

D'altra banda, però, també hi havia la concepció de la música com a element de serenor i quietud. L'ànima necessitava temperar el desequilibri de les seves facultats i imposar-se l'asserenament, l'equilibri i la "quietud" (malgrat que estigués en moviment constant).

Pitàgores de Samos (582-507 aC) i els pitagòrics constitueixen un referent clar del que acabem de comentar i un referent inqüestionable de la seva contribució en l'àmbit de la interrelació entre música, astronomia i matemàtica i la concepció de la música en la seva caracterització més essencial que gira al voltant del concepte d'"harmonia", terme que no es designava únicament en l'àmbit musical sinó en tot l'àmbit estètic i cosmològic.

Per als pitagòrics, la música gaudeix de poder participar d'una relació directa amb el cosmos. Les esferes celestes produeixen una determinada música, l'anomenada música còsmica, que coincideix exactament amb el silenci –amb allò inaudible però present– perquè estem tan acostumats a sentir-la que precisament per això no la sentim. Aquesta música còsmica és també la famosa música de les sirenes. Recordem l'himne a Hades i l'himne a Hermes d'Homer, *El viatge dels argonautes* d'Apol·loni de Rodes o el mite d'Er de *La República* de Plató.

L'expressió d'aquesta música còsmica rau en el seu element configurador i essencial: el nombre.

Aquest, que sovint es considera una forma o idea pura, abstracció de les formes geomètriques, adquireix com a llei divina del cosmos un significat d'ordre i bellesa.

Els planetes estan disposats segons determinades distàncies numèriques. Cada planeta gaudeix d'una proporció o relació numèrica que li possibilita emetre una determinada harmonia. El conjunt de totes aquestes proporcions produeix l'harmonia universal: l'ordre i la regularitat dels planetes i, en el fons, de totes les coses. La música té la clau d'aquesta harmonia que s'expressa en proporcions numèriques. La música terrestre és la imitació de la música de les esferes –una música inaudible–, de la música perfecta, la que conté els acords més agradables a l'oïda i a l'ànima. Practicar la música, és a dir, tocar la lira i cantar, per exemple, obria la via d'accés al coneixement de l'Univers.

La música era la forma suprema de saber perquè essencialment contenia el nombre, la qual cosa es corresponia amb l'ordre expressat pels astres que, en el fons, no era sinó l'ordre que imposava el demiürg o el gran arquitecte de l'Univers.

Conèixer el cosmos significava conèixer els déus, descobrir les lleis que el regien, la qual cosa implicava ser partícip de la saviesa i estar, també, en certa manera, "ordenat".

Si l'home contemplava (o teoritzava, que és el mateix) l'Univers –els seus astres– participava, evident-

ment, de l'harmonia i l'equilibri. La part de l'home que podia gaudir d'aquesta harmonia era l'ànima, ja que compartia amb els astres el moviment i la participació d'unes determinades proporcions.

L'ànima podia no participar de l'equilibri –ja fos perquè estava alterada, en tenir una malaltia, una depressió– i l'únic mitjà per curar-la era la música. Recordem la cèlebre frase de Iàmblic: "Els pitagòrics, segons Aristoxen, es purificaven el cos per mitjà de la medicina, i l'ànima per mitjà de la música". (3)

La música com a medicina de l'ànima

L'ànima de l'home només podia ser guarida per la música. L'harmonia li facilitava el poder de gaudir de la catarsi, de la purificació. A Grècia es consideraven dos tipus de catarsi: l'al·lopàtica, que utilitzava un mode contrari al del vici de l'ànima, clarament formulada pel pitagòric Damon d'Oa (segle V aC) i l'homeopàtica, que utilitzava el mateix mode del vici per corregir-lo, proposada per Aristòtil.

En aquesta relació tan íntima que s'estableix entre música-harmonia-ànima es referma el caràcter ètic (i també pedagògic) de la música; fet que edificarà un dels puntals més ferms de la concepció de la música a Grècia i que es designarà segons la teoria de l'*ethos*. Aquesta teoria es basa en la relació entre els diferents

estats d'ànim i la utilització de determinats modes musicals (dòric, frigi, lidi,...).

També és a Grècia on la música, d'acord amb el significat de la paraula que la designa, "*mousikè*" (poesia, dansa i música), adquireix una dimensió interdisciplinària. Certament, els que van satisfer d'una manera més encertada aquest lligam artístic entre la música, la poesia i la dansa van ser els tràgics –Èsquil i Sòfocles, especialment, encara que també Eurípides– i les tragèdies gregues.

La constant dionisíaca que aflorava en la representació dirigida sota la batuta d'Apol·lo ja comprenia, en el bell mig del missatge tràgic, el vincle entre "el que es deia" i la "música" –unitat de música i paraula monòdica– que s'expressaven a l'uníson.

Com assenyala Edward A. Lippmann en el seu llibre *El pensament musical a la Grècia antiga*, no és aparent la interrelació de les diferents manifestacions artístiques, ja que, per exemple, la llengua grega ja gaudia d'una musicalitat caracteritzada per durades precises i definides –síl·labes llargues i breus, vocals també llargues i breus, a més de signes propis d'allargament, accents aguts que suposaven una elevació de tres tons aproximadament i accents greus amb pujada de to i mig– i pel que fa a la dansa fins i tot podem esmentar el cas de la paraula *choro* que en grec significa "dansa en cercle amb cant". El ritme musical no es mesurava segons unitats abstractes sinó segons unitats

físiques (clarament espaciotemporals). D'aquesta manera, se'ns fa més comprensible que la música merament instrumental fos menyspreada perquè defugia d'aquest requisit.

A Grècia, el so no es produeix mai isolat dels components visuals (a tall d'exemple, podríem citar l'antiga llegenda de Narcís i Eco, que suposa quelcom més que una història d'un amor repetit a veus per Eco i rebutjat per Narcís, que es contempla ell mateix. Eco és la personificació mítica del fenomen sonor, és el so que corre, que es mou i que pot veure's en el seu moviment). L'aspecte visual de la música emfasitza, en molts casos, l'aspecte inaudible. La idea de les esferes celestes de bronze –el bronze daurat que sona– fa referència o implica també el so de les esferes divines dels astres, que en el seu etern fregament produeixen una melodia de bellesa suprema. La música és quelcom unificat d'audició i vista (escoltada en música i paraules, i vista en dansa).

La teoria musical de l'*ethos* exposa com l'ànima es veu afectada pel moviment de la música, que també és reflex del moviment del cosmos. La mimesi musical, doncs, apunta directament a l'harmonia còsmica de l'ànima del món i de l'home. *Anima humana* i *anima mundi* coincideixen en la música (pel seu element comú: el moviment) i estan unides pel fenomen artístic de la mimesi.

"AT. No rebutgem, doncs, declarar el que resulta més ardu en la música, ja que com que a aquesta se la celebra de manera especial entre les altres arts figuratives, cal tenir-hi més precaució que amb totes les altres: el que erra, en efecte, pot produir més mal que ningú, i pot afaiçonar-se a temperaments immorals; i és més difícil adonar-se perquè els poetes, com a poetes, estan molt per sota de les Muses. (...) En efecte, hi veuen totes les coses confoses i com que els poetes arranquen el ritme i els gests de la melodia, i es limiten a posar en vers la lletra, o viceversa, se serveixen del mer toc de la cítara o de la flauta, en les quals és molt difícil, si no hi ha text, saber el que es proposen el ritme o la melodia i a quin digne original s'acomoden: cal suposar curull de grolleria a tot aquest gènere que busca la rapidesa, l'expedició i les veus animals fins a servir-se de la flauta i la cítara amb total eliminació del ball i del cant, ja que el fet d'utilitzar exclusivament un o altre instrument no és altra cosa que rusticitat o prestidigitació (...).

AT. Ridícula resulta, doncs, aquella part de la plebs que creu conèixer el que està o no ben harmonitzat i subjecte al ritme, perquè ha estat ensinistrada a cantar al so de la flauta o marcar el compàs, i no entenc que fa aquestes coses ignorant tots els seus trets. La veritat és que la melodia que té els elements adequats està bé i és, en canvi, errada la que porta elements inadequats.

CL. Així és d'absoluta necessitat.

AT. ¿I què direm del que no coneix ni tan sols el que conté aquesta melodia? ¿Podrà distingir, segons el que hem dit, si aquesta melodia és correcta en cap sentit?

CL. ¿Com ho sabrà?

AT: Sembla, doncs, que hem descobert ara que els cantors de la nostra edat, als quals fa poc exhortàvem i constrenyíem a cantar voluntàriament, han de ser ensinistrats en general fins que cadascun segueixi els moviments dels ritmes i les notes de les melodies, perquè, observant les harmonies i els ritmes, estiguin en disposició de seleccionar els elements adequats que convingui cantar (...)."(4)

Aquesta expressió de la realitat es porta a terme segons analogia, és a dir, que la música, en imitar la realitat de l'harmonia còsmica en la realitat del moviment musical, l'està traduint. Aquesta traducció es produeix fonamentalment en termes matemàtics de proporcionalitat.

La música teòrica, bàsicament contemplativa i no auditiva, no pot experimentar-se estèticament per la seva manca d'allò sensible i per romandre abstracta, però la música pràctica, si no gaudeix del factor teoricocontemplatiu en la seva execució, tampoc esdevindrà quelcom estètic.

L'ànima –com repeteix Plató a la *República*; al *Fedó* i al *Protàgores*– es fa sàvia i virtuosa mitjançant la mú-

sica, perquè assoleix una harmonia musical. És aquí i en aquest moment que cal unir la filosofia i la música, i fer-les coincidir en una unitat superior: la matemàtica.

A mesura que ens introduïm en l'època hel·lenística, s'experimentarà un gran canvi en la consideració d'audibilitat i inaudibilitat musical. Un canvi propiciat, fonamentalment, per la nova concepció hedonista de la música, que s'introdueix ja en Aristòtil i que segueixen els seus deixeble peripatètics, sobretot Aristoxen. Els llibres que ens va llegar aquest pensador, *Els elements rítmics* i *Els elements harmònics*, descriuen i posen en relleu la importància que anirà adquirint l'aspecte pràctic de la música, l'audible, en pro del reconeixement de la música com a plaent per als sentits, accentuant, de manera destacada, la percepció musical com a imprescindible per a la formulació del judici musical.

S'experimenta, gradualment, un desplaçament de l'interès inaudible a l'audible, la qual cosa fonamentarà els estudis de la psicologia de l'individu i de l'anàlisi de la fruïció musical. Per a Aristoxen tots els modes tenen validesa, només cal saber-los utilitzar, contràriament al que creia Plató, quan advertia dels efectes perniciosos en què podia conduir la seva mala utilització.

La música religiosa com a manifestació de Déu

Un dels reptes fonamentals que marca el pensament musical a l'edat mitjana és la concepció de la música com a manifestació de Déu. De fet, des del segle IV al XIV, des de la monodia i el cant pla fins a la polifonia i el contrapunt, la música serà el vincle entre l'home i Déu, entre l'home i les coses, i entre les coses i Déu.

En aquest sentit, la gran tasca del músic serà, sobretot fins als segles X i XI, quan neix ja la polifonia, la d'esbrinar les proporcions, les relacions numèriques que permetran el contacte íntim amb la divinitat, un contacte que s'assolirà amb el cant litúrgic o religiós, amb la música religiosa, tot plegat amb un pensament musical marcat clarament per l'estètica de les proporcions. Després, ja en la irrupció del contrapunt anirà adquirint més protagonisme una estètica del suau, de tons dolços i harmoniosos, i ja en les darreries de l'edat mitjana, pels volts del segle XIV, l'estètica de la claredat o de la llum. Per il·lustrar aquest matisos del pensament musical medieval, es pot tenir present la imatge del que en art representa el romànic i del que més tard representarà el gòtic. La foscor i el retrobament amb Déu des de la fe, i la llum i el retrobament de l'home des de la raó.

Els dos corrents que fonamenten el pensament musical medieval provenen de Grècia: d'una banda,

la tradició platonicopitagòrica, introduïda per Plotí (205-270 dC) i per una concepció del món basada en la comprensió de la veritat divina, una veritat matemàtica, i, de l'altra, la tradició peripatètica d'Aristòtil i Aristoxen pel que fa a l'hedonisme musical, és a dir, la consideració de la música com a plaent. Aquestes dues tradicions, juntament amb la influència de la música pagana grecoromana i amb la tradició del cant de la sinagoga hebrea, regiran les pautes més significatives de la reflexió al voltant de la música.

Dos pensadors són els que desenvolupen els tractats més importants d'aquest període: sant Agustí (354-430 dC) i Anici Manli Severí Boeci (480-525 dC). El primer esbossa la seva estètica musical en el llibre *Sobre la música*, un tractat constituït per sis llibres, cinc dels quals se centren en la rítmica musical i el darrer en l'aspecte més metafísic i místic de la música. Tot i que la voluntat de sant Agustí era completar el seu estudi sobre la música i escriure un segon tractat dedicat al *mélos*, la melodia musical, és a dir, l'altura tonal, la seva articulació, els intervals i l'harmonia, no ho va arribar a fer i només ens ha llegat el tractat que compila els sis llibres.

Malgrat que els estudis sobre música queden recollits clarament en aquest tractat, podem trobar referències a la música en altres llibres del mateix autor, principalment a les *Confessions*. De fet, el tractat sobre la música s'anticipa a la teologia que es manifestarà en

aquest llibre, on sant Agustí exposa l'ambigüitat entre l'hedonisme musical o l'elevació religiosa del cant de la litúrgia: "Amb tot, tanmateix, quan rememoro les meves llàgrimes, les que vaig vessar al so dels cants de l'assemblea celestial als albors de la meva fe recobrada, i ara el mateix fet que em commogui no només el cant, sinó les coses que es canten, quan es canten amb veu transparent i 'modulació' convenientíssima, reconec un cop més la gran utilitat d'aquest costum. I així fluctuo entre el perill del seu plaer i l'experiència de la seva salubritat... Tanmateix, quan em commou més obertament el cant que la cosa que es canta, confesso que cometo un pecat digne de càstig i aleshores preferiria no sentir el que canta; vet aquí en quin punt estic!" (5)

Per a aquest Pare de l'Església, la música, que respon i és fruit de la bellesa divina, està feta de proporcions, de nombres en els sons. Als números immutables, que es corresponen amb la veritat divina i eterna, s'hi arriba amb la pràctica del cant litúrgic, del cant interior, del cant introspectiu de l'home amb Déu, a partir del qual la fe es revela i pren cos. Per arribar al coneixement diví, el coneixement de la veritat del món, de la vida, cal avançar del que és corpori a l'incorpori, anar del cos, del plaer sensible de la música, al plaer intel·lectual de l'ànima. Veiem com, en sant Agustí, s'arrela una metafísica del nombre, una

matemàtica musical que desvela i descobreix la creació divina.

D'aquí que la música s'entengui com a *scientia bene modulandi*, és a dir, com a ciència del bon modular, on la modulació i la bondat, com podem veure al començament del diàleg en el Llibre I de *Sobre la música*, ens revelen i ens donen a conèixer la clau de l'íntima unió entre la modulació musical i la bondat d'esperit. Perquè, de fet, la música és una *exercitatio animi*, una preparació de l'ànima de l'home per trobar Déu o, millor dit, per retrobar-lo, per retrobar (en el significat més estricte de l'anamnesi) el sentit del món immutable i etern. Quan l'home, a través de la música, entesa com a ciència i especulació, troba Déu –el Bé– en el seu interior, la música pren un caràcter alliberador, mentre que la música pràctica no porta sinó a un esclavatge de l'home en ell mateix.

La música teòrica respon a una metafísica que entén la música com a harmonia de l'home i, també, de l'Univers; un Univers que manifesta el seu ordre i la seva proporció en el cel. Aquest idea parteix de la concepció pitagoricoplatònica però també es reflecteix clarament en la cultura semita, concretament en alguns passatges bíblics com el salms, on l'estructura i el funcionament harmònics de l'Univers es reconeixen especialment en el cel i en tot el que des d'allà es pot observar. Aquesta simbiosi entre el platonisme i el judaisme en la consideració de l'harmonia musical

posa de manifest el sincretisme de la cultura alexandrina i la font de la seva inqüestionable incorporació en el cristianisme i en els Pares de l'Església.

L'analogia de l'harmonia còsmica amb la redempció de l'home, considerant l'interval d'octava com el revelador d'aquesta redempció (*De Trinitate*, IV, 2, 4), ens condueix a una metafísica de la música com a camí inevitable per trobar el vincle més íntim amb el món, amb allò que és producte de la creació divina.

L'home ha d'aspirar a la consecució de la gràcia, de la virtut i de la saviesa en l'ordre religiós, moral i intel·lectual. I la música –la meditació i el cant litúrgic–, que pretén la conquesta de la veritat racional, ho fa possible, fa possible la possessió de Déu.

El sentit òntic dels llibres de *Sobre la música*, en considerar la música com un art liberal –juntament amb les altres tres disciplines que constitueixen el *quadrivium*: la retòrica, l'aritmètica i la geometria–, rau en preparar l'home intel·lectualment, en la seva ascendència i adquisició de coneixement, del coneixement matemàtic que regula la rítmica musical, l'articulació de les durades amb la utilització dels números sensuals i la utilització dels números racionals o immutables que revelen les manifestacions del creador de l'Univers. En aquest sentit, la música, *temporum dimensio* (dimensió del temps), es perfila com un estudi anterior a la filosofia del temps, que serà tan important en la reflexió agustiniana en tant que vinculada a

la consciència de la divinitat i a la consciència humana, a la ciutat de Déu i a la ciutat dels homes.

L'activitat racional de l'home ha de centrar-se a jutjar i entendre tot allò que condiciona la dimensió plaent de la música i a fonamentar, com a ciència racional, el que entenem com a música. El plaer musical està irremissiblement lligat a la percepció racional de les proporcions musicals, unes proporcions que es mostren, primer, en l'àmbit de la psicologia de la percepció, en l'àmbit del sensible, i que ens porten, en un segon moment, a l'àmbit de la veritat suprema o als valors absoluts i eterns.

La música sensorial, amb veu clarament platònica, és un reflex de la música més elevada, la de la idea suprema, on veritat, bondat i bellesa s'agermanen i es consoliden. L'ànima viatja, així, de la bellesa imperfecta del món real a la bellesa perfecta de la Idea. En la seva lectura cristiana: a la bellesa de Déu, el Bé suprem. "La delectació, en efecte, és com el pes de l'ànima. La delectació, doncs, ordena l'ànima. On hi hagi efectivament el teu tresor, també hi haurà el teu cor. On hi hagi delectació, hi haurà tresor; i al seu torn, on hi hagi el cor, hi haurà també la felicitat o la desgràcia." (6)

La concepció tripartida de la música

L'altre gran referent del pensament de la música medieval és Anici Manli Torquat Severí Boeci, l'important testimoni del qual, *De institutione musica*, passarà a l'oblit del segle VI al IX i tornarà a recuperar la vigència en el renaixement carolingi.

La influència més accentuada que es manifesta en Boeci és el vessant metafísic i matemàtic de la música grega. És un clar hereu de la tradició pitagoricoplatònica, la qual cosa es constata al llarg de tot el llibre. El paper preeminent que s'atorga a la música teòrica, la música especulativa, respecte a la música pràctica és una condició a l'hora de considerar quina és la música vertadera i quin és el paper del músic.

De fet, una de les seves grans aportacions radica en la diferència de la concepció del que s'entén per músic o per cantor o simple intèrpret: "Els que s'ocupen dels instruments, i aquí acaba tota la seva feina, estan allunyats de la comprensió de l'art musical, perquè actuen com si fossin serfs. El segon gènere és el dels poetes que, en compondre la música, no es deixen portar per l'especulació i el raciocini sinó per un cert instint natural. El tercer és el que té l'habilitat de jutjar, de manera que pot sospesar els ritmes, les cantineles i la composició en general. I és músic qui, d'acord amb una especulació i un càlcul determinat de bell antuvi i adequat a la música, té la facultat d'emetre

un judici sobre els modes i els ritmes, sobre els tipus de cantineles, sobre les consonàncies, sobre tots els temes que seran posteriorment desenvolupats i sobre les composicions dels poetes". (7)

La música, com a manifestació de Déu, mostra la bellesa divina. Una bellesa que es troba en la capacitat de perfecció amb què Déu ha creat les coses, en el descobriment de les relacions numèriques que s'esdevenen en les coses creades per la divinitat. La música pot imitar el poder dels nombres que hi ha en l'Univers etern i immutable. I en imitar l'ordre còsmic, ordena també l'ànima humana. La teoria de l'*ethos*, que tant clarament havia protagonitzat el pensament musical grec, és a dir, la influència que una utilització determinada dels modes i dels ritmes musicals pot exercir en l'ànima humana, és una constant en el pensament boecià.

Els diferents estudiosos de la música coincideixen a assenyalar que la principal aportació de Boeci és la divisió tripartida de la música: "És evident que el que tracta de música, ha de dir en primer lloc quants tipus de música han estat descrits pels estudiosos d'aquest art. Segons el que sabem, són tres: la primera, la còsmica; la segona, la humana; la tercera, la produïda per certs instruments, com la cítara, la flauta i altres que acompanyen les cantineles." (8)

Aquesta tripartició de la música perviurà en l'edat mitjana. La primera, per ordre d'importància, la mú-

sica còsmica o mundana, és la perceptible en tots els fenòmens que es poden observar al cel, en la combinació dels quatre elements (terra, aigua, foc i aire) i en la successió de les estacions de l'any. És la música de les esferes celestes, que pren el nom de *musica caelestis*. Com definien els pitagòrics, és impossible que el moviment dels cossos celestes no produeixi cap mena de so. L'harmonia dels astres és una seqüència fixa d'una modulació. La segona, la música humana és la que descriu les relacions d'harmonia i equilibri que hi ha entre el cos humà i l'ànima de l'home, entre els diversos òrgans corporals i el benestar de l'ànima. I la tercera, la música instrumental, la que és fruit de diferents instruments, principalment de vent i de percussió, és la que porta a la pràctica l'execució de les relacions numèriques que defineix la música teòrica.

La música dolça i suau

Cap al segle X-XI, en l'herència de la primera tradició cristiana que ara acabem d'exposar, els aspectes de les proporcions encara es manté però es reforça de manera especial el que té a veure amb la consonància dels sons i amb el que pot ser qualificat de dolç i suau. Recordem que un dels lemes horacians de summa importància en l'edat mitjana és l'"*utile dolci*", on cada vegada de manera més palesa el terme *dolci* adquirirà

un major protagonisme, ja que la música és considerada l'art més dolç.

El verb diví s'associa amb el que sona bé, que respon a una consonància intervàlica i que permet entendre la paraula divina, la que s'acompanya de música. Conseqüentment és lògic que s'emfasitzi en aquest període l'estudi dels aspectes més tècnics, com fa un dels principals teoritzadors de la música, Guido D'Arezzo (995-1033) a *Regulae Rythmicae* i *Micrologus*. A més d'aquests referents també cal esmentar el tractat d'Hucbald de Saint Amand (840-930), *De institutione musica*, i d'altres d'anònims com *Musica Enchiriadis* i *Scholia Enchiriadis*.

En aquest context la comesa fonamental de la música és ordenar la melodia de manera suau perquè només així és podrà donar a conèixer la bellesa de la creació divina, com bé comenta Marchetto de Pàdua en el seu llibre *Lucidarium*, quan precisa que durant tota la vida de l'home la música sempre ens delecta amb una "dolça melodia". Tot això, però, anirà canviant precisament en un moment en què comença a desenvolupar-se la polifonia i el contrapunt.

Anys més tard, amb la polèmica entre l'*ars antiqua* i l'*ars nova*, amb la introducció de la complexitat musical encapçalada per la polifonia enfront de la simplicitat protagonitzada per la monodia o el cant pla, s'anirà diluint l'estètica del to suau per substituir-la per una estètica de la "claredat", per una estètica de la llum.

El concepte *claritas* prendrà el relleu a la idea de "suau, dolç". S'experimenta també en aquest context, cap al segle XIV, l'evident consideració de la bellesa de la música com a fet autònom, que troba la seva justificació en la mateixa bellesa dels sons i en la complexitat i dificultat de les composicions.

La famosa butlla de Joan XXII en la qual es condemnava la nova manera de compondre, l'*ars nova*, i la nova manera d'entendre la música, representa un testimoni clau del canvi en el pensament musical medieval. Assistim novament a una revaloració, a causa de la polifonia i del repte d'enfrontar-se a la consonància d'un nombre més gran de sons, de l'hedonisme musical i de la música instrumental respecte de la música cantada, de la música amb una finalitat litúrgica.

Johannes de Muris (1290-1351), Philippe de Vitry (1291-1361) i Jacob de Liège (segle XIV), per citar els teòrics més rellevants, continuaran les conseqüències d'aquesta polèmica, una polèmica que haurà d'anar reconeixent que el missatge de la música passarà a ser, innegablement, la música mateixa. I la claredat –la *claritas*, en l'època de les catedrals, amb la important introducció de la llum– passarà a ser reconeguda com la vista en sentit intel·lectual, la que possibilitarà obtenir la bellesa formal, la capacitat –segons una clara influència escolàstica– de trobar l'essència de la bellesa.

La revolució científica i la revolució dels afectes

El segle XV és l'època de l'esplendor de la polifonia i el contrapunt –pensem en les obres de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) i Orlando di Lasso (1532-1594)–, la qual cosa exigia la recerca d'uns sons que harmonitzessin les diferents veus i enginyoses construccions que evitessin les dissonàncies. El tarannà que definia d'una manera més clara la música era la racionalitat, la complexitat i l'abstracció, la concepció de la música com a ciència. L'escola flamenca n'era un clar representant.

En un moment en què la ciència experimentarà una gran revolució –la revolució científica– aquesta percepció de la música comporta canviar alguns aspectes respecte l'època anterior, l'edat mitjana, sobretot pel que fa a la visió del món i a la teoria heliocentrista. Així, doncs, amb Johannes Tinctoris (1435-1511), un dels primers i més importants teòrics del Renaixement, molts dels pressupòsits que havien marcat l'edat mitjana experimenten una profunda metamorfosi. Les seves aportacions podem trobar-les a *Complexus effectuum musicae* i *Deffinitorium musicae*. La importància que dóna als estudis tècnics i racionals la compatibilitza amb el protagonisme que adquireix la percepció dels sons, l'oïda musical, ja que la música passa a delectar els sentits, passa a ser *ad delectationem sensus*. El plaer que causa la música s'ha de tenir tant

en compte com les combinacions harmòniques dels sons a fi que el seu aspecte racional o matemàtic estigui íntimament unit a l'efecte de plaer que pot ocasionar. Així, la consonància dels sons s'entendrà com un conjunt de sons que són convenients a l'oïda i que a la vegada complauen. Segons Tinctoris, "l'harmonia és un cert encant provocat a partir d'un so que concorda. (...) La concordança és la conjunció de sons diferents que concorden dolçament a l'oïda". (9)

En els seus estudis, Tinctoris es va dedicar a enumerar vint efectes produïts per la música, efectes tant de caràcter religiós i moral com terapèutics i hedonistes. El reviscolament de l'aristotelisme hi és present de manera clara.

Aquest teoritzador flamenc és dels primers que insta a reconsiderar el valor de la música pràctica respecte a la teòrica. El fet que durant el Renaixement la música anés perdent els seu caràcter de ciència i anés recuperant el seu caràcter d'art porta a entendre la música més com a objecte de la ciència i a estudiar-la des del seu vessant més tècnic, la qual cosa desenvolupa una important teoria de les combinacions.

Un altre teòric que va emfasitzar aquest aspecte és Henricus Glareanus (1488-1563), el qual va aportar una noció de "naturalesa" que reflectia perfectament els canvis que s'esdevenien en la nova concepció de l'home i del cosmos. Glareanus –l'obra més important del qual és *Dodekachordon*– entén per naturalesa el

conjunt de les lleis objectives de l'harmonia. Aquestes lleis són les que han de fer servir els músics en la seva aplicació pràctica; però en aquesta subjectivitat aportada pel músic, en saber trobar les lleis i plasmar-les en les seves obres, consistirà l'art musical.

Molts estudiosos han considerat que Tinctoris era l'equivalent en música de Nicolau Copèrnic (1473-1543), però el gir copernicà que va comportar la publicació del llibre de Copèrnic *De revolutionibus orbium coelestium* implicarà una múltiple revolució, astronòmica, epistemològica i estètica. El nou marc que proposaven les teories heliocèntriques definien un nou patró de racionalitat científica. Darrere les grans aportacions que qüestionaven la física aristotèlica, l'astronomia ptolemaica o la consideració de la Terra com el centre de l'Univers, i que apostaven clarament per l'astre Sol, neix una concepció estètica de l'estructura de l'Univers basada en l'harmonia de tots els seus elements. Es pretén fer una sola cosa de la intel·ligibilitat matemàtica i de la intel·ligibilitat física. I això repercuteix en la visió que tenien els antics de l'Univers i de la nova institució del sistema solar.

Aquesta naixent cosmovisió revoluciona la concepció del macrocosmos i del microcosmos. Els aspectes matemàtic i racional fan de la naturalesa quelcom cada vegada més enigmàtic, però malgrat que la naturalesa va recobrant un sentit racional més pragmàtic, la visió de cosmos encara conserva una

forta càrrega màgica i mística i el pensament musical també ho reflecteix.

El mateix Marsilio Ficino (1433-1499), malgrat centrar les seves aportacions musicals en l'àmbit dels efectes de la música i el plaer que aquesta pot causar, conserva –potser per ser l'introductor més important del platonisme– l'aspecte metafísic i terapèutic de la música còsmica, la música mundana, la música de les esferes dels antics i encara una visió del món precopernicana. L'accent que es dibuixa en Ficino és la definició del *spiritus* com un vapor del cervell que flueix a través del sistema nerviós i que representa el vincle entre el cos i l'ànima. L'*spiritus* és el canal de comunicació entre els cossos celestes, el macrocosmos i el món sublunar, el món de l'home, el microcosmos.

La música es defineix, doncs, com a medicina de l'ànima, com aquell art que manifesta l'harmonia, la bellesa, l'elegància i la unitat que vesteix el cel. La imitació del cel procura la delectació de l'ànima de l'home, és la irrenunciable vinculació entre l'*anima mundi* i l'*anima humana*. El músic ha de trobar, mitjançant l'*spiritus*, les lleis que modulen el cel per fer-ne el seu equivalent amb les que modulen les lleis musicals, estimular la fantasia i la imaginació i empènyer l'esperit de l'oient al paisatge del cor i a la intimitat de la ment i, així, aconseguir l'equilibri de l'home amb la naturalesa. Ser celest i ser musical passen a ser sinò-

nims, en el sentit que aquest ser és el que crea formes harmonioses, temperades i ordenades.

Ficino a *De vita triplici* descriu els valors terapèutics que té la música com a medicina capaç d'equilibrar els diferents temperaments de l'home segons la determinació caracterològica i la predominança dels elements: sang, flegma, bilis groga i bilis negra (crear modulacions temperades tempera el temperament). Durant el Renaixement, la relació de la música amb els estats d'ànim representa una nova posada al dia de la concepció de la teoria de l'*ethos* grega, que privilegia els efectes psicològics de la música sobre l'home.

És tant accentuada la relació que porta a terme Ficino en la seva concepció cosmològica de la música que fins i tot associa determinades músiques a determinats planetes o divinitats astrals: la música greu pertany a Júpiter i al Sol, la lleugera a Venus i la intermèdia a Mercuri i aquestes tindran les seves equivalències en despertar determinats estats d'ànim. La concepció tripartida i boeciana de la música perviu en Ficino, però amb una designació nominal diferent: música celest, música de l'esperit i música vocal i instrumental.

Seguint la línia iniciada per Tinctoris, el màxim representant de la Venècia del segle XVI és Gioseffo Zarlino (1517-1590), autor d'*Istituzioni Harmoniche*. En les seves reflexions sobre la música impera encara el vessant científic. La música s'inspira en la naturalesa,

que ja no té un caràcter màgic i o metafísic sinó totalment racional i matemàtic. Els acords es troben de manera racional. L'acord de 5a major, és a dir, els intervals de 3a i 5a com a constitutius de l'acord perfecte, el podem trobar en la naturalesa, i l'acord perfecte menor s'obté per via matemàtica. La música és "una ciència que considera els números i les proporcions", segons Zarlino. La nova harmonia que substituïa la modalitat gregoriana estava fonamentada en dos modes, el major i el menor. Així, doncs, el que es trobava en la naturalesa, l'acord perfecte major, era bell i consonant perquè era natural i, per tant, racional.

Aquest concepció palesa, cada vegada més, la importància de la renúncia a considerar la música mundana, la de les esferes, com a inaudible i metafísica, i a veure-la com a racional i matemàtica. De fet, és important fer esment que anys més tard, amb les aportacions de Johannes Kepler (1571-1630) –astrònom i matemàtic– a la teoria dels planetes i el plantejament del periheli i l'afeli com la distància més curta i més llarga respecte del Sol, considerant una el·lipsi de dos focus (un dels quals és el Sol), el que constituirà la física moderna és la velocitat i no la distància dels planetes. Les dues velocitats d'un planeta definiran l'interval musical que representa.

L'ànima de l'home és activa i reconeix les relacions dels sons amb els arquetips geomètrics i els planetes. Així doncs, Saturn defineix una tercera major,

la Terra i Venus una sisena menor i una sisena major, etc. En introduir-se el concepte de velocitat en un sistema heliocèntric, i en considerar diferents velocitats en funció de la proximitat al Sol, la càrrega metafísica es va abandonant i la teoria de la música celestial o de les esferes va perdent força i passa a ser més racional, més matemàtica.

Un altre teòric que cal tenir en compte és Marin Mersenne (1688-1648), que entén la música com a objecte científic i, per aquest motiu, en el seu llibre *Tractat d'harmonia universal* se centra en els problemes acústics de la música. Però no tot el que es va produir al Renaixement van ser revolucions que consideraven la música més com a objecte de la ciència que no pas com una ciència, ja que a finals del segle XVI va sorgir una altra autèntica revolució, protagonitzada per un grup d'afeccionats a la música molt propers als Mèdici, que s'aplegaven al voltant de comte Giovanni de Bardi i que van passar a anomenar-se Camerata dei Bardi o Camerata fiorentina.

L'aposta per la senzillesa i la claredat

La Camerata tenia com a màxims representats Vincenzo Galilei (1520-1591) i el seu *Diàleg de la música antiga i moderna*. La seva gran revolució es va centrar en el retorn a l'antiguitat, en la senzillesa i en la claredat. Així, doncs, denunciaven la polifònica músi-

ca de contrapunt, que consideraven una barbàrie gòtica, i promulgaven un retorn a l'homofonia tal com l'havien desenvolupat els grecs. Segons ells, el concepte de música havia d'incloure la poesia i havia de pretendre estar al servei de la paraula i calia donar molta importància als aspectes vocals, que havien d'obeir les lleis de la poètica.

La música, com la definia Galilei, ha d'expressar conceptes. Tot el que s'apartava d'aquestes característiques era una música artificial, no natural, una pura construcció matemàtica, i la música era molt més que això, eren afectes, sentiments. En aquesta perspectiva, la Camerata suposava un atac frontal a Zarlino i a la música contrapuntística perquè, si la monodia era més autèntica, en ser més natural i en estar més d'acord amb la manera de ser de l'home, s'hi podien manifestar d'una manera menys ambigua, en una sola veu, els sentiments. L'expressió dels afectes de manera clara passava a ser un dels models més importants de la Camerata. A causa de la renúncia al contrapunt, els músics van tornar a compondre com en l'homofonia, la qual cosa va comportar una nova denominació: l'*stil nuovo*. La música havia de tenir una clara funció moral, semblant a la teoria de l'*ethos* grega, i en aquest sentit s'havia de poder utilitzar correctament. Censuraven la música al servei del plaer.

El fruit més important d'aquesta Camerata va ser el naixement de l'òpera, una autèntica recupera-

ció del model de música que pretenien els grecs amb les seves tragèdies. Així, doncs, la primera òpera neix el 1600, amb l'estrena d'*Eurídice* d'Ottavio Rinuccini (1562-1621) i Jacopo Peri (1561-1633) i uns anys més tard, el 1607, amb l'*Orfeu* de Claudio Monteverdi.

En la línia que es va desenvolupar darrere les passes del melodrama trobem, ja en el Barroc, el desenvolupament de l'*Affektenlehre* o teoria dels afectes, desenvolupada sobretot per Athanasius Kircher (1602-1680) en la seva obra *Mussurgia universalis sive magna consoni et dissoni*. Kircher pretén ressaltar la importància de la música en relació amb l'afectació de l'ànima. Cada estil musical afecta d'una determinada manera l'ànima de l'oient. L'afinitat de la música amb el llenguatge verbal acostava els compositors melodramàtics als descobriment dels afectes que podia despertar la música.

En aquest context, a partir d'una descripció teoricotècnica de la música, però tenint en compte la seva funció autèntica i primordial, és a dir, provocar un efecte sobre l'ànima de l'home, René Descartes (1596-1650) desenvoluparà el seu *Compendium Musicae*, en el qual reconeix que hauria calgut entrar en la precisió de les afectacions de l'ànima per parlar de consonàncies, tempos, etc., cosa que sobrepassa l'objectiu d'un compendi: "I ara, certament, hauria de tractar a continuació per separat cada moviment de l'ànima que pot exercitar la música, i hauria de demostrar per mitjà de

quins graus, consonàncies, temps i altres coses semblants han de ser excitats aquests moviments; però això excediria els límits d'un compendi". (10)

El *Compendium musicae*, escrit el 1618 i publicat el 1650, obre diferents camins que només es podran recorre plenament en el tractat *Les passions de l'ànima*, gran síntesi de tota la filosofia cartesiana. Aquest compendi està escrit i dirigit al matemàtic Isaac Beeckman (1588-1637), qui va centrar les seves reflexions al voltant de la música en qüestions com la definició física de la consonància (considerant, per exemple, l'octava com la millor), l'explicació del plaer de l'oïda i la teoria dels modes. Aquest científic es va interessar per una física del so vinculada a una fisiologia de l'oïda. Mersenne i Zarlino influenciaran les reflexions de Descartes a l'hora d'elaborar el seu compendi, moltes vegades per donar-ne una versió contrària, especialment de Zarlino. Per aquesta raó també rebrà les influències de la Camerata i tindrà present la monodia, l'òpera i la música dels vells polifonistes eclesiàstics.

La principal aportació del filòsof del *cogito ergo sum* radica en l'interès que manifesta pel procés de creació, sobretot per la percepció musical i per la recepció de la música. Admet la subjectivitat del judici de gust i el fet que, en funció d'una determinada capacitat auditiva de l'home, hi haurà una determinada percepció de les propietats del so i, en conseqüència, un

efecte concret segons l'afectació que s'hagi produït. L'expressivitat de la música es troba en la seva capacitat per produir determinats efectes i en això rau la seva "veritat", el seu poder de recrear el jo o el subjecte. Com comença escrivint en el compendi, "la seva finalitat (la del so) és delectar i provocar en nosaltres passions diverses".(11)

Per conèixer els diferents efectes que despertarà la música en l'ànima del que l'escolta, cal detallar els diferents tipus de passions, cosa que Descartes no descriurà fins a *Les passions de l'ànima*, on a més de definir les sis passions fonamentals, analitza també la relació que s'estableix entre el cos i l'ànima i els diferents moviments que es produeixen entre ells. En certa manera, es formula una teoria de la somatització a l'hora de descriure els efectes que produeix la música, una teoria influïda pels diferents tipus de moviment de l'esperit que proposa Mersenne i que es concreten en el flux i el reflux. Es tracta de trobar els ritmes musicals adequats per a determinats efectes corporals i que es tradueixen en determinades passions manifestades en l'ànima. La *sagesse* (saviesa) marca el ritme adequat per viure. L'organització de la música composta en parts rítmiques iguals i els ritmes accentuats i marcats exerceixen una influència sobre el nostre organisme. Un ritme ràpid marcarà una passió ràpida, com l'alegria; inversament, un ritme lent respon a una passió lenta, com la tristesa.

De la raó al sentiment

El segle de les llums, el segle XVIII, irromp en l'escenari europeu plantejant una desconfiança de la raó com a llenguatge dels sentiments, cosa que propicia, de manera ineludible, el naixement d'una estètica dels sentiments o *Gefühlsästhetik*.

L'Abbé Jean Baptiste Du Bos (1670-1742) a *Reflexions crítiques sobre la poesia i la pintura* confessa que "la raó de ser de l'art és el sentiment". Però, en plena vigència de l'art com a imitació, més que l'objecte el que es proposa és imitar les passions que desperten aquests objectes. El que commou és la manera com s'imita, més que no pas l'objecte imitat. En aquest sentit, la música és l'art que commou de la manera més directa. S'entén que la poesia imita les accions mentre que la música imita les passions, els sentiments, així, doncs, la música esdevé el llenguatge del cor i la poesia el llenguatge de l'esperit.

En aquest context la "Querelle des Bouffons", que pren cos pels volts del 1752 amb la reposició a París de l'òpera d'André-Cardinal Destouches *Omphale* i de *La serva padrona* de Giovanni Battista Pergolesi, encetarà el gran debat sobre la veritable funció de la música, considerada com a llenguatge dels sentiments, en un moment artístic en què l'expressivitat

prendrà protagonisme a la imitació o mímesi. Tot això es traduirà en la lluita entre la música francesa i la música italiana, en el context del melodrama.

La "Querelle des Bouffons" és una cadena més de la polèmica iniciada uns anys abans, l'anomenada "Querelle des anciens et des modernes" protagonitzada per Jean Baptiste Raguenet (1682-1755) i Jean Louis Lecerf de La Viéville (1674-1710), entre 1702 i 1704. Raguenet considerava la música italiana plena de "musicalitat" i d'inventiva com es mostra amb el *bel canto*, que es contraposa a la música francesa, més anquilosada i limitada malgrat la riquesa dels seus arguments. Lecerf, des de l'altre cantó, i donant suport als melodrames de Jean Baptiste Lully (1632-1687), defensa la tradició racionalista, la senzillesa i l'obediència a les regles. Aquesta polèmica va assentar ja les bases d'una estètica del gust.

La Querelle va originar dos bàndols: els partidaris de l'òpera francesa, anomenats "Coin du roi" o antibufonistes, amb Jean-Baptiste Lully i Jean Philippe Rameau (1683-1764) com a capdavanters, i els de l'òpera italiana, coneguts com "Coin de la reine" o bufonistes, amb Jean Jacques Rousseau (1712-1778), Jean le Rond D'Alambert (1717-1783) i Denis Diderot (1713-1784), entre d'altres, és a dir, els enciclopedistes francesos com a representants. Per part dels primers, l'òpera, la música, havia de seguir uns paràmetres purament racionals i centrar-se en l'harmonia i,

per tant, en el seguiment de la forma musical, mentre que per als segons el que s'havia d'emfasitzar era l'aspecte sentimental, tenint com a guiatge la melodia i el contingut.

Per a Rameau, tal com exposa en el *Tractat sobre l'harmonia reduïda al seu principi natural*, l'harmonia representa, com també ho representà per a Zarlino, l'origen i l'ideal que cal perseguir. Hi ha una relació racional amb les coses, amb la naturalesa, que no és ni arbitrària ni convencional, sinó eterna i immutable. La imitació de l'art comportarà la reproducció de l'ordre que imposen les lleis matemàtiques que constitueixen el món. En Rameau, raó i sensibilitat s'unifiquen ja que als homes la música els satisfà l'orella i l'esperit. En aquest teòric i músic francès és innegable la concepció de la música com a ciència i la decisiva dimensió matemàtica concebuda dins del marc del mecanicisme newtonià a l'hora de constituir-ne les seves regles. La música ens plau perquè representa, a través de l'harmonia i l'ordre diví, la naturalesa mateixa. L'harmonia representa el principi lògic del qual es deriven totes les qualitats de la música.

Rousseau a la *Carta sobre la música francesa*, l'*Assaig sobre l'origen de les llengües* i el *Diccionari de música* atorga a la música vocal el seu màxim grau d'expressivitat, en ser imitació de la paraula. La melodia, que es basa en la invenció i la fantasia, es dibuixa com l'essència de totes les coses i està estretament lligada al naixement

de la paraula, que es vincula directament amb el desig i la passió. La melodia, en la seva senzillesa i unitat, no obeeix a cap altra llei que la de l'expressió espontània i autèntica del sentiment i de la passió. És en l'àmbit de la passió on afloren els sentiments i és en l'àmbit de la necessitat on es manifesten les idees i els pensaments. La contraposició entre raó i sentiment, sentiment i sentit, i cor i oïda es posa damunt la taula.

La música, per a Rousseau, és imitació de la naturalesa, però no directament. En primer lloc és imitació de la paraula i aquesta és, en segon lloc, juntament amb la melodia, l'expressió del sentiment o de les accions morals. Per Rousseau, "els retorns periòdics i la mesura del ritme, les inflexions melodioses dels accents feren néixer la poesia i la música juntament amb la llengua, o més encara, tot això no fou res més que la llengua mateixa. No hi ha cap altra música que la melodia, ni cap altra melodia que el so divers de la paraula; els accents formaren el cant, les quantitats formaren la mesura, hom parlava pels sons, pel ritme i per les articulacions i les veus." (12)

La música instrumental –en coherència amb aquest plantejament– és un pur arabesc, producte de la civilització i de la cultura, està allunyada de la naturalesa i, per tant, del significat autèntic de l'home.

Diderot, un altre teòric il·lustrat, reconeix en la música la manifestació del que és més primigeni i primitiu, *le cri animal*, com ell mateix l'anomena. Aquest

crit animal, el primer crit, té a veure amb quelcom inconscient, instintiu i originari que es relaciona més amb els sentiments que amb la raó. Tot i que els enciclopedistes donaven un valor superior a la música vocal que a la música instrumental, Diderot reconeix en aquest darrer tipus de música una més gran imprecisió, la qual cosa la qualifica positivament a l'hora d'expressar un sentiment més general i universal. En aquest sentit, determina la música com l'art més realista a causa de la seva imprecisió conceptual, cosa que l'aproxima molt més al sentiment en estat pur.

Mentre que en el context francès l'eix fonamental se centra a considerar la música com a llenguatge dels sentiments i a trobar la relació de la música amb la poesia, o la paraula, i la rellevància de la música vocal, en el context alemany es porten a terme les mateixes reflexions però accentuant-les en la música instrumental i en la confrontació entre el contrapunt i la melodia.

En aquest àmbit, cal emmarcar les aportacions a la teoria dels afectes que va desenvolupar, en ple segle XVIII, el teòric Johann Mattheson (1681-1764) a *La recent estrenada nova orquestra*, qui atorga fins i tot a determinats instruments musicals i als seus timbres una relació directa amb els estats d'ànim o el color emotiu que poden despertar. Tot això farà que la música passi a reconèixer-se com un llenguatge dels sentiments.

Tanmateix, aquesta qüestió la tractarà directament Johann Gottfried Herder (1744-1803).

L'intent de Herder d'unir raó i sentiment es focalitza a considerar la música com un llenguatge dotat d'unes capacitats cognoscitives determinades. El drama és la manifestació més sublim de l'essència de l'home, ja que uneix música, paraula i dansa. I el llenguatge representa el bressol comú de la música i la poesia, perquè és el que està en relació més directa amb el món i la divinitat. Aquest llenguatge, el del cant originari, és el que està en contacte més íntim amb la naturalesa i és l'únic que farà possible "l'art de la humanitat" que exigeix que els sons instintius dels sentiments s'integrin en el cant poètic, considerat el vertader llenguatge.

La poesia lírica és responsable de la integració del cant poètic i els sons instintius de l'home. Aquest llenguatge poètic i musical brolla del mite i explica, per mitjà de la incorporació de la tradició i la història, les passions i les fantasies humanes. La naturalesa és eminentment humanitzada i la poesia lírica, la poesia primitiva, és pura acció, vida.

D'aquí que el model de l'art de la humanitat sigui el melodrama, que contempla l'acció com a flux i que fusiona les diferents manifestacions artístiques. Cada poble té un llenguatge particular i una determinada relació amb la naturalesa, la qual cosa fonamenta, per primera vegada, el nacionalisme musical.

L'*Aufklärung* (il·lustració) alemanya té com a màxim representant a Immanuel Kant. Si bé la música no representa un punt important de la seva reflexió respecte de l'art, les seves aportacions, formulades a la *Crítica de la capacitat de jutjar*, tenen unes conseqüències força significatives. En aquest *Crítica*, la tercera, Kant ens presenta el judici estètic com un judici que té una finalitat sense fi, és desinteressat; és un judici que no s'adequa a cap concepte en particular sinó que esquematitza, és a dir, que es refereix a conceptes en general. El fet d'esquematitzar corrobora l'existència d'un fonament *a priori* del plaer i del concepte de gust. Allò que fa referència al gust és la bellesa, per la qual cosa el que és bell és objecte d'una satisfacció on no hi ha cap interès. El judici estètic, el judici del gust, té dues característiques: és universal, val per a tots, l'*a priori* resideix en l'esperit; i és subjectiu, ja que no jutja per mitjà de cap concepte, no estableix cap nota de l'objecte. El que és bell plau sense cap concepte en particular i plau universalment. L'esquematització, eina de la idea estètica –i que li serveix a la imaginació per crear–, és la facultat productiva del coneixement. La bellesa és la conformitat pura a una norma en general, la qual és una representació de l'enteniment, l'adequació entre l'una i l'altra es produeix en la imaginació, facultat essencial del geni, de l'artista.

Amb el joc lliure de l'enteniment i de la imaginació arribem al sentiment de bellesa, concretament,

al de bellesa lliure (*pulchritudo vaga*), que no pressuposa cap concepte del que ha de ser l'objecte, contràriament al que representa la bellesa adherent (*pulchritudo adherens*), que pressuposa el concepte i la perfecció de l'objecte segons aquest concepte. En el judici d'una bellesa lliure, la que plau per la seva forma, el judici del gust és un judici pur. Assistim, doncs, amb aquestes formulacions a la fonamentació del formalisme artístic, ja que el tret característic de la bellesa lliure és la forma, on la bellesa plau sense cap concepte en particular. Per això, la música passa a ser llenguatge dels sentiments en el sentit més universal. Segons Kant, "perquè efectivament, tot i que la música parla per mitjà de sensacions sonores, sense concepte i, consegüentment, no deixa res a la reflexió (a diferència de la poesia), tanmateix emociona l'ànim d'una manera més variada i, encara que sigui passatgera, més íntima". (13)

La música passa a ser qualificada com "l'art del bell joc de sensacions auditives" que comporta una satisfacció sobre la forma en el judici estètic. La música parla mitjançant pures sensacions sense conceptes i mou l'esperit més directament i més interiorment.

En aquesta mateixa línia, trobem també les reflexions sobre la música que fa Friedrich Schiller (1759-1805) a les *Cartes sobre l'educació estètica de l'home*. Els teòrics Johann George Sulzer, Johann Mathesson i Christian Gottfried Körner van influir directament en les

seves apreciacions musicals. Körner (1791-1813) accentua el valor de la música en la forma i l'associa al que és permanent i constitueix l'autèntica essència. Per a Schiller la forma equival a allò suprem que es dóna en l'acte estètic pur, a la "unitat interior"; no varia en la composició musical però sí en les diferents èpoques. Només considera bella aquella forma que pot produir un estat d'indeterminació en l'ànima, la qual cosa equival a la llibertat.

L'art ha de ser manifestació i producte d'aquesta llibertat, fruit de les sensacions i del coneixement, de l'"impuls de joc", com l'anomena Schiller. Dins de l'impuls de joc hi ha dos tipus d'impulsos: l'impuls sensible o material, que és la vida, i l'impuls formal, que és la idea i l'essència de les coses. La relació entre ambdós impulsos atorga la llibertat humana, atorga harmonia a la diversitat.

Per a Schiller, l'home és un ésser estètic, dóna forma a la matèria i amb això exterioritza el que hi ha en el seu interior i que es projecta com a reflex de l'infinit; la finalitat és educar els homes segons el seu ideal d'humanitat, que respon a la llibertat i que té una aplicació moral i política. L'art estètic pur ho conté tot en ell mateix i la forma fa que la música ho pugui contenir tot en ella mateixa. Així, doncs, només hem d'esperar la veritable llibertat estètica en la forma; l'ànim d'aquell que escolta una peça musical ha de romandre del tot lliure i intacte. D'aquí que la música

instrumental sigui la que millor satisfà aquest objectiu que planteja Schiller.

Música pura i música programàtica

La darreria del classicisme musical possibilita i inspira els músics romàntics: *La creació* i *Les estacions* de Joseph Haydn (1732-1809), *Don Giovanni* i *La flauta màgica* d'Amadeus Mozart (1756-1791) i la *Cinquena* i *Novena* simfonies de Ludwig van Beethoven (1770-1827) enceten la consigna romàntica de deslliurar-se del que és convencional. La dimensió literària impregna la música de sentiment i imaginació –dues pautes que se seguiran fidelment en el primer i el segon romanticisme, el de Jena i el de Heidelberg– la qual cosa palesa una intimitat romàntica i un subjectivisme accentuats.

La música esdevé, en paraules d'Ernest Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822): "*Die romantischste aller Künste*", la més romàntica de totes les arts. I el model que millor la representa és Beethoven, tot i que també trobem models com G. P. da Palestrina (1525-1594) i J. S. Bach (1685-1750), els acords dels quals simbolitzen la íntima unió entre l'home i Déu.

La música es considera l'art més sublim i excels perquè està dotada d'unes capacitats extraordinàries per expressar el que cap altre art no pot fer: l'infinit, la indeterminació. La música es presenta així com un art

asemàntic perquè pot mostrar quelcom que no es pot dir amb el llenguatge comú; és essencialment aconceptual i assumeix un caràcter metafísic.

Dins del marc que la música és l'art de referència, no és d'estranyar que passi a ser un dels focus de reflexió més importants per part dels filòsofs romàntics. La música instrumental regna en un context on el debat al voltant de la música se centra en allò que expressa i en com ho expressa. I la música instrumental en marcarà tots els compassos.

En un primer moment, la música instrumental que serveix de model i que representa l'única música autèntica i vertadera és la música pura, la que és instrumental i que es val d'ella mateixa, que és en ella mateixa, és indeterminada i infinita. La seva manifestació més clara és la simfonia. I els pensadors que li donen suport són els idealistes.

En un segon moment, i coincidint parcialment amb la primera, cap a 1829, neix una música instrumental, la música programàtica, que rivalitzarà amb la pura, en el sentit que seguirà un guiatge que no serà la música mateixa sinó que s'ajudarà d'altres manifestacions artístiques per a la seva inspiració, principalment de la poesia, i que s'expressarà de manera determinada i finita. La seva manifestació més clara serà el poema simfònic. I els teoritzadors que l'acompanyaran seran els materialistes.

Un dels primers moviments que manifesta un clar recolzament a la música pura és l'Sturm und Drang, un moviment que marca, en ple segle XVIII, les pautes del que serà el fonament del romanticisme.

El context religiós és un dels primers àmbits en el qual es desenvolupen les primeres reflexions romàntiques i, concretament, de la ploma d'un membre de l'Sturm und Drang, Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798). Trobem les seves idees a *Efusions d'un monjo amant de l'art* i *Fantasies sobre l'art per a amics de l'art*.

La música, en l'època d'aquest *stürmer*, és qualificada com una "bella confusió", la qual cosa potencia que es consideri que expressa *in abstracto*, amb un intent desaforat per expressar la "cosa en si". Veiem clarament que aquestes aportacions circumscriuen la música a un àmbit purament metafísic de caire religiós. El pietisme, que propugnava el sentiment com la via que calia seguir perquè l'home retrobés Déu, de manera interior, transforma la música en un art de la religió.

La música és la que cerca la forma pura, la idea de l'absolut, Déu; i només amb el sentiment podem entendre la divinitat. La seva experiència és una experiència abstracta i indeterminada, és viscuda de manera íntima i personal. En el fons, i en paraules de Wackenroder, la contemplació estètica té una finalitat: la formació de la humanitat, de l'home. I la músi-

ca predisposa la nostra ànima per a aquesta finalitat. La música religiosa és la música modèlica, per les característiques que acabem de comentar, però la forma musical que millor la representa és la simfonia, que és la forma abstracta del sentiment.

Seguint els escrits de Wackenroder, podem veure, en un sentit metafòric, una de les virtuts de la música ja que, com ell mateix expressa, espanta tots els núvols negres de la Terra i ens porta al regne del cel. Aquesta és l'única manifestació artística que pot alliberar l'home de les nimietats de la Terra, l'única que pot alliberar l'ànima del cos, perquè està feta de números com la nostra ànima. Podem observar en aquests plantejaments una forta influència pitagoricoplatònica.

Un dels principals objectius de la música és la realització de l'home en ell mateix, el reconeixement de l'home en els sons i la identificació de l'essència humana. Per Wackenroder, "(la música instrumental és): l'art lliure i independent, que prescriu les seves lleis, fantasieja jugant i sense objecte, i aconsegueix i acompleix el més elevat, segueix exclusivament els seus impulsos obscurs, i amb els seus jocs expressa el més profund, el més meravellós". (14)

La manifestació de l'absolut

En una línia diferent del context religiós en què s'emmarca el pensament de Wackenroder, però donant suport a la música pura, trobem les afirmacions de Friedrich Schelling (17775-1854) en el seu llibre *Filosofia de l'art*. En ple idealisme, Schelling concep una unitat superior on concorden els contraris, la unitat suprema, on naturalesa i esperit es fusionen íntimament i originen totes les coses. Aquesta unitat suprema és la que reconeix com a "absolut". L'absolut, harmonia preestablerta, es coneix mitjançant una intuïció espontània i immediata, coneguda com la facultat poètica o intuïció originària.

L'art és el que capta el que hi ha d'espiritual o ideal en la naturalesa. Així, doncs, aquesta intuïció intel·lectual objectiva és la intuïció estètica, la que reconeix el valor objectiu i universal de l'obra d'art. Segons Karl Ph. Moritz (1756-1793), l'art, millor dit, la música, representa l'Univers, que és un "tot complet en ell mateix", per tant, la música és l'analogia de la naturalesa i, coherentment, resol l'última i extrema contradicció: la bellesa. La bellesa representa, per a Schelling, l'infinit expressat de manera finita, la manifestació de l'esperit en la naturalesa, el segell que deixa l'esperit en la naturalesa.

El so es reconeix com la síntesi originària de la naturalesa, com a pura indiferència en tant que sepa-

rat del cos, com a forma en si, com a forma absoluta. El so és símbol, el primer símbol originari i fonamental que en l'absolut conté la identitat en si. Només la música pura pot ser la manifestació de l'absolut, de l'indeterminat perquè la música mou a la contemplació del que és essencial, la forma pura. I el ritme és la primera dimensió de la música, que manifesta l'absolut en la seva manifestació real: el ritme en la naturalesa, el ritme en la música, un ritme de la naturalesa. Un ritme entès –en ple segle XIX– no com l'ordenació de la durada dels sons, sinó com la distribució periòdica i proporcionada del que és homogeni, és a dir, la unitat en la multiplicitat. El ritme és allò que atorga bellesa a la composició i, per captar-ne el ritme pur, la música s'ha de despullar de qualsevol cosa que no li sigui pròpia.

La música pura, per a Schelling, és doncs la que expressa la unitat en la multiplicitat i a la inversa, la qual cosa tendeix a la indeterminació, gràcies al ritme, a la infinitud musical, manifestació de la infinita afirmació de Déu, de la paraula de Déu: "La forma d'art en la qual la unitat real pura com a tal es fa potència, símbol, és la música". (15)

Paral·lelament a aquest pensament conviu el pensament de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). Al contrari de Schelling, que basa el seu punt de vista en l'exteriorització de l'absolut, en deixar l'esperit la seva petjada en la naturalesa, Hegel edifica

els pilars de la seva reflexió en la interioritat artística, musical, l'única manera de manifestació de l'esperit, de l'absolut. L'art és el mediador més adequat entre l'exterior –o naturalesa– i l'interior –o esperit–, és la manifestació sensible de l'absolut, o el que és el mateix, l'expressió de la idea sota la forma d'intuïció sensible.

L'element propi de l'absolut és l'aparença, que representa la superació de la materialitat, l'aposta per la forma. La música independent, la música pura, expressa la interioritat abstracta perquè plasma la subjectivitat formal. La forma ajuda a expressar el contingut espiritual de la música sota la batuta de la interioritat, que equival al sentiment com a embolcall del contingut en la música. Per tant, és una manera de percebre'ns a nosaltres mateixos i, per aquest motiu, afecta la nostra ànima. El temps és el nexe comú de la manifestació artística i de la subjectivitat del que és intern.

La música romàntica, segons Hegel, és la que aspira a l'infinit perquè vol expressar el sentiment que està mancat de representació i que ens commou. Tanmateix, esdevé totalment simbòlica, ja que és una música que mai s'esgota, és una aspiració aconseguida en la concreció artística.

El simbolisme es caracteritza per una diferència entre el que hi ha a fora i el que hi ha a dins, per una mancança d'apropiació i adequació entre la idea i

la forma que significa. Per Hegel, "en la fase de l'art romàntic, l'esperit sap que la seva veritat no consisteix a bolcar-se en la corporeïtat; ans al contrari, només esdevé cert de la seva veritat pel fet que es retira del que és extern en la seva intimitat i posa la realitat externa com un "ésser-hi" que no s'hi adequa". (16)

La música com a voluntat

Arthur Schopenhauer (1788-1860) s'erigeix com a indiscutible i aferrissat defensor de la música pura. Aquest filòsof atorga a la música el lloc més elevat de totes les arts. El principal testimoni on exposa les seves idees és *El món com a voluntat i representació*. Schopenhauer concep, d'una banda, la voluntat com a origen i essència de les coses, i de l'altra, el món, on resideixen les coses, els fenòmens regits per la ciència, el principi de raó suficient i el principi d'individuació. Les idees són l'objectivació immediata i adequada de la voluntat, quelcom que intermèdia entre la voluntat i el món. Però la música no és mediata, sinó que dóna a conèixer el que és més transcendent de la manera més immediata possible. Per tant, la música no és una idea, sinó quelcom immediat, és la voluntat mateixa. La música, escriu Schopenhauer, pot existir encara que no existeixi el món.

Schopenhauer troba una clara analogia entre la música i el món, la música i la naturalesa. Comenta,

per exemple, que el baix fonamental és l'harmonia, allò que en el món representa la matèria més grollera, les veus altes són les plantes i el món animal, i així successivament. El músic, l'artista –que no és un científic perquè la música no és una ciència– ha d'esbrinar el moviment de la voluntat, l'essència del seu obrar, no ha de voler conèixer els fenòmens o el món.

L'art no considera el principi de raó suficient sinó la contemplació pura de l'objecte. Aquesta contemplació exigeix un oblit total de la persona i dels seus interessos. Conseqüentment, l'artista, el músic, ha d'arribar a assolir aquell estat en què es perd com a individu i es transforma en subjecte pur, sense voluntat de coneixement. Per tant, expressa les coses de manera general, abstracta i indeterminada, com ho fa la música pura.

S'expressa la pena en si, el dolor en si, l'alegria en si, però no "aquesta pena", "aquest dolor", "aquesta alegria". La indeterminació és la pauta que cal seguir per expressar l'autèntica essència de totes les coses, per ser la voluntat. La música programàtica, fortament atacada per Schopenhauer, per contradir precisament l'abstracció en què el llenguatge musical expressa l'essència, descriu els fenòmens mateixos, de manera determinada, descriu el món i s'oblida de la voluntat.

La música pura té el poder d'actuar com a calmant de la voluntat, aspecte consolador de la vida i donar la

imatge més completa i fidel d'aquest món amb l'ajut de la simfonia, que representa la *rerum concordia discors*: "L'inefable íntim de tota la música consisteix a reproduir totes les agitacions del nostre ésser més íntim, però sense la realitat i lluny dels seus turments; el seu objecte no és la representació només respecte de la qual és possible el que és enganyós i visible, sinó la voluntat, i aquesta és el més seriós que hi ha perquè tot depèn d'ella; el que expressa en alt grau de generalitat és l'essència íntima, és l' 'en si' del món que pensem com a voluntat, perquè aquesta és la seva manifestació més clara, i s'expressa per mitjans propis, que són els sons, i amb la major precisió i veritat". (17)

D'altra banda, hi ha els partidaris de la música programàtica, que acusaran la música pura d'expressar tot el que els idealistes n'hauran fonamentat i la titllaran de música per a uns quants, per a una elit burgesa, que només poden reconèixer-ne el valor perquè tenen coneixements musicals.

En el context de les revolucions, per exemple, durant la revolució del 1848 neix el pensament materialista que advoca per treure transcendència a les coses i humanitzar-les, la qual cosa també afecta l'art.

Músics com Franz Liszt (1811-1886), Hèctor Berlioz (1803-1869), amb els seus poemes simfònics i simfonies, dirigiran el naixement de la música programàtica perseguint la precisió i la determinació a fi i efecte que el públic, el poble, pugui reconèixer en la

música quelcom que li pugui servir per a l'acció, per a la seva implicació social. Assistim, clarament, a una democratització de l'art.

La música del futur

La música del futur s'albirarà com la que permet i incita a l'acció, i perdrà la seva càrrega metafísica, llunyana de l'home. En l'intent de desublimitzar la música trobem Richard Wagner (1813-1883), que malgrat seguir els passos de Liszt i apostar fortament per una revolució musical, principalment operística, tornarà, anys més tard –llegint Schopenhauer– a considerar la música pura com l'autèntica música.

Per a Wagner, dins del context de la música que "parla", que es fusiona amb les diferents manifestacions artístiques, la música ha de donar-nos un contingut real, ha de tenir –seguint clarament les pautes de *Principis de la filosofia del futur* de Ludwig Feuerbach (1804-1872) en el seu llibre *L'obra d'art del futur* – una significació antropològica, no teològica. La música s'ha de traduir a un llenguatge més humà, amb un contingut finit. I el drama serà el model que cal seguir, inspirat en la tragèdia grega.

La música ha de poder servir d'identitat d'un poble, com a col·lectivitat i ha de permetre la redempció de l'home, intervenir en la vida pública.

L'òpera no li serveix a Wagner com a model per a aquests principis, ja que aquest gènere ha comès un greu error: convertir en fi, el drama i la música, en mitjà. La música ha intentat fer les funcions del drama, ser el contingut en comptes de l'expressió. L'òpera s'ha erigit com un gènere monumental i egoista i cal, en aquest sentit, una reforma de l'òpera a través de l'autèntica fusió de les arts per aconseguir una catarsi, una simbiosi entre l'art i el públic.

La música ha de desvetllar l'home, que ha de poder-se sentir representat en l'escenari. En la seva important obra, *Òpera i drama*, Wagner exposa tots els paranys en què ha caigut l'òpera i la música del seu temps i en proposa una reformulació, que portarà fins a les últimes conseqüències en els seus drames musicals. El mite li serveix de contingut, un contingut on l'home es pot reconèixer en manifestar el que és primigeni i originari, i l'orquestra –tal com ell la concep– li serveix, d'altra banda, com a òrgan on conflueixen l'harmonia i la melodia. La unió de música i poesia n'és l'òrgan d'expressió de l'indicible.

En aquests plantejaments coincideix també Friedrich Nietzsche (1844-1900), però des d'una òptica que en canviarà la concepció. En el restabliment de l'esperit de la tragèdia, com es manifesta en *El naixement de la tragèdia*, combregaran Nietzsche i Wagner. Però si bé el segon va creure en un determinat moment en la música programàtica, el primer, influenciat

fortament per Schopenhauer, va veure en la música pura el cànon, la pauta que calia seguir, malgrat que el drama en fos l'objectiu principal.

Nietzsche vol tornar a una metafísica de la música on aquesta sigui l'essència del drama, cosa que es manifesta clarament en *Tristany i Isolda* de Wagner. Cal que en la música, com en la tragèdia, es manifesti la dicotomia entre dues divinitats, Apol·lo i Dionís, l'un representant la forma, amb la dansa, l'altre representant el contingut, amb la música instrumental.

En el so podem apreciar el ritme, una forma intermitent de la voluntat i el dinamisme. L'autèntica essència d'aquest dinamisme la trobem en l'harmonia, que és símbol de la voluntat. Mentre que la paraula està associada al món de les representacions, de les aparences, la música està associada, contràriament, al món "en si". La paraula és mediata, la música immediata. La música simbolitza; la paraula, significa.

Cal recuperar, segons Nietzsche, l'autèntic esperit dionisíac per portar a terme el vertader restabliment de la tragèdia, ja que la música representa el que és metafísic, l'essència, i fa que es tradueixi mitjançant el cor. La música hauria d'expressar en símbols la relació primordial que hi ha entre la cosa en si i l'aparença, cosa que no fa la música de l'època, segons Nietzsche, perquè segueix unes pautes diametralment oposades; és una música que beu del cristianisme, de la compassió, de la resignació i del pecat. D'aquí que *Parsifal*

allunyés totalment Nietzsche de Wagner, perquè no hi havia veritat en la composició i evidenciava un graó més de la decadència de la música alemanya, una música feixuga, que impedia respirar bé, que només reconeixia Wagner com a gran artista, com a autèntic histrió. Calia una música que digués sí a la vida, una música pura, en el millor sentit de la paraula puresa.

Amb les crítiques de Nietzsche a la música alemanya, al romanticisme, trobem també, a l'altra costat del mirall, el crític musical Eduard Hanslick i el seu llibre *Del bell en música*. Hanslick representa el contrapunt del romanticisme, un enemic de l'estètica del sentiment i de tot allò que no pertanyia a la música en ella mateixa.

Aquest crític vienès ens planteja la necessitat d'una bellesa musical, una bellesa específica per a la música a la qual li correspondrà una estètica específica. La música no és el llenguatge més excels i sublim, perquè cada art en té un i no es poden comparar els uns amb els altres.

Dins del context del positivisme, Hanslick pretén analitzar la música amb la seva màxima objectivitat i concloure que la música té a veure amb els sentiments, però els sentiments no són ni poden ser el seu contingut. Una cosa és el sentiment, l'altra la sensació. Escoltar música passa a ser, forçosament, una contemplació de successives formes sonores en moviment.

El que afecta la nostra ànima és la fantasia. No és en la música on es produeix la concreció dels sentiments sinó en l'oient. Presenciem amb aquesta formulació una autèntica estètica de la recepció musical.

Aleshores, la qüestió fonamental és: què expressa la música? El dinamisme musical. I el propòsit del músic, del compositor, ha de centrar-se a inventar melodies. El que ha d'existir és l'obra, la peça musical, sense comentaris. El que ha d'existir sense cap mena de dubte, és la música pura.

Sons, silencis, sorolls

Tres són principalment els camins que s'inauguren en l'àmbit musical europeu en la primera meitat del segle XX. D'una manera o d'una altra, tots tres estan fortament marcats per les dues grans guerres mundials, per la crisi dels valors i del sentit de la vida, i donen lloc a les avantguardes artístiques. La interiorització de la solitud i la desolació que generen les guerres és una clara conseqüència de l'assimilació, en molts dels casos, de la mort de Déu propugnada per Nietzsche i de l'assumpció o no de les seves conseqüències, unes conseqüències que portaran fins a la mateixa crisi del subjecte.

Davant de la destrucció d'un present fruit del passat, pot tornar al passat, construir un nou horitzó o bolcar-se en la contemplació pura. La primera

és l'actitud neoclàssica d'Igor Strawinsky (1882-1971) o Paul Hindemith (1895-1963), per exemple; la segona, és la crítica que es fa a la tonalitat i la nova proposta que representa el dodecafonisme d'Arnold Schönberg (1874-1951) i l'Escola de Viena (la segona escola de Viena); i la tercera, és la música que es bolca en la música però incorporant-hi elements ontològics que li són externs, com en el cas de la música aleatòria de John Cage (1912-1992) o la música concreta de Pierre Schaeffer (1910-1995).

Tots els camins –uns s'originen abans i uns després– es recorren també en l'estètica musical del segle XX, amb uns pensadors que els exploren i els justifiquen, segons el prisma d'uns corrents i uns sistemes filosòfics determinats.

Pel que fa al neoclassicisme i al retorn a la forma, cal esmentar les reflexions que Gisèle Brelet exposa a *Estètica i creació musical*; totes elles –com també en el cas de Vladimir Jankélévitch (1903-1985)– banyades per un clar espiritualisme bergsonià. Les influències de la filosofia del temps d'Henri Bergson (1859-1941) i de Louis Lavelle (1883-1951) són força paleses.

Gisèle Brelet centra la seva reflexió estètica en el temps musical, especialment polaritzada en dos músics: Hindemith, com a representant de l'empirisme musical que parteix de l'experiència directa i busca noves tècniques i possibilitats sonores, i Strawinsky, com

a representant del formalisme i del seu empeny en la producció i la formació de material sonor.

Per a la pensadora francesa, l'art no és una síntesi exterior entre la forma i la vida viscuda, sinó una vida formal específica, una vida de formes pures. Tanmateix, l'essència de la música és la seva forma temporal, una forma que manté una estreta relació amb la temporalitat de la consciència. El temps és el reflex de l'"en si" de la consciència creadora i de les modalitats amb les quals s'expressa aquesta consciència, que representa la durada, una durada interior. La forma temporal es confon, s'identifica en l'acte de la creació, amb la durada interior del seu creador: "La música, en aquest sentit, fins i tot en les seves formes musicalment més pures, és expressió: expressió de la durada viscuda per la consciència". (18)

L'expressió és la unió entre la durada interior i el temps musical. Per tant, la música és expressiva, és reveladora de la forma mateixa en què es constitueix la consciència. El subjecte dóna a conèixer els seus actes més pregons en aquesta expressió immediata que representa la música. El músic que millor representa per a Brelet tot això és Strawinsky.

Podem observar com Strawinsky condensa en la *Poètica musical* les principals idees que atorgaran sentit a la seva música. De fet, poètica, per a Strawinsky, significa la manera de "fer música" i d'organitzar-la, perquè la concep com un art temporal, en el

qual l'organització del temps és fruit de la consciència del compositor. Podríem parlar, com ell mateix l'anomena, d'un neologisme, crononomia: "Dedueixo, doncs, que els elements sonors no constitueixen la música sinó en organitzar-se, i que aquesta organització pressuposa una acció conscient de l'home". (19)

Per al músic rus, la música és una sèrie d'impulsos que convergeixen en un punt definit de repòs. Les articulacions del discurs musical descobreixen una correlació oculta entre el temps i el joc de la tonalitat. La tonalitat representa la respiració de la música.

El dodecafonisme

Al pol oposat, trobem la construcció d'un nou tipus de música que renuncia a la tonalitat i que proposa la construcció de la música a partir dels dotze sons i del serialisme. L'Escola de Viena, constituïda per Arnold Schönberg, Anton Webern (1883-1945) i Alban Berg (1885-1935), esdevé la màxima representant de la "nova música". Aquesta escola significa sobretot una esquerda, un trencament amb el passat, amb la forma, amb una accentuació del ritme i del timbre dels instruments. El pas intermedi que constitueix la base del dodecafonisme és l'expressionisme musical de Schönberg, que representa un pont.

Des de l'àmbit de l'estètica, hi ha tres interpretacions que ens ajuden a entendre el dodecafonisme:

la primera, representada per René Leibowitz (1913-1972) i la seva *Introducció a la música dels dotze sons*, que considera que només situant-nos en una òptica fenomenologicoexistencial es pot entendre la música de Schönberg. Per a Leibowitz, en tota l'obra d'aquest músic podem veure la reducció fenomenològica, ja que en refusar el sistema tonal es troba, forçosament, fora de qualsevol contingència preestablerta. El que fa és posar entre parèntesi la música, per trobar-se amb la seva autèntica aparició, amb el seu fenomen, amb el fenomen sonor en si.

Amb això s'acompleix el gran lema d'Edmund Husserl (1859-1938) de "tornar a les coses mateixes". Cal depurar la música per arribar a la seva veritable idea, al contingut essencial del fenomen. La música ha de descobrir la seva essència, l'ha de fer aflorar. Després d'això només ens resta "observar" i "descriure" el que es veu, que és l'objectiu de la tasca fenomenològica que s'encamina i es legitima en l'acompliment de la intuïció eidètica.

La nova música té aquesta pretensió i ho aconsegueix constituint un univers sonor gràcies a un acte intencional dels dotze sons de l'escala cromàtica. L'acte creatiu es produeix després d'haver efectuat l'elecció de la sèrie original, la qual cosa origina el caràcter de l'obra. Cada sèrie és un tot específic que confereix a les melodies i les harmonies una fisonomia peculiar, però alhora, abraça tot l'àmbit cromàtic, adquireix un

caràcter universal, ja que així la seva essència és similar a la de qualsevol altre possible sèrie de dotze sons. Per a Leibowitz la dodecafonia és una completa consciència cromàtica, en englobar també la dissonància (fruit de la polifonia). Així, doncs, representa la gran síntesi de la història de la música. Contràriament a aquesta darrera opinió, Schönberg considera que el dodecafonisme és un mètode obert, no un sistema tancat.

Ernest Ansermet (1883-1969) a *Els fonaments de la música en la consciència humana*, i dins d'aquesta línia fenomenològica, proposa la música com a manifestació de la idea de l'home. La música té un paper global i revelador en la consciència humana, i la tonalitat és la seva llei infranquejable.

Schönberg exposa les seves principals reflexions a *L'estil i la idea*. El compositor ha de situar-se en el seu moment històric i expressar-se ell mateix, mai en contraposició a la seva època. Davant dels desastres de la Primera Guerra Mundial cal enfrontar-se a la realitat de manera valenta, amb un art que expressi el dessagnament de l'home, un ésser de carn i ossos.

Per al pare del dodecafonisme, la idea és el dolor sota totes les seves formes: les tenebres, el sarcasme... En l'expressionisme musical, pensem en les obres *Pierrot Lunaire* o *Erwartung*; el dolor que s'expressa és el dolor abstracte, el del "ser per a la mort", l'ésser angoixat heideggerià o sartrià. El dodecafonisme, en canvi, descriu el dolor real, malgrat que Schönberg,

en la seva obra *Moses und Aaron*, li concedeixi, al final, un to messiànic.

Calen idees noves, no només nous estils, per expressar la realitat circumdant de l'home que és reflex de la seva època. D'aquí que Schönberg rebutgi gairebé tot el que s'havia erigit com a pilar del passat musical.

D'altra banda, defineix l'estil com la qualitat de l'obra, basant-se en les condicions naturals que defineixen qui les realitza. Però el més important és la idea que el creador ha volgut fer realitat al llarg de tota la seva obra. En el fons, la idea és l'essència de la peça.

El dodecafonisme té una justificació històrica i teòrica del mètode compositiu: el sistema tonal clàssic no és etern i, segons Schönberg, arrossega la misèria de la seva dissolució. L'únic camí és el mètode de la composició amb dotze sons. És necessària l'emancipació de la dissonància en un moment en què l'oïda ja s'ha acostumat a distingir les consonàncies de les dissonàncies. Emancipar-se de la dissonància significa suprimir la base de l'harmonia, que es centrava en què l'oïda havia pogut distingir certs acords com a dissonants i pretendre'n la resolució amb una concordança.

En tot això, hi ha implícita una exclusió de la modulació. Les conseqüències més notables d'aquesta nova manera d'entendre la música comporten el desmantellament de l'harmonia tonal i l'abandonament

d'una forma que garantia l'ordre i la comprensibilitat. La irrupció de la irracionalitat va proveir aquest músic vienès d'infinites possibilitats combinatòries.

Cal una comprensibilitat musical que passa per la forma i per la idea com a valor unificador de la música i com a expressió de la vida en la seva mobilitat, en la seva realitat més crua i fidedigna.

Hindemith condemna el dodecafonisme perquè el considera un llenguatge il·legítim, ja que no es correspon amb l'organització natural dels sons. Per a aquest compositor només la música tonal té la garantia de comunicabilitat i comprensibilitat. L'allunyament de la tonalitat es deu a una cerca absurda de la llibertat absoluta, representa apostar per un no-ser, per una pèrdua total de significat musical.

Webern, en canvi, com a fidel seguidor de Schönberg, en el llibre *Camí cap a la nova música* intenta recórrer a la tradició harmonicotonal per justificar el llenguatge dodecafònic. Precisament, Webern rebutja les afirmacions de no naturalitat del dodecafonisme de què l'acusa Hindemith. La dodecafonia representa un camí natural de la tonalitat, fonamentada en l'escala diatònica, i és per aquest motiu que és totalment comprensible: "Què és la música? La música és llenguatge. Un home vol expressar pensaments amb aquest llenguatge, però no pensaments que es deixin traduir en conceptes, sinó pensaments musicals. Schönberg va cercar a diversos diccionaris la de-

finició: què és un pensament? i no la va trobar. Què és un pensament musical? (xiulant) "*Kommt ein Vogel geflogen*". Això és un pensament musical! L'home no pot existir més que en l'instant en què s'expressa. La música ho fa per mitjà d'idees musicals. La comprensibilitat és, per damunt de tot, la llei més important. Hi ha d'haver coherència. Per això calen uns mitjans. Un d'aquests mitjans va ser durant segles la tonalitat, concretament des del segle XVII. En temps de Bach es distingeix entre els modes major i menor. Aquest estadi havia estat precedit per les tonalitats eclesiàstiques, en certa manera set tonalitats, de les quals finalment es van conservar els dos modes. De tot això es va derivar un sistema supramodal; el nostre nou sistema de dotze sons". (20)

A partir de Webern, la importància del timbre, la investigació dels instruments i la incorporació del silenci obriran noves vies per a la música de la segona meitat del segle XX, concretament el 1947 en els cursos d'estiu per a la nova música de Darmstadt.

L'altra interpretació indiscutible de la dodecafonia és la que és dóna des del neopositivisme o Cercle de Viena. Per a aquests filòsofs, Moritz Schlick, Rudolf Carnap, Otto Neurath, Hans Hahn o Philipp Frank –que parteixen de la lectura del *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein (1889-1951)–, la funció primordial de la filosofia és una funció aclaridora. Gràcies a la lògica simbòlica, es pot parlar del

món i es pot dotar de significat les proposicions que ens en parlen. Cal trobar un llenguatge que no porti a confusions, unívoc, que no condueixi a contradiccions i així es construirà una ciència unificada.

Aquesta ciència es fonamenta en proposicions protocol·làries o elementals, que no permeten una ulterior composició i que s'accepten com a bàsiques. És precisa una delimitació de l'àmbit de la ciència, del que ho és i del que no ho és, mitjançant el criteri de demarcació. La ciència s'entén com el conjunt de totes les proposicions significatives. Cal tenir un criteri que la certifiqui a partir de la verificació o la comprovació, a partir de les dades de l'experiència.

El dodecafonisme representa aquest nou llenguatge que pretén ser unívoc i que no es presta a contradiccions, que significa el que realment té lloc al món i, en principi, aboleix qualsevol càrrega metafísica i es limita clarament a un llenguatge positivista. Webern vol trobar en la música les lleis del seu llenguatge: esbrinar les seves lleis en relació amb el sentit de l'oïda. El material musical de què parteix Webern és el so com a unitat elemental. La música és un llenguatge que expressa quelcom de manera clara per tal de fer-se comprensible i entenedor. Comprendre en música significa distingir els contorns, abastar-la tota, evidenciar la coherència entre la forma i el que s'expressa com a element indispensable per fer-la comprensible.

Però la interpretació més notable del dodecafonisme és la de Theodor W. Adorno. Aquest filòsof de l'Escola de Frankfurt entén la història de la humanitat –des d'un punt de vista marxista– com una dialèctica racional. Elabora una teoria crítica, sota la base d'una dialèctica negativa, per oposar-se a la societat burgesa, a la cultura de masses, a la mercantilització de l'art, als simulacres d'originalitat i per desemmascarar el sense sentit i denunciar el fetitxisme de les cosificacions.

Seguint el fil d'aquest plantejament, en el procés consumista té lloc una dissolució del subjecte en els objectes. I l'art ha caigut en aquest parany. Com afirmava Walter Benjamin (1892-1940) en l'obra *L'art en l'època de la seva reproduïbilitat tècnica* l'art ha arribat a perdre la seva aura perquè se li ha negat que digui res, és una depauperació, un *non-sense*. La premissa bàsica per recuperar la caiguda de l'art, segons Adorno, es troba en la inevitable connexió que s'estableix entre l'art i la realitat; perquè l'art, malgrat posseir una autonomia, també és un fet social, sobretot per la seva oposició a la societat, pel seu paper de denunciant. La música i la societat han d'estar en un diàleg constant per posar en relleu les fractures internes del pensament i de la realitat.

L'anàlisi que fa Adorno de l'art i de la música es troba en moltes de les seves obres, entre les quals destaquen *Teoria estètica*, *Introducció a la sociologia de la música*, *Prismes i Filosofia de la nova música*.

La principal via que té l'artista és l'aïllament, el silenci, perquè només així pot conservar en la seva obra el caràcter de veritat o, si més no, el testimoni de l'angoixa que pateix l'home contemporani. El compositor i l'escola que fan l'autèntica funció que ha de tenir la música són Schönberg i l'Escola de Viena perquè posen en qüestió la possibilitat mateixa de l'expressió musical, la negació radical organitzada, perquè obren una esquerda entre la música i el públic i, per tant, són fonamentalment crítics i negatius. La "nova música" s'ha d'escoltar de manera diferent, amb una actitud estètica i intel·lectual diferent.

La tasca de l'esteta de la música, del sociòleg, és determinar quines funcions assumeix la música en les diferents societats. La música pot assumir una funció estimulant dins la societat, pot denunciar la crisi i la falsedat vigents en les relacions humanes, només així evitarà convertir-se en mercaderia, perdre el seu caràcter de veritat.

Els reptes de la nova música són descobrir quina ha de ser la música de la societat que la conté i crear uns nous patrons per poder manifestar els canvis socials, els seus processos, en una societat que viu en la fragmentació i el progrés. El músic no pot refugiar-se en el sistema tonal, ni en la consonància sinó en quelcom nou, la dodecafonia, el serialisme i la dissonància. Aquesta darrera espanta l'home, segons Adorno,

perquè parla de la seva pròpia condició i per això li és insuportable.

La nova música manifesta l'eternitat del segon, no del conjunt. S'ha passat a l'atomització i la fragmentació de l'expressió musical, com també s'experimenta aquesta estratificació i fragmentació atomitzada en el subjecte psicològic i en la societat capitalista.

Schönberg comença a reflectir aquestes idees en *Obres per a piano op. 11* i *Cançons sobre textos de George.* A partir d'aquí seguirà un camí gradual que portarà la música a la negació de l'aparença i el joc, al coneixement de l'essència de la música i, alhora, al coneixement de la societat i a la soledat de l'individu (com a *Die Glückliche Hand*). Per a aconseguir aquesta fita, forma i contingut s'han de fondre. El subjecte de la nova música és el subjecte real, que es troba aïllat.

La dissonància reflecteix aquest aïllament i atorga a cada so la seva autonomia, cosa que no permetia la tonalitat i la consonància. Només en l'obra fragmentària que renuncia a ella mateixa s'allibera el contingut crític: la música com a denúncia i com a negació de l'opressió de la realitat. La nova música nega als oients la possibilitat de refugiar-se de la realitat inaguantable. Per Adorno: "a això se sacrifica la nova música. Ha pres en ella totes les tenebres i les culpes del món. Tota la seva felicitat rau en reconèixer la infelicitat: tota la seva bellesa, en negar-se a l'aparença del que és bell. Ningú no vol tenir-hi res a veure, ni

els individus ni els col·lectius. Ella expira sense que se la senti, sense eco. (...) A aquesta darrera experiència, per la qual la música mecànica passa a cada hora, tendeix espontàniament la nova música: a l'oblit absolut. Ella és el veritable missatge de l'ampolla". (21)

Contràriament, la música de Strawinsky, en voler restituir-li el caràcter obligatori mitjançant procediments estilístics i reconstruir-se sobre l'eix de l'autenticitat, evita el diàleg, refusa tota intenció i tot significat i es limita a estimular moviments corporis. És una música que renuncia a la societat, l'anul·la, la ignora, es redueix a un aspecte físic, per això la dansa és tan important.

Adorno critica Strawinsky i *La consagració de la primavera* perquè aquesta obra representa, indiscutiblement, una involució del llenguatge musical, un empobriment dels procediments, una ruïna de la tècnica. En ell, modernitat i arcaisme són el mateix, per això retorna a l'estadi mitològic, nega el progrés –substituint-lo per la repetició– i anul·la el subjecte. El que pretén és esborrar la història i evitar la reflexió, la crítica, sense comprometre's amb la història i amb l'home. Per a Adorno, només la música que protesta i denuncia és una música autèntica i la música dodecafònica manifesta aquesta autenticitat.

Les músiques de Darmstadt

El 1947 tenen lloc a Darmstadt uns cursos de música que obriran el camí del que seran les "noves músiques", la música concreta, la música electrònica, la música electroacústica –resultat de les dues anteriors–, la música aleatòria, etc., unes músiques que, partint especialment de Berg i Webern, seguiran camins divergents. Pierre Boulez publica el 1952 un text titulat "Schönberg ha mort" i més tard el 1954 un altre que pren per títol "Incipit", és a dir, començament, on es palesa aquest viratge de la música "experimental" i els motius que l'han portat fins aquí.

La música concreta implica no considerar la música com a llenguatge sinó com a joc. Obté les seves fitxes, els seus elements, de la cosa menys pervertida que existeix: la naturalesa (d'aquí que s'imiti el desglossament d'una gota d'aigua, per exemple). L'eix central és el temps, millor dit, el microtemps. Pierre Schaeffer a *Tractat dels objectes musicals* desenvolupa tot el que aquesta música representa i manifesta una de les idees fonamentals, que es podria resumir així: la música és l'home descrit en el llenguatge de les coses: "Els objectes sonors i les estructures musicals, quan són autèntics, ja no tenen la missió d'informar; s'aparten del món descriptiu, amb una mena de pudor, per parlar millor als sentits, a l'esperit, al cor i a l'ésser sencer, d'ell mateix. S'estableix així la simetria

dels llenguatges. És l'home descrit en el llenguatge de les coses". (22)

El músic ha de recollir el concret sonor de qualsevol lloc i abstreure'n els valors musicals que conté en potència. Mai no deixem de sentir perquè el món és sorollós, fins i tot el silenci és sonor. El so és i ha de ser viu perquè s'extreu dels objectes sonors que viuen en el món, el món exterior. Es parteix de la naturalesa, dels seus sons; els sorolls es manipulen, es modifiquen, es sintetitzen i s'obté l'artificialitat musical. Això és el que fan Luciano Berio, per exemple, en el seu *Homenatge a Joyce* o Pierre Henry en *Variacions per una porta i un sospir*.

La música concreta, en ocupar l'espai del possible factible, va suposar tornar a aprendre a escoltar perquè la materialitat existent, tota ella, passa a ser considerada com a sonora, com a música. En aquesta concepció s'experimenta una dissolució gradual del subjecte a favor d'un objectualisme recalcitrant. Es caça el so, se l'atrapa i, després, l'home, amb les màquines, el manipula –amb acceleracions, talls de banda, filtres...– al "laboratori de sons". Tot això amarat de surrealisme, en molts casos.

Una cosa semblant passa amb el que serà la música electrònica, com descriu Herbet Eimert (1897-1972) –el director del primer estudi de la WDR a Colònia– a *Què és la música electrònica?* aquest tipus de música no grava so exterior sinó que el genera amb

màquines i el manipula després al laboratori. La seva estètica és fonamentalment científica i basada en el principi serial, el serialisme integral. Una bona mostra dels seus resultats és la que encara continua sent la principal obra de música electrònica, *Gesang der Jüngliche* de Karlheinz Stockhausen (1928) (tot i que feta amb un procediment de música concreta, generava la veu d'un nen sotmesa a múltiples manipulacions).

La música electrònica, en desenvolupar-se en estudis de ràdio, va plantejar el repte de la seva difusió com a música aplicada. El problema es manifestava en els concerts, ja que en suprimir l'intèrpret, generava un cert malestar en l'oient. L'evolució d'aquest tipus de música està íntimament associada als canvis tecnològics i a les noves tecnologies. Així, doncs, l'aparició del sintetitzador va canviar en un determinat moment el camí de la música i la de l'ordinador la va transformar radicalment. Les tècniques sofisticades de l'ordinador i l'electrònica s'han desenvolupat, de manera considerable, en laboratoris com l'IRCAM de París.

La música aleatòria –la màxima culminació de la qual es produeix els anys seixanta– va facilitar una sortida al serialisme integral proposant clarament una indeterminació, la introducció d'elements de l'atzar, la recuperació del paper de l'intèrpret i la seva responsabilitat, el protagonisme del silenci i la participació de l'espai. A partir d'aquestes premisses –el principal mú-

sic que les representa és John Cage, amb el llibre *Silenci* i la seva paradigmàtica composició *4'33"* – s'obrirà la reflexió estètica del que s'ha anomenat l'"obra oberta".

La introducció d'elements atzarosos, en petita o gran mesura, juntament amb la utilització de l'espai, han motivat durant el segle XX grans canvis en la gestació i la recepció de la música. La informàtica musical, la música estocàstica o les inspiracions de l'arquitectura, com en el cas de Iannis Xenaquis (1922-2001), han obert noves possibilitats no només a la música sinó a la estètica musical.

UNA ESTÈTICA MUSICAL, AVUI

La gosadia que mostra el títol d'aquest darrer capítol s'hauria d'interpretar només com una aproximació a les finestres que es poden obrir avui des de l'estètica de la música. Tampoc s'ha d'entendre de manera literal i pensar que només hi ha una estètica, sinó al contrari, ja que hi ha moltes combinacions possibles d'una disciplina que es nodreix de moltes altres i que, per aquest motiu, se'ns presenta tan rica. La veritat –*alétheia*, en el seu sentit originari grec– comporta un descobriment; el nostre petit propòsit és treure un vel per intentar veure alguna cosa més, encara que no sigui la totalitat del que representa, ni la veritat del que pretén ser.

En primer lloc, el tret distintiu de l'estètica musical és la seva interdisciplinarietat, el fet que es pugui orientar des d'una òptica filosòfica, sociològica, etnològica, semiològica, històrica, o a partir de la simbiosi d'alguns d'aquests àmbits. Cada disciplina que ajuda l'estètica a construir el seu llenguatge la fa particular.

Cal dir, però, que el nucli central de la reflexió estètica musical és entendre i fer comprensible la mú-

sica, el fet musical, en la seva màxima amplitud. Com molt bé deia Adorno, l'estètica neix precisament en els límits de l'obra. En les seves fronteres, trobem el que la constitueix realment. Molts són els factors que s'involucren en la música, des de factors humans que vinculen el compositor, l'intèrpret o l'oient, que en marquen una perspectiva, fins a factors contextuals, com les convulsions que es viuen en determinades èpoques, les funcions que se li atorguen a la música o la finalitat que té, que en marquen unes altres.

La música és un text que es deriva d'un context, que l'afirma o el nega i amb el qual interaccio-na. L'estètica musical no pot defugir de l'eix central del temps, tant el temps extern que representa el que és cultural o històric, com el temps intern que atorga significat a la mateixa experiència interior de l'home; la història de la música es fa del tot necessària, com també es fa necessària la filosofia com a eina de reflexió.

Per tant, avui podem fer una estètica musical, sempre que puguem interpretar l'obra musical, la música, a partir dels significats i la dimensió semàntica que si li reconeix en cada moment, en cada corrent, en cada pensador, en el gran context que comporta la història. Com bé comenta l'esteta Carl Dahlhaus: "El sistema de l'estètica és la seva història. Una història en la qual es compenetren les idees i les experiències del seu origen heterogeni". (23)

Al llarg dels capítols hem abordat les principals qüestions que són objecte de la reflexió estètica. Si prestem atenció al tema de l'expressivitat o al predomini de la música vocal al llarg dels segles veurem que hi ha constants que es repeteixen, tot i que es defineixen amb tonalitats semàntiques diferents. Els filòsof de la música, l'esteta, ha de trobar les diferències o els punts en comú per avançar en el coneixement de tot el que implica el fet musical. El viatge que ens proposa l'estètica és un viatge transversal i iniciàtic, que moltes vegades només es pot recórrer canviant de maleta en cada estació. Una maleta plena d'uns continguts específics que cal tenir presents per fer aflorar el que és essencial, existencial i accidental en la música.

Un dels matisos que exposàvem en el primer capítol era el fet que l'estètica neix en un moment, el segle XVIII, en què els límits del que és racional exigeixen trobar un nou espai a la reflexió al voltant de l'art. D'aquí que el naixement de l'estètica estigui vinculat al coneixement de certeses o sensacions que no estan subjectes a l'ordre de la lògica, de la racionalitat. És per això que a aquesta nova disciplina se la qualifica de gnoseologia inferior en associar-se al fruit dels sentits i la percepció.

Anys més tard, el context positivista va fomentar que la disciplina intentés acotar el seu àmbit d'estudi per fer-lo més objectiu, més objectivable i més científic. Tot això va motivar el naixement de disciplines

paral·leles a l'estètica de la música: la sociologia de la música, la psicologia de la música, etc., la qual cosa ha potenciat una interdisciplinarietat indiscutible.

Durant més de dos segles, els diferents sistemes filosòfics, les diferents aportacions dels pensadors, han motivat argumentacions sobre el fenomen musical, centrat principalment en l'anomenada "música culta" o "música seria". Avui dia, les tecnologies han fet possible la difusió musical d'una manera inconcebible durant el segle XIX. A causa de la seva ubiqüitat i l'aparició de les composicions musicals que es generen a partir d'aquesta, la música està present en molts àmbits i contextos, tant de la vida quotidiana, com la que pot envair al consumidor passejant per uns grans magatzems, o en la vida cultural i artística, protagonitzada, per exemple, per l'assistència a performances o instal·lacions en diferents sales o museus.

Per tot això el que s'imposa és l'obertura a diferents maneres de pensar i a diferents estils de vida, en una reflexió polièdrica, una reflexió que ha d'entendre que la música es presenta des de perspectives ontològiques diferents. L'intent d'alguns teòrics per construir una estètica, per exemple, de la música popular, ha ajudat a ampliar els punts cardinals a partir dels quals se solia analitzar la música. L'important és la intencionalitat a l'hora d'estudiar la música, l'obra musical.

Dotar el discurs musical de sentit, de cap o de molts, hauria de ser la tasca fonamental d'aquesta disciplina, tant si es parteix d'un punt de vista filosòfic com de qualsevol altre.

La complexitat i el parany, alhora, és delimitar l'objecte com a tal a fi que la reflexió ens ajudi a entendre i acotar el discurs a partir del qual bastim el fet musical.

Notes

(1) **Fubini, E.**; *Estética de la música*, col. La balsa de la Medusa, A. Machado Libros, Madrid, 2001, pp. 21, 22 i 23.

(2) **Plató**; "Fedó" a *Diàlegs*, VII, Fundació Bernat Metge, Barcelona, 1962, 61a, p. 61.

(3) **Kirk G.S. i Raven J. E.**; *Los filósofos presocráticos*, Gredos, Madrid, 1981, p. 322.

(4) **Platón**; *Las Leyes*, L. II, T. I, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1960, 669b-670d, pp. 70-72.

(5) **San Agustín**; *Confesiones*, Libro X, Capítulo 33.

(6) **Sant Agustí**; *Sobre la música*, Editorial Gredos, Madrid, 2007, p.390.

(7) **Boeci**; *Tratado de Música*, Ediciones Clásicas, Madrid, 2005, pp. 62-63.

(8) **Boeci**; *op. cit.*, p. 29.

(9) **Tinctoris**; *Deffinitorium musicae*, IV, 179.

(10) **Descartes, R.**; *Compendio de música*, Tecnos, Madrid, 1992, p. 112.

(11) **Descartes, R.;** *Compendio de música*, Tecnos, Madrid, 1992, p. 55.

(12) **Rousseau, J. J.**; *Essai sur l'origine des langues*, Gallimard, París, 1990, p.114-115.

(13) **Kant, I.**; *Crítica de la facultat de jutjar*, Edicions 62, Barcelona, 2004, p. 339.

(14) **Wackenroder, W.H**.; *Werke und Briefe*, Heidelberg Verlag, Lambert Schneider, Heidelberg, 1967, p. 254.

(15) **Schelling, F. W. J.**; *Filosofía del arte*, Tecnos, Madrid, 1999, p. 182.

(16) **Hegel, G. W. F.**; *Lecciones sobre la estética*, Akal, Madrid, 1989, p. 382.

(17) **Schopenhauer, A.**; *El mundo como voluntad y representación*, Aguilar, Madrid, p. 293.

(18) **G. Brelet**; *Esthétique et creátion musicale*, PUF, París, 1947, p. 79.

(19) **Strawinsky, I.**; *Poética musical*, Taurus, Madrid, 1987, p. 27.

(20) **Webern, A.**; *Camí cap a la nova música*; Antoni Bosch Editor, Barcelona, 1982, p. 64.

(21) **Adorno, T. W.**; *Filosofía de la nueva música, Obra completa*, 12, Akal, Madrid, 2003, p. 119.

(22) **Shaeffer, P.**; *Tratado de los objetos musicales*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, p. 329.

(23) **Dahlhaus, C.**; *Estética de la música*, Edition Reichenberger, Berlín, 1996, p. 4.

Bibliografia

- **Boulez, P.** (1992). *Hacia una estética musical*. Caracas: Monte Ávila.
- **Dahlhaus, C.** (1996). *Estética de la música*. Kassel: Edition Reichenbergen.
- **Dahlhaus, C. i Eggebrecht, H. H.** (1988). *Che cos'è la musica?* Bolonya: Il Mulino.
- **Fubini, E.** (1988). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- **Fubini, E.** (2001). *Estética de la música*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- **García Bacca, J. D.** (1990). *Filosofía de la música*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- **Gozza, P. i Serravezza, A.** (2004). *Estetica e musica*. Bolonya: CLUEB.
- **Jankélévitch, V.** (1961). *La musique et l'ineffable*. París: Colin.
- **Kivy, P.** (1993). *The Fine Art of Repetition. Essays in the Philosophy of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

- **Lang, P.H.** (1998). *Reflexiones sobre la música*. Madrid: Debate.
- **León Tello, F. J.** (1988). *Teoría y estética de la música*. Madrid: Taurus.
- **Lipmann, E. A.** (1975). *Musical Thought in Ancient Greece*. Nova York: Da Capo Press.
- **Lomba Fuentes, J.** (1978). *Principios de filosofía del arte griego*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- **Mila, M.** (1950). *L'esperienza musicale e l'estetica*. Torí: Einaudi.
- **Rowell, L.**(1987). *Filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*. Barcelona: Gedisa.