# L'estètica del silenci a la música contemporània

Xavier Maristany Carreras

Direcció del TFG: Laura Fontcuberta Famadas

Treball Final de Grau

Humanitats

Curs 2012-2013

**Índex de continguts**

OBERTURA / INTRODUCCIÓ ..... 1
A. OBJECTIUS DEL TREBALL ..... 2
B. MARC TEÒRIC I ESTRUCTURA DEL TREBALL ..... 4
1. PRIMER MOVIMENT: Entendre el silenci ..... 7
1.1. L'estètica del silenci: la revalorització del silenci a l'època contemporània. Especificitats i context històric ..... 7
1.2. Els principis ontològics del silenci.. ..... 8
1.3. Silenci, emoció i significat ..... 10
2. SEGON MOVIMENT. El paper revelador del silenci: silenci i música des de la filosofia ..... 12
2.1. Música i frontera. La música com a arravatament ..... 12
2.1.1. Introducció a l'estètica del límit ..... 12
2.1.2. Música, límit i silenci ..... 17
2.2. El silenci com a dimensió del coneixement o alternativa a la racionalitat ..... 22
2.2.1. Música, raó i significat ..... 25
2.2.2. Del no significat al silenci ..... 26
2.2.3. El temps del silenci i la música ..... 27
2.3. La teoria crítica: El silenci com a protesta ..... 29
2.3.1. Adorno: L'art com a resposta a la situació civilitzadora extrema o el final del gaudi artístic ..... 29
2.3.2. La teoria crítica d'Adorno: El silenci com a protesta ..... 30
3. TERCER MOVIMENT: El silenci com a objecte d'art i l'estètica del silenci ..... 32
3.1. L'ús del silenci en la creació artística: l'art com a expressió d'allò que no pot ser dit ..... 34
3.2. El silenci com a límit i com a fonament de l'art ..... 39
4. QUART MOVIMENT: El silenci, la mirada des de la música ..... 41
4.1. John Cage: L'escolta del silenci ..... 41
4.1.1. Precedents i influències: des de la presència del soroll en música al silenci com a escolta no intencionada ..... 41
4.1.2. 4'33" ..... 44
4.1.3. Música, soroll, silenci i significat ..... 45
4.1.4. Música en llibertat: L'obra oberta.. ..... 46
4.2. Giacinto Scelsi: El so primigeni ..... 47
4.3. Salvatore Sciarrino: El so silenciós ..... 48
4.4. Altres compositors ..... 50
5. FINALE / CONCLUSIONS ..... 53
6. BIBLIOGRAFIA, WEBGRAFIA, AUDOIOVISUALS... ..... 59
7. ANNEXOS ..... 65

# OBERTURA / INTRODUCCIÓ

## A. OBJECTIUS DEL TREBALL

L'objectiu d'aquest treball és aprofundir en la relació que mantenen la música i el silenci. Què defineix aquesta relació? En primer lloc, ambdós comparteixen una característica estructural: es desenvolupen en el temps, *esdevenen*. Pensem, amb Rowell, que "*la major part de les característiques úniques de la música sorgeix de la manera en què aquesta ocupa i organitza la seva dimensió primària: el temps*"[1], que no es pot entendre el silenci si no és des d'un abans i cap a un després "sonor" i, alhora, que la música té relació amb un silenci fonamental i constitutiu. Confrontarem, per tant, música i silenci per analitzar la connexió que mantenen a l'interior mateix de l'obra musical, amb la intenció d'arribar a esbrinar l'autèntica naturalesa d'aquesta relació: la música com a expressió del silenci i com a límit de la paraula.

En aquest sentit, es pot afirmar que la tesi que defensa el treball és que el silenci, en tant que té una càrrega comunicativa, és allò que roman a l'interior i al límit de la creativitat musical. Per això, volem fer entendre com la música ha tret profit de l'exploració del silenci com a forma d'expressió i, alhora, com s'ha apropat així al silenci fonamental entès com tot allò que escapa, malgrat que el constitueix, al discurs lògic.

Aquesta recerca l'emmarcarem dins de la voluntat d'explorar el límit, la negativitat, l'indicible, que no només s'ha donat en la música, sinó que defineix bona part de la creació artística del segle XX i que es coneix com a "estètica del silenci", és a dir, el procés que ha dut a totes les expressions artístiques contemporànies a un apropament a la riquesa de la insinuació, de la pluralitat... del silenci. El silenci no només té una capacitat de revelació, sinó que ha esdevingut, com veurem, un signe del nostre temps. Definir quest marc general serà un altre dels nostres objectius. Ara bé, no es podria dur a terme sense abans aclarir què entenem per silenci i aquesta serà, també, una altra de les finalitats que ens proposem.

Paral·lelament al desenvolupament d'aquesta estètica del silenci que ha dut a terme bona part de l'art contemporani, la música ha passat a ocupar també un lloc central en la filosofia contemporània i és que, a parer nostre, ambdues es complementen, es reclamen i s'interpel·len. Pensar la música contemporània reclama també, doncs, posar de manifest tot allò que aquest diàleg, viu i actual, ens pot aportar.

Per tal d'elaborar una anàlisi útil i clarificadora, hem dividit el treball en diversos capítols –o *moviments*, picant l'ullet a la terminologia tradicional que fa servir la música- clarament diferenciats, fins al darrer, *finale*, on exposarem les conclusions a les quals haurem arribat al llarg del treball.

[1] Rowell, Lewis (1999). *Introducción a la filosofía de la música*. Barcelona, Gedisa, p. 18

# B. MARC TEÒRIC I ESTRUCTURA DEL TREBALL

## B.1 PRIMER MOVIMENT. Entendre el silenci

*Per què el silenci?*

Aquest primer moviment pretén cimentar una de les bases sobre les quals es construirà aquest treball. Així, ens preguntarem, d'entrada, per què el silenci ha estat revaloritzat a l'època contemporània. En efecte, actualment, són molts els qui, des d'un o altre vessant artístic, treballen o han treballat amb el silenci, no com una "separació entre sons", sinó com un element compositiu real. Ens demanarem també de què "està fet" aquest silenci i, sobretot, com ha evolucionat la percepció que en tenim fins arribar a la nostra. La tercera qüestió que ens plantejarem té a veure amb la pregunta per la càrrega comunicativa del silenci i la seva capacitat de provocar emocions. És a dir, de quina manera el silenci adquireix significat; veurem com aquest símbol no és només coneixement, sinó també emoció.

Seria, certament, interessant, dedicar bona part d'aquest capítol a analitzar, no només el silenci, sinó també la música. De què està feta? Quins són els elements que la componen? Però l'elaboració d'una ontologia de la música ens demanaria, encara que sigui a títol introductori, una dedicació massa extensa. Per això, i per no considerar-la indispensable pel treball que ens ocupa, hem valorat que seria un apartat mereixedor d'un espai en futures recerques.

## B.2 SEGON MOVIMENT. El paper revelador del silenci: silenci i música des de la filosofia

*Per què la filosofia?*

La filosofia contemporània ha contribuït a clarificar aquesta relació entre silenci i música que ens ocupa perquè aquestes noves perspectives estètiques han comportat que el silenci adquireixi, a partir del segle XIX, un major protagonisme en la música: "*Casi todos los músicos de finales del XIX emplean activamente el silencio, aunque no siempre de la misma manera*" [2]. Pensem, amb Fubini, que "*No es sino en la seguna mitad del siglo pasado* [el segle XIX]*, con Hanslick*[3] *y el inicio del proceso de disolución del romanticismo, cuando la estética musical se abre a nuevos problemas y perspectivas*".[4]

---

[2] Veloso Santamaría, Isabel. "El silencio: entre la música y la poesía", *Estudios de Lengua y Literatura Francesas.* Cádiz: Universidad de Cádiz, pàg. 186.

[3] Hanslick, Eduard (Praga, 1829 - Viena, 1904), musicòleg austríac.

[4] Fubini, Enrico (1971). *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*. Barcelona: Barral Editores, pàg. 10.

El silenci es veu profundament afectat per les transformacions socials de finals del segle XIX: la productivitat mercantilitzada estableix una nova relació sonora.[5] Però ja abans, en la transició del classicisme al romanticisme que escenifica Beethoven, queda ben palesa la nova presència del silenci (per entendre la importància creixent del silenci en les composicions musicals, només cal escoltar el principi de la sonata núm. 8 en C menor, *Patètica*, per a piano). I un exemple posterior d'aquest nou enfocament, el trobem en Fauré, "*del que se diría que toda su música es un contínuo silencio salpicado por ténues sonidos*".[6]

La filosofia no es manté al marge d'aquesta relació que augmenta i s'intensifica i és, sobretot a partir del segle XX, que es comença a publicar sobre aquest tema. Si en la primera meitat, pensadors com Adorno, Benjamin o Wittgenstein són clars exponents d'aquesta tendència, a partir d'ells, filosofia i música dialoguen i es reclamen mútuament. Cage o Jankélévitch en són dos exemples privilegiats, atès que ambdós transiten de l'una a l'altra a la recerca de noves vies i respostes.

Així doncs, si bé hem de ser conscients de la impossibilitat de la definició de la música –per la seva oscil·lació entre l'instant i l'esdevenir i el seu dinamisme intern en tant que reafirmació extrema i radical de la seva singularitat i el seu valor-, també és cert que trobem, en la filosofia contemporània, una reivindicació de la música, i també del silenci, en tant que un camí alternatiu de recerca i exploració. Així, per exemple, Jankélévitch, a *La musique et l'Ineffable*, ens diu que la música comença on les paraules manquen, és a dir, la música és un tipus de silenci, el silenci de la paraula. Tota experiència sonora, i especialment la música, es construeix sobre un silenci fonamental. Per entendre aquesta relació constitutiva, dedicarem aquest moviment a aprofundir en la mirada sobre el silenci que s'ha fet des de la filosofia. Hem optat per centrar-nos en tres autors, Theodor Adorno, Eugenio Trías[7] i Vladimir Jankélévitch,[8] en considerar que la música esdevé, per a tots tres, un veritable eix estructural de la seva obra. Seran, doncs, els seus documents els que ens serviran per estructurar cadascuna de les dues parts que componen aquest apartat.

---

[5] Explica l'autora com, davant aquesta nova dimensió sonora, el simbolisme abandera el culte al silenci com una nova manera d'enfrontar-se, èticament i estètica, a la situació. (Veloso Santamaría, Isabel. *Op. Cit*., pàg. 176).

[6] *Ibíd.,* pàg. 186.

[7] Trías, Eugenio (Barcelona, 1942-), filòsof.

[8] Jankélévitch, Vladimir (Bourges, 1903 – Paris, 1985), pensador i musicòleg francès, però de procedència russa. Llicenciat a l'École Normale, va mantenir una interessant correspondència amb Henri Bergson, que es deixa notar al seu treball. Fou també un notable coneixedor de la filosofia alemanya, de la que es va desvincular radicalment després de la Segona Guerra Mundial. Tot i que el seu camp d'interessos està voluntàriament limitat a autors francesos (sobretot), espanyols o eslaus i a una època, el segle XIX i la primera meitat del XX, les seves aportacions sobre la música, el silenci, el temps o la melangia són fonamentals.

Trías, com veurem, situa el lloc *des d'on* pensar i, amb ell, l'espai de la música, a la frontera, al límit entre els *dos mons,* entre aquest *(Unwelt)* i *l'altre món.* Som, doncs, als límits del món. És des d'allí, des de la frontera, que la música es fa capaç de generar idees estètiques i d'albirar aquest "silenci primigeni". El concepte de frontera, desenvolupat pel pensador barceloní, ens servirà per situar la música en un "medi elàstic" des d'on analitzar-la.

Per la seva banda, Jankélévitch proposa una mirada del silenci com a dimensió del coneixement o com una alternativa a la racionalitat. La música, per al pensador francès, fa possible allò que no ho era: crea noves condicions de possibilitat transportant l'home "fora de si" (Jankélévitch diu també "al marge de la veritat"). Té un poder, en aquest sentit, impúdic, inefable. El silenci, aquí, ocupa un espai anterior: és precursor i és anunciador. És, doncs, molt més que res, és font de coneixement perquè atorga a les coses un caràcter enigmàtic i és un element constitutiu de la pròpia música.

Finalment, Adorno[9] ens proposa encara una altra representació del silenci quan el reivindica com una via de protesta contra el procés consumista en què es veu submergit l'art.

### B.3 TERCER MOVIMENT. Art i silenci

*L'estètica del silenci*

Dedicarem el tercer moviment a analitzar el silenci com a objecte d'art. Què *aporta* el silenci en tant que expressió artística? És analitzable només com a buit, com a no-res, absència de sentit o, al contrari, podem pensar en ell com a *generador* de sentit? Compararem l'àmbit de la música amb altres arts per tal de poder-ne copsar les diferències. La pintura, el cinema o la literatura –i, molt especialment, la poesia- han tractat el silenci en aquest sentit, com a "silenci expressiu" més que com a negació. Són innombrables els artistes que han tractat el silenci des d'aquest punt de vista, des de pintors (Màlevitch, Hoopper), cineastes (Bresson, Bergmann, Béla Tarr o el nostre Albert Serra) o literats (Beckett, José Ángel Valente o Víctor Sunyol).

### B.4 QUART MOVIMENT. El silenci, la mirada des de la música

*Música i silenci*

Si la filosofia ens haurà permès entendre com el silenci pot ser una via alternativa d'exploració al discurs lògic i, en el tercer capítol, haurem constat com l'interès per aquesta via d'exploració es materialitza en les manifestacions artístiques, en aquest últim moviment, haurà arribat l'hora de respondre a l'objectiu que ens havíem marcat des d'un bon començament. Així doncs, es tractarà d'aprofundir en la relació entre música i silenci. Què en

[9] Adorno, Theodor W. (1903-1969), pensador alemany, pertanyent a l'anomenada Escola de Frankfurt.

pensen els músics del silenci? És interpretable només com un espai-entre-músiques o és molt més que això?

La figura cabdal en tot el pensament contemporani i que forma part alhora de la mateixa història de la creació musical és John Cage.[10] El compositor nord-americà no només ha desenvolupat un llenguatge personal entorn al concepte de silenci, sinó que aquest ha estat objecte de moltes de les seves conferències, escrits o accions, situant-lo així al centre mateix de la música. Ningú com Cage ha sabut posar en relació constant el so amb el món que l'envolta, dotar de significat artístic cada element que el compon. Si ell es va proposar fer-nos escoltar el silenci, ens serà de gran utilitat per analitzar i entendre el so en si mateix.

A banda de Cage, hi ha nombrosos compositors contemporanis que han estructurat la major part del seu treball sonor entorn al silenci. I és especialment destacable, en aquest sentit, Giacinto Scelsi.[11] El compositor italià pensa la música des d'un estat de "passivitat lúcida". Se situa, doncs, en un lloc des d'on *mirar* i *deixar passar* el so. La música i, amb ella, el silenci, així, recobren un sentit primigeni, *anterior*. Per poder expressar-se sonorament en el present, diu, cal retrocedir al silenci primigeni, al lloc anterior a la paraula. Allà on tot és possible perquè res està encara fet, perquè encara *no ha passat* res.

També Sciarrino[12] ha situat el silenci al centre mateix de les seves composicions. El so esdevé, a la seva música, una irrupció –sempre mínima- des del silenci, l'espai "natural" des d'on sembla sempre sorgir la música per primer cop. A banda dels citats, en aquest apartat, ens caldrà fer referència a molts compositors contemporanis que, potser no amb la intensitat de Cage, Scelsi o Sciarrino, però amb certa dedicació, han treballat amb el silenci com a element essencial de composició. Músics com ara Mompou, Ligeti o Messiaen ens seran de gran ajuda per al nostre treball.

### B.5 FINALE

Al darrer moviment del present TFG, anomenat *Finale*, hi exposarem les conclusions a què haurem arribat. La nostra ambició no s'atura en les solucions a les qüestions formulades sobre la relació entre la música i el silenci que poguem trobar, sinó que volem que aquestes primeres solucions siguin un estímul per obrir nous esapais a possibles recerques posteriors.

### B.6 i 7. BIBLIOGRAFIA, WEBGRAFIA i ANNEXOS

A banda de les conclusions, l'espai final del treball el reservarem a un apartat que ens sembla fonamental pel tema i caràcter del present treball: el llistat de la bibliografia i la webgrafia usades, incloent-hi els documents audiovisuals (gravacions d'àudio i de vídeo) i, en

[10] Cage, John (1912-1992), compositor nord-americà.
[11] Scelsi, Giacinto Maria (1905-1988), compositor italià.
[12] Sciarrino, Salvatore (1947- ), compositor italià.

un darrer capítol, els annexos (partitures, imatges i una entrevista). Ens sembla especialment valuosa aquesta entrevista, realitzada al compositor Benet Casablancas, autor de la trilogia orquestral integrada per *The Dark Backward of Time*, *Alter Klang* i *Darkness Visible*, la qual gira al voltant del concepte del silenci. Considerem que il·lustra, amb el testimoni de primer mà, la relació que, prèviament, haurem definit a nivell teòric entre música i silenci. Aquest músic ens atansarà, doncs, a l'experiència creativa que anhela administrar i transmetre, a través de la seva obra, aquest vincle que manté la música amb el silenci.

En acabar aquesta introducció, ens cal fer una darrera precisió: en l'elaboració de les pàgines que segueixen hem estat plenament conscients de la complexitat i diversitat temàtica que implica el tema que ens ocupa. A la manera dels "rizomes" deleuzians, són molts els temes que, comunicant-se entre ells, depassen possiblement –per extensió i per continguts- l'espai destinat a un treball final de grau. Per tal de donar cabuda a aquesta diversitat de mirades, de vegades complementàries, i sovint contradictòries, hem pensat que la millor solució era enunciar-les a tall de cites i peus de pàgina, amb la doble intenció de donar resposta a les preguntes inicials i de desvetllar l'interès del lector, tal i com desitgem i esperem.

# 1. PRIMER MOVIMENT: Entendre el silenci

Abans de preguntar-nos per la relació que s'estableix entre el silenci i la música des de la perspectiva de la filosofia contemporània o des de la música mateix, hem de tenir present que el concepte de silenci, i sobretot la percepció que en tenim, ha evolucionat al llarg del temps. Entendre què volem dir quan parlem de silenci és el propòsit d'aquest capítol. Aprofundir-hi, ens permetrà relacionar-lo, posteriorment, amb la creació artística en general i, amb la música en concret.

## *1.1. L'estètica del silenci: la revalorització del silenci a l'època contemporània. Especificitats i context històric*

El silenci, efectivament, ha estat considerat durant molt de temps com *el contrari* del so, allò que no és res i que, en conseqüència, no significa. Silenci i so eren, doncs, antagònics. Quan es pensava en el silenci com un element estructural, inherent a la música, era considerat com una cesura, un tall, una respiració, sense propietats. Una interrupció del so que, justament, ajudava que els elements expressius de la música es mostressin, gràcies al silenci, com a més rellevants.

A mesura, però, que la civilització va anar avançant, el món es va fer més sorollós. Hi havia més concentracions de gent, més ciutats i, sobretot, arran de la revolució industrial, més màquines, més "soroll ambiental". Això, lògicament, va fer que la música i, amb ella, el silenci, fossin percebuts d'una altra manera.[13]

Si bé el fet d'atorgar a les pauses musicals un símbol equivalent a la seva duració va institucionalitzar i quantificar la presència del silenci en l'obra musical, no és fins al segle XIX que la idea de silenci canvia radicalment. D'una banda, a nivell de concepte: el silenci, a poc a poc, deixa de ser només allò que no sona, un *no-so*, per esdevenir un estat del propi so. Es comença a utilitzar el silenci com a element estructural de la pròpia composició i, alhora, com a transmissor d'emocions.

Però és al segle XX, amb l'arribada de les dues grans guerres, que el silenci assoleix una categoria *per se*. El món ha esdevingut so, fins al punt que avui dia el so és omnipresent. No hi ha espai on *sentir* el "silenci". La mateixa vida, el món, s'ha convertit en una mena d'espectacle permanent del qual no en podem fugir. Diu l'urbanista i filòsof francès Paul Virilio que allò "audiovisible"[14] ha acabat per expulsar del camp de la percepció tota forma de silenci.

[13] A títol d'exemple, no tenen res a veure, només a nivell d'instrumentació, els "Rèquiems" de Cherubini o Tomás Luis de Victoria, amb el *Rèquiem alemany* de Brahms o el *War Requiem* de Britten, molt més grans com a formació instrumental i, per tant, en intensitat sonora.

[14] Tot i que el terme "audiovisible" pertany a Michel Chion, està citat al text de: Conderana, José Alberto (2006). *Capitulaciones de la estética contemporánea I: el silencio como anomalía*. Barcelona: Trípodos, núm. 19, pàg. 162.

Ens hem submergit en una mena de bombolla multimèdia, un espai onanista habitat de so, davant la qual molts pensadors i músics demanen una actitud diferent. És la protesta reclamada per Adorno, però també la nova escolta de què parla Nono[15]. I és, sobretot, la nova manera d'entendre la composició –i, amb ella, el silenci- avui dia. No es pot entendre una història de la música del segle XX i XXI sense el silenci: Webern, Fauré, Debussy, Takemitsu, Gubaidulina, Sciarrino, Cage... són incomptables els compositors que han treballat incorporant-lo, no com una simple separació entre sons, sinó com un element compositiu de primer ordre. Davant el soroll ambiental del món contemporani, un so incessant sense forma, buit, s'ha erigit el silenci, un lloc *des d'on* pensar, crear. Vista la complexitat del tema, a aquesta relació entre silenci i creació artística a l'època contemporània i al procés que s'ha anomenat "estètica del silenci", hi dedicarem tot un capítol més endavant i abans d'emprendre, en un capítol més exhaustiu, l'estudi dels lligams que el silenci manté amb la música.

Cal fer una darrera precisió sobre com s'ha transformat la idea de silenci a Occident en l'actualitat. La tradició musical ens diu que Orient ha estat sempre molt més silenciosa que Occident. Aquí teníem, no només la indústria, el capital, sinó també les grans orquestres, la tradició simfònica del romanticisme i, en músiques populars contemporànies, el rock, el soroll, l'amplificació. La imatge d'una música oriental, absolutament estandarditzada, és una persona tocant un *koto* en un jardí japonès. Se sent, harmònic, el *koto*, però també els ocells, el vent. La velocitat de la història recent, però, ens obliga a repensar els paràmetres: Àsia ha entrat, amb la Xina al capdavant, en una mena de frenesí productiu. Aviat la imatge que en tindrem deixarà de ser tranquil·la i es transformarà en soroll. Si a això li afegim que Europa ha entrat clarament en una fase de decreixement, no és aventurat afirmar que ben aviat pot tornar a canviar la nostra percepció del silenci.

## *1.2. Els principis ontològics del silenci*

A grans trets, podem referir-nos, bàsicament, a quatre tipus de silenci: el silenci poètic, fruit de la reflexió teòrica; el silenci metafísic o com a expressió de l'inefable; el silenci místic o contemplatiu; i el silenci nihilista i pessimista –el nostre treball persegueix la comprensió del silenci en sentit poètic i metafísc, però els límits entre tots aquests tipus de silencis són poc estables i nítids.

Aquesta diversitat topològica fa trontollar la visió reduccionista que tenim, quotidianament i tradicional, del silenci. En efecte, sovint s'ha definit el silenci en termes de negació, d'absència de so, un *no-lloc*. El cert és que el silenci, que de fet és un *topos* tan antic

[15] Veure pàg. 81.

com la paraula, ha estat gairebé des de sempre definit des de la paraula i contràriament a ella. La música, per això mateix, es deia, no és un llenguatge, perquè aquest s'ha caracteritzat durant segles exclusivament per la parla. És, doncs, *la negació* de la parla. Així, per extensió, el silenci ha estat situat, durant molt de temps, també lluny del coneixement, com mancat de relació amb el pensament. El silenci habita, es deia, més enllà del coneixement, del que es pot dir.[16]

El silenci és no actuar, no fer, estar mort. El so només es produeix, com sabem, si hi ha moviment, si hi ha vibració, si hi ha *com-moció*. La mort, en canvi, és vista com una amenaça i, durant molts segles, com el *més enllà*. Hi ha, en aquest sentit, no només una visió còsmica del silenci, sinó una identificació amb l'infinit. Hem tendit, des del nostre pensament antropocèntric, a pensar el món com a nostre, allí on vivim i, per tant, allí on sona. El silenci és la negació d'això, del moviment, de la vida. La tradició filosòfica occidental tampoc ha ajudat gaire en aquest sentit. Hem construït una teoria del coneixement a partir del jo.[17] I el jo sona, com va demostrar John Cage. El jo viu. Això fa que sentim sovint el silenci com una amenaça *des de fora* i mirem d'omplir-lo constantment. El silenci, entès així, ens portaria *fora de si,* a un altre lloc molt més gran que nosaltres: l'horitzó, el cosmos.

Però si entenem que el silenci ens connecta amb un *tot*, que ens informa d'un més enllà (en l'espai, en el temps), la idea que en tenim, aleshores, és que és infinit i, per tant, indivisible. No admet separacions, trossos, moments. En aquest *perpetuum mobile* constant, com articulem els seus materials? Com mesurem, com encabim les pauses? Amb relació a què? A qui?

El silenci en si no és, doncs, el no-res. Té unes propietats diferencials. Com el filòsof que, en pensar, fa un silenci actiu, creatiu, el músic intervé en el silenci, no com un *no dir*, sinó com un *dir el no res*:

> *Le silence est à la fois ce qu'il n'arrive pas à dire (pas plus que le poète), et ce qui précède la tentative de le dire. Ce n'est pas le silence de celui qui s'inquiète ou s'ennuie, et que la parole repose d'un vide désespérant. Ce n'est pas non plus tout à fait le silence salutaire qui repose des bavardages incessants et accablants. C'est un silence qui s'affirme pour lui-même, celui qui précède l'acte de dire ou d'écrire.*[18]

---

[16] Recordem la recomanació darrera del *Tractatus Logico Philosophicus* de Wittgenstein (2003), on afirmava que "*De lo que no se puede hablar, es mejor callar*". Madrid: Alianza, pàg. 147 (6:54).

[17] No només els filòsofs grecs. Tota la filosofia moderna es fonamenta en aquest principi ontològic. La pregunta essencial de la modernitat és "*Qui sóc jo*?", des de Descartes fins avui dia.

[18] Go, Nicolas (2011). "Silence, écoute, simplicité des philosophes: une thérapeutique joyeuse". [Article en línia]. *Sciences croisées*. CREAD. Université de Rennes 2: Rennes. [Data de consulta: 23 de novembre del 2012]. <http://www.sciences-croisees.com/articles-2/numero-7-8-soin-de-l-ame/perspectives-historiques-et-philosophiques>

Silenci és, doncs, també, de-construcció, buidatge, neteja de tot allò que no és necessari. La simplicitat del silenci, així, seria, no el principi, el primer moment abans del coneixement, sinó el resultat d'un procés de simplificació. La constructio que demana el silenci no és per acumulació, sinó per depuració. Ho comenta Nicolas Go, parlant de la filosofia, però és perfectament aplicable al silenci: "...*le philosophe retranche de son travail de création tout le superflu, ces fragments et déchets conceptuels qui naissent sans cesse de son activité et meurent sous le feu de l'ascèse. Il détache et balaie les particules sans vie [...]*".[19]

Aquest retraïment, aquesta ascesi, és sovint un espai interior, íntim: callar. No demana res més que això. Però el veritable silenci és sempre compartit. Callar és un comportament, perquè "...*il silenzio include in se stesso una ricca serie di gradualità relative all'intenzione e alla propensione comportamentale*".[20] Callar és acceptar el silenci de l'altre, un acte de solidaritat i de respecte. L'espai de l'escolta.

## *1.3. Silenci, emoció i significat*

Però aquest silenci –del llatí *silere*, callar o estar inactiu, en repòs- té un significat o no? Arroyave diu que *"Il y a des silences qui deviennent signifiants quand ils entrent en rapport avec le langage"*[21]. És a dir, hi ha silencis amb significat i n'hi ha que no. O dit d'altra manera: el silenci, per a l'autora esmentada, cobra significació en relació al llenguatge. Depèn, diu, de "*les intentions véhiculées par l'acte de se taire".*[22]

Volem demostrar, com també veurem més tard en Trías, que la desvinculació del *logos*, l'absència d'un llenguatge parlat, no és una renúncia al significat: "*Lo místico, pues, puede ser silencioso de palabras, pero no de significado*".[23] El símbol, en aquest cas, és, a més, cognitiu i emocional, uneix alhora el *mundus sensibilis* i el *mundus inteligibilis*, perquè el significat del silenci és el producte d'una escolta silenciosa: demana una actitud. No té, *per se*, un significat si no hi ha aquesta omissió voluntària.

Hi ha, evidentment, diferències en relació amb el que entenem habitualment com a significat. En primer lloc, el silenci no fa servir (com tampoc ho fa la música) cap signe lingüístic, no fa servir signes ni símbols que facin referència a un món extern a ells, de

---

[19] *Ibíd.,* pàg. 9.

[20] Stecchina, Giuliana (2011). "Silenzio. Profili tematici di una modalità comunicativa non gestuale". Article en línia. A. Tafuri (a cura di). *Annuario 2009-2010 del corso di master di primo livello in Analisi e gestione della comunicazione.* Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste, 2011, pàg. 76-106. [Data de consulta: 17 de novembre del 2012]. <http://www.openstarts.units.it/dspace/handle/10077/5752>

[21] Arroyave, Myriam (s.d.). "Silence, on écoute le temps". [Article en línia]. *Esprit d'avant*. [Data de consulta: 25 de novembre del 2012] <http://www.espritdavant.com/DetailElement.aspx?numStructure=79255&numElement=136210>

[22] *Ibíd.*

[23] Rasgado González, Abraham A (2008). *Filosofía del silencio*. México: Signos Lingüísticos, vol. IV, núm. 7, enero-junio, pàg. 108.

conceptes. És, en aquest sentit, un sistema tancat i, per tant, els significats que transmet no són comparables a cap altre àmbit.

En segon lloc, el significat és un producte de l'expectativa. *Després* del silenci hi ha una acció, una vibració. Ja hem parlat al principi del món sorollós al qual ens hem habituat. No suportem silencis llargs. El *shock* que va significar la coneguda *4'33"* de Cage no va ser tant per l'aspecte formal o fins i tot conceptual, com veurem, sinó per l'extraordinària dilatació del temps a què exposava a l'auditori. El públic *esperava* una acció, no un silenci. I, sobretot, sabia que els silencis són anunciadors, són *abans de*, perquè, tard o d'hora, comença la música.

No hi ha, en la peça de Cage, un després: només *és* silenci. I és també sabut que "*cuanto más persisten la duda y la incertidumbre, más grande tiende a ser la sensación de inquietud*"[24]. El públic, en sentir el gran silenci, posposava així un significat que no arribava, perquè el buscaven en la música, en el so.

Hi ha encara una tercera raó que explica la singularitat del significat en el silenci: el fet que, en el silenci, el sentit està en moviment. Aquesta "pàgina blanca" silenciosa de què parla Jankélévitch és un gran espai, potser infinit, que no para de moure's i és, per tant, un signe *en moviment*, inaprehensible o, en tot cas, comprensible només com a absència, com a allò que no és, que no sona i, en conseqüència, des de la nostra racionalitat occidental, allò que no existeix.

[24] Meyer, Leonard B. (2001). *Emoción y significado en la música*. Madrid: Alianza Editorial, pàg. 47.

# 2. SEGON MOVIMENT. El paper revelador del silenci: silenci i música des de la filosofia

## *2.1. Música i frontera. La música com a arravatament*

### 2.1.1. Introducció a l'estètica del límit

#### 2.1.1.1. El concepte de límit

Hem comentat, a la introducció d'aquest treball que, tot i que són molt els filòsofs que han pensat públicament sobre música –sobretot a partir del període d'entreguerres, a Europa-, no són tants els qui ho han fet integrant-la com a *corpus teòric* important en la seva producció. En aquest sentit, creiem que és fonamental la mirada d'Eugenio Trías. Trías viu i pensa la música *des de dins*, fins al punt que el seu no és un pensar sobre la música sinó un pensar des d'ella mateixa o, tal com diu Matus Ramírez,[25] un pensar que més que no pas convertir la música en objecte de reflexió, la transforma en "subjecte" de reflexió, amb la convicció que, a partir d'ella, es pot generar coneixement. Autor, doncs, de nombrosos assaigs amb la música com a eix central, cal citar-ne dos que són essencials en la seva producció, *El canto de las sirenas*[26] i *La imaginación sonora,*[27] pel que fa al tema que ens ocupa.

En el pensament de Trías, hi ha un concepte que és nuclear, i que tractarem a bastament al llarg d'aquest capítol: la idea de límit. Efectivament, amb un llenguatge suggerent alhora filosòfic i poètic, Trías "*centra su filosofía en el ser, confiriendo al sujeto un carácter limítrofe en el que invita al diálogo, al pensamiento como la forma posible de conocimiento*".[28] La nuclearitat del concepte de límit fa que la seva presència impregni qualsevol altra categoria i, és clar, també la proposta estètica d'aquest autor. La nostra tesi, compartida amb d'altres (Matus Ramírez, 2010), però, va més enllà i afirma que la "filosofia del límit" té com a element clau l'estètica. I és que, si la filosofia del límit de Trías afirma que la condició humana és limítrofa, que l'home és un habitant d'una realitat antagònica,[29] la música, de manera especial, és l'art que comparteix i expressa aquesta mateixa naturalesa: les dues es realitzen en el temps i radiquen en el límit i, encara més, ambdues són, en cert sentit, límit, ja que totes dues

[25] Matus Ramírez, María Guadalupe (2010). *Música y límite en Eugenio Trías.* Morelia, Michoacán: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, pàg. 143.
[26] Trías, Eugenio (2007). *La música de las sirenas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
[27] Trías, Eugenio (2010). *La imaginación sonora*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
[28] Valdés, Catarina (2010). "Vivir en el límite". [article en línia]. [Data de consulta: 4 de març del 2012]. <http://www.filosofia.mx/index.php?/perse/archivos/vivir_en_el_limite>
[29] Per una anàlisi en profunditat de la condició fronterera de la naturalesa humana, veure l'obra ja citada de Matus Ramírez.

estan referides a la transcendència i impregnades del simbòlic.[30] Segons l'autora citada, d'aquesta idea, se'n desprèn que l'estètica, per a Trías, és un element clau de la filosofia del límit i que la música, en concret, és present en tot la seva obra i és essencial per comprendre'n el pensament. De manera innovadora, l'autora interpreta el concepte de límit com una categoria ambivalent i, al mateix temps, anàloga a la música. Així, estableix una relació del concepte de límit amb la música, i una vinculació entre la filosofia del límit i una visió estètica de la realitat. El nostre treball, però, no pretén resseguir tot el pensament de Trías, sinó que ens limitarem a introduir, a grans trets, el concepte de límit per tal d'arribar, finalment, a comprendre la relació entre silenci i música en la seva obra i a establir les seves aportacions en aquest aspecte, atès que, a parer nostre, la filosofia del límit de Trías i la concepció de la música que hi va associada, comporten també un nou enfocament i una afirmació del silenci com a element constituïu d'aquella.

Ja des dels seus primers escrits, la idea de límit esdevé una categoria fonamental en el pensament del filòsof barceloní. Així, al primer assaig que escriu sobre el concepte de límit[31], ja ens fa saber quin ha de ser, segons diu, el lloc del filòsof: allà des d'on pot interrogar, a la frontera, al límit. Més enllà hi ha l'altre món, un espai diferent del mitjà (*unwelt*) habitual, on som. Aquest "*presiona sobre mi y sobre mi mundo a la manera de un suplemento de interrrogantes pronunciados desde el límite, mediante los cuales se capta, difícilmente, aquello que «está cerca del enigma»*".[32] El límit és, doncs, per a Trías, línia i frontera, un lloc des d'on accedir als "*dos móns*", però també allò que "*sanciona su irremediable distancia*". L'espai des del qual contempla, alhora, allò de què sembla acomiadar-se (la llar, l'ésser) i allò que l'atreu (l'abisme, l'espai-llum, la transcendència).

L'exploració filosòfica sobre la idea de límit, però, ja ve anunciada en alguna obra anterior del mateix Trías. *Filosofia del futuro*[33] es planteja, així, com l'inici d'una seqüència que es va desenvolupant en tota l'obra posterior del pensador. Ja en algun passatge del llibre ens parla de la *variació*[34] –una paraula amb clares ressonàncies musicals- com a estratègia, una manera de pensar *esdevenint*, en moviment. I reivindica ja un lloc des d'on el subjecte "*corre al encuentro de la disposición originaria de asombro y vértigo*",[35] des d'on *pensar el futur*. Però si a *Filosofía del futuro* es pregunta Trías sobre el subjecte filosòfic i el seu assumpte (pensar el futur) a *Los límites del mundo* ja s'interroga sobre el lloc que ocupa l'ésser, el límit.

---

[30] Per Matus Rodríguez, la música és condició de l'ésser en el límit en un doble sentit: en primer lloc, és condició per tal que la seva existència trobi un sentit o significat i sigui habitable i, el segon sentit, que la música és la pròpia condició humana, és a dir, la música és logos, és pensament que esdevé en la història.
[31] Trías, Eugenio (1985). *Los límites del mundo*. Barcelona: Ariel.
[32] *Ibíd.*, pàg. 45.
[33] Trías, Eugenio (1983). *Filosofía del futuro.* Barcelona: Ariel.
[34] Per veure una anàlisi del concepte "principi de variació", veure el treball de Matus, pàg. 38.
[35] Trías, Eugenio (1983). *Op. Cit.,* pàg. 20-21.

A diferència, però, d'anteriors pensadors que veien en el límit el punt de no-retorn, el final d'alguna cosa, allò que *no és,* Trías el concep com a enllaç o connexió, com una dimensió necessària i positiva en el pensament occidental. Així, la mirada del pensador barceloní es formula des una posició radicalment diferent d'allò exposat per Hegel, per a qui el límit és una barrera, una prohibició; per Kant, que hi veu la fi del coneixement o, sobretot, per Wittgenstein, per a qui la frontera representa el límit del llenguatge amb relació al pensament. En Trías, desapareix la connotació negativa d'allò que queda fora del límit i el límit esdevé així un lloc positiu *des d'on* i *a partir del qual* hi ha allò extern. Trías entén el límit com el lloc de l'ésser; així doncs, en la seva recerca ontològica sobre el límit, el gir que Trías imposa a la tradició es fonamenta en una nova concepció de la relació entre ésser i límit: l'ésser és ésser *en tant que* límit. "*En tanto fronterizos somos los límites del mundo. Somos pura línea, puro confín, referidos a la vez al cerco y al extrarradio"*,[36] afirma Trías a *Los límites del mundo*. És des d'aquest punt, amb un peu "dins" i l'altre, "fora", des d'aquesta situació de vertigen espontani, que sorgeixen els signes d'interrogació que ens projecten cap al cor de l'enigma.

L'ontologia del límit formulada a *Los límites del mundo* anirà madurant en els següents assaigs. Comencen a aparèixer termes, conceptes, idees que anirà ampliant: *cerco, gozne, hiato, sinmundo* (o també *el otro mundo*). I apareix un tercer llibre, sempre en constant progressió estructural i *èpica* cap a la comprensió de la idea de límit: *La aventura filosófica*[37] que, de fet, està concebut com a pròleg cap al següent, la coneguda *Lógica del límite*[38].

El que ens interessa, però, d'aquesta evolució és com aquesta categoria es relaciona amb la música i amb el silenci que la constitueix. La relació es comprèn quan entenem que, a aquest límit, l'home pot donar-li la forma que desitgi per fer-lo habitable; l'home és habitant de la frontera i el seu destí és esdevenir[39] allò que és: límit. Per això mateix, l'home no pot limitar-se a ser un més en el món físic, però tampoc pot desitjar anar més enllà del límit. Aquest és l'imperatiu ètic que s'adreça a l'home i és en aquest punt on es produeix l'enllaç entre l'antropologia, l'ètica i l'estètica i s'entén el vincle de l'art amb el silenci, perquè l'obra d'art, si és vertadera, produeix una configuració simbòlica que és una via d'expressió del silenci i manté una relació estreta amb l'ètica. L'obra artística té la capacitat de mostrar l'*ethos* de l'ésser del límit, és a dir, l'art pot arribar a mostrar la veritat, revelant la vertadera condició humana. El vertader art sorgeix, en definitiva, de l'experiència ètica; si no és així, ja no parlem

[36] Trías, Eugenio (1985). *Los límites del mundo*. *Op. Cit.,* pàg. 66.
[37] Trías, Eugenio (1988). *La aventura filosófica*. Barcelona: Ed. Mondadori.
[38] Trías, Eugenio (1991). *Lógica del límite*. Barcelona: Ed. Destino.
[39] En aquest sentit, es pot afirmar que aquest ésser del límit concreta la seva existència en el temps que es tradueix com a principi de variació, "*debido a esa capacidade del hombre de autoconstruirse por la indeterminación y libertad de su condición, además de que su vivencia temporal es también su propio límite debido a su constante realidad de morir para renacer"*. (Matus Ramírez, 2010, pàg. 29).

d'art, sinó d'ornament, entreteniment o espectacle. Aquest és el principi de l'estètica del límit que tot seguit analitzarem.

#### 2.1.1.2. L'estètica del límit

Si als tres llibres citats fins ara, *Filosofia del futuro, Los límites del mundo* i *La aventura filosófica*, Trías ens proposa una ontologia fonamentada en "*la concepción del ser como límite y frontera*",[40] al següent, *Lógica del límite*, Trías hi fa un pas més. I és que, un cop assolit l'accés al límit, ara cal "*recorrer el modo en que lo accesible, el ser, se despliega*";[41] aquest desplegament, d'altra banda, consisteix en un "desplegament" lògic: *"Tal despliegue asume la forma de un despliegue lógico, en la medida en que va mostrando el* logos *que a cada uno de esos cercos corresponde: el* logos *sensible inmanente al cerco del aparecer, tal como queda formalizado en el universo de las artes [...]."*[42]

I si pensem el *logos* des del límit tal com ens demana l'autor, l'ésser d'aquest *logos* no és abstracte o formal, sinó que dialoga amb les formes sensibles que es projecten des d'aquest límit i que elaboren l'art:[43] "*el* logos *produce formas sensibles que dan sentido a lo que antecede esa proyección*".[44]

Com dèiem a l'apartat precedent, la tradició filosòfica ha tingut una visió negativa del límit en concebre'l com el lloc que no és. Trías defensa que el límit és un espai habitable i real. I el lloc que li correspon es troba quan s'entén l'existència a partir de tres cèrcols: el de l'aparèixer, l'hermètic i el fronterer, que neix de la intersecció dels altres dos. El cèrcol de l'aparèixer és descrit com l'esfera material i sensible, un lloc definit per les arts i, per això, és entès també com el cèrcol estètic. Són, doncs, les arts les que posen les condicions de possibilitat per tal que es manifesti el món sensible.[45] El nostre món "sensible" és precisament nostre perquè el controlem amb el nostre discurs (*logos*) i amb una sèrie de regles convencionals (*nomos*). És per això que, en la seva dimensió estètica, la franja fronterera és el lloc d'enllaç entre el món (més ençà de les fronteres del conegut) i el no-món (més enllà d'aquestes mateixes fronteres)[46] i l'única manera de desenvolupar un discurs que posi en

---

[40] Trías, Eugenio (1991). *Lógica del límite*. *Op. Cit.,* pàg. 30.
[41] *Ibíd.,* pàg. 30.
[42] *Ibíd.*
[43] Un "*abans*" ètic, no temporal.
[44] Trías, Eugenio (1991). *Lógica del límite*. *Op. cit.*, pàg. 100.
[45] Bullé-Goyri Lasserre, Lillian (2002). "Lo monstruoso como aspiración pictórica". *La palabra y el hombre. Revista de la universidad veracruzana*, Núm. 123, Julio-septiembre 2000. <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/576>
[46] Profunditzem únicament en el "cerco del aparecer", tot i que Trías, tal com hem dit, considera que hi ha dos "cercos" (cèrcols) més, l'hermètic i el de la intersecció de tots dos, el fronterer. Per tant, el desplegament de l'anàlisi de l'ésser adquireix, en el pensament de Trías, la forma de tres "cercos" interrelacionats. El logos conceptual és l'immanent al "cerco" fronterer i queda formalitzat en l'ontologia del límit i el logos referit al "cerco" hermètic, a l'enigma, al qual donen forma i sentit les religions positives.

contacte aquest dos móns és l'elaboració de símbols. Per tant, el límit o frontera és l'espai en què es desenvolupa el "logos figuratiu simbòlic", única via possible d'intentar atrapar el que sempre s'escapa, el que no podem anomenar ni comprendre. Així doncs, el *logos* del límit s'enuncia mitjançant la figura simbòlica –la que fa possible la comunicació amb allò que era hermètic- que expressa la veritat del límit, de l'ésser que *és* límit: "*todo arte tiene en el símbolo su horizonte transcendental*" (atès que el veritable art és el que arriba fins al límit que articula l'ésser).

El límit és, doncs, la condició i el pressupòsit mateix de la projecció de sentit i el símbol uneix una figura del món amb l'enigma. L'opció de Trías, per això mateix, és una crítica a la reflexió artística que duu a terme la modernitat. Enfront de la voluntat moderna d'absoluta revelació d'allò sagrat, apareix com a irrevocable aquest ésser que és límit. És en aquest símbol, "*sensible por naturaleza*", on "*resuenan ideas musicales, en las que se plasman significaciones*".[47] Hi ha, afirma Trías, una *imaginació* simbòlica que circula a través del medi sonor i que no està basat en imatges o en icones, sinó en la *foné*, el so. Aquest símbol fronterer és, doncs, un *símbol sonor* que dota d'unitat al so i al sentit i del qual deriven valors emocionals, afectius i cognitius. En ell convergeixen matèria (la *foné*[48]) i forma, intel·ligència i sensibilitat, *mundus inteligibilis* (el món de les idees) i *mundus sensibilis* (el món de les ombres), sense necessitat de paraules ni de significació (significació en el sentit de la semàntica derivada de la lingüística).

Trías, a partir d'aquí, elabora una nova divisió de les arts[49] segons estiguin més a prop o no del límit, de la frontera. Les *arts frontereres* són la música i l'arquitectura perquè donen sentit (*logos*) a la frontera. Són aquestes dues arts les que "*hacen habitable esta frontera del mundo*",[50] les que "*despiertan emociones o sentimientos o conectan con la erótica*".[51] En canvi, les *arts apofàntiques* –la pintura, les arts del llenguatge- "salten" al món i donen sentit a través de la imatge figurativa o de la paraula, que té significació. Són, diu, arts mundanes, en el sentit que són *d'aquest món* (*Unwelt, environnement*). És per això que les arts frontereres –música i arquitectura- són "anteriors" a les apofàntiques. Són les arts que posen les condicions de

---

[47] Trías, Eugenio (2010). *La imaginación sonora*, *Op. Cit*., pàg. 579.

[48] Cal dir que la idea de *phoné* elaborada per Trías és ben diferent de la que tradicionalment se li ha donat des d'alguna altra branca filosòfica i/o semàntica. Trías acusa Derrida de tenir una interpretació *fonocentrista* de la phoné quan aquest afirma que el sentit l'atorga la paraula.

[49] Les arts existeixen per si mateixes en el cèrcol de l'aparèixer i, a partir de la seva manifestació, es concreta el món i l'individu com a part d'aquest món; a més a més, és a través d'aquest sistema com sorgeixen les reflexions estètiques, com ara la bellesa, el sublim... L'estudi estètic de Trías s'inicia on acaben les altres estètiques: filòsofs com Plató i Kant comencen la seva reflexió estètica entorn a les categories estètiques per ser les que configuren el sistema de les arts, Trías comença el seu esquema estètic delimitant el cèrcol de l'aparèixer, espai on s'originen les condicions de possibilitat que permeten la manifestació del món sensible. Aquest cèrcol queda limitat per la configuració del sistema de les arts i és només a partir d'aquí com es poden descriure les categories estètiques.

[50] Trías, Eugenio (1991). *Lógica del límite*, *Op. Cit*., pàg. 403.

[51] *Ibíd.,* pàg. 93.

possibilitat perquè es manifesti el món sensible i són purament simbòliques en la seva relació amb el temps i l'espai.[52] La música és similar al temps kantià i l'arquitectura, a l'espai.

Arquitectura i música es converteixen en les condicions pures a priori de possibilitat de tota experiència. Música i arquitectura són les arts que creen l'atmosfera i l'hàbitat per a l'existència de qualsevol significació (literatura) o figuració (pintura). Són les manifestacions artístiques, per tant, originals que permeten la presència de les altres arts.[53] Segons el que acabem d'afirmar, l'estètica de Trías és una estètica transcendental,[54] atès que admet l'existència d'un entorn independent del subjecte, descriu una realitat simbòlica i suposa que allò que es materialitza en el "cerco" de l'aparèixer remet al que es troba en la franja o cèrcol hermètic, és a dir, el que es troba en el cèrcol de l'aparèixer és una realitat que transcendeix a l'experiència i apunta a un àmbit més extens, fora de l'abast de l'experiència del subjecte. Un cop definida l'estètica del límit a grans trets, aprofundirem tot seguit en aquesta idea de la música com a art fronterera.

## 2.1.2. Música, límit i silenci

### 2.1.2.1. La música com a art fronterera

Trías atorga al símbol fronterer, com dèiem, a través de la imaginació sonora, una capacitat d'evocar en l'oient, amb el so, les *idees* de la raó. La diferència, aquí, amb Kant, és clara: ja no parlem d'idees estètiques que no podien arribar a ser coneixement perquè eren una intuïció (de la imaginació); ara, en Trías, aquest símbol té una dimensió cognoscitiva, una gnosi que és alliberadora i emocionant alhora, catàrtica. Totes les arts, recordem, són simbòliques i es deriven de la música i de l'arquitectura perquè són les que preparen un hàbitat a la figuració icònica o a la significació poètica o conceptual.[55] La música és la materialització de diverses interseccions que donen *sentit*, però no significació (en el sentit tradicional del terme, és a dir, significació lògico-lingüística); és un llenguatge que, de manera pura, es queda en la intenció. Es presenta de manera abstracta i proposa les bases en les quals recolzen les arts del llenguatge: el que es percep d'ella és el to, el ritme[56] i el que comunica no pot expressar-se d'una altra manera. El so, a través de la música, té la capacitat de generar *idees estètiques*, en aquesta constant transformació gairebé alquímica i, en aquesta cadena incessant soroll-so-música, el subjecte esdevé subjecte fronterer i la matèria es transforma en

[52] Gómez Pérez, Laura. "El espacio fronterizo". *Entretextos.* Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura, núm. 11-12-13 (2008/2009). ISSN 1696-7356. <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre11-12/laura.html>
[53] Per una anàlisi sobre la pintura des de l'estètica de Trías, cf. Bullé-Goyri Lasserre (2008).
[54] *Ibíd.*
[55] *Ibíd.*
[56] *Ibíd.*

matèria sonora. Tal com assenyala Martínez-Pulet,[57] a Trías li interessa destacar que, a diferència del llenguatge, la sintaxi musical mai abandona el pla sonor: en música, en efecte, no es produeix el salt del nivell fonològic a aquell en què es produeixen les unitats mínimes de significació (en sentit lingüístic). Es manté en el nivell purament fònic i sonor i més enllà de totes les diferències possibles, de tradició, d'èpoques, de compositors... sempre hi ha un mínim element comú que és la naturalesa simbòlica de la música.

Cal entendre aquí la interpretació que Trías fa del que entenem per símbol. Un símbol, com bé indica el filòsof barceloní, "cavalca", diu, sobre imatges o sobre el món de la imatge. És cert: des de Freud a Lacan, des d'Eliade a Durand, la percepció que en tenim té sempre una base icònica.[58] Davant això, Trías ens proposa una nova mirada quan afirma que el símbol té la capacitat d'unir coneixement i emoció.[59] El símbol se situa a la frontissa entre els tres "*cercos*": "*El fronterizo explora tres ámbitos o cercos de la experiencia: el cerco del aparecer (o Mundo), el cerco hermético (aquello que se da o propone más allá del Mundo) y el cerco fronterizo (su propia condición liminar entre ambos cercos)".*[60] El símbol és una forma pròpia del límit, "*la figura simbólica expresa la verdad del límite, del ser que es límite y frontera*"[61] i, com a categoria pròpia del *limes*, és allí on conflueixen allò sensible i allò intel·ligible:

> *Sólo a través del símbolo puede expresarse y exponerse esa disimetría entre lo que puede, en el límite, decirse y lo que debe permanecer oculto y en secreto, o silenciado por el pensar-decir. Sólo el símbolo expone ese anonadamiento de la palabra en el silencio, o esa paradójica exposición de lo nouménico (y numinoso) o ese decir lo indecible*.[62]

---

[57] Martínez-Pulet, José Manuel (s.d.). *"Gnosis sensorial: la escucha musical como tarea filosófica según E. Trías". La caverna de Platón.* <http://www.lacavernadeplaton.com/artebis/musica1112.htm>

[58] Precisament, evitar aquesta percepció és, segons Martínez-Pulet, *Op. Cit.,* un dels cavalls de batalla de Trías: "*En primer lugar, uno de los caballos de batalla del pensador español es el exclusivismo icónico, escópico, visual, del concepto tradicional y heredado de símbolo, culturalmente asociado al mundo de las* imágenes o de los *iconos. Imaginación simbólica se dice en este sentido de la capacidad o fuerza configuradora de símbolos-imágenes. Sea para la semiología (Peirce), la teoría del arte (Gombrich) o incluso el psicoanálisis (Lacan), se privilegia siempre la dimensión visual e icónica del símbolo. Para Trías, en cambio, «hay que pensar el símbolo, en sentido musical, adaptado a modos o tonos musicales, a ritmos, a timbres, a instrumentos, a comportamientos agógicos, a formas de ataque, a intensidades, o a medición y acentuación de las duraciones». El filósofo barcelonés apunta a una tarea novedosa: pensar la escurridiza naturaleza temporal de la música con el concepto de símbolo, es decir, como mediación, plural, compleja, difícil, entre sonido, emoción y sentido."*

[59] El *mundus sensibilis* i el *mundus inteligibilis*. Trías adapta, a més, la idea de símbol a cada àmbit: no és el mateix parlar de cine, d'arquitectura o de música. Pel que fa a la música, diu que *"a mí me interesa un símbolo en términos musicales que se adapta a las dimensiones del sonido en el sentido en que tenemos experiencia de él. No és casual que lo habitemos, incluso, cerrando los ojos",* com cita García, Dora Elvira (2008). *Entrevista con Eugenio Trías*. México, *En-claves del pensamiento*, año II, núm. 4, pàg. 163-164.

[60] Rodríguez Tous, José Antonio (2003). "La metafísica después de la muerte de la metafísica". A: *Cuestiones metafísicas (Enciclopedia Iberoamericano de Filosofia, 26)*. Madrid: Ed. Trotta, pàg. 258.

[61] Trías, Eugenio (1991). *Lógica del límite*, *Op. Cit*., pàg. 31.

[62] *Ibíd*., pàg. 222.

El que és interessant en Trías és justament aquesta mirada al símbol com a l'únic capaç d'establir un enllaç habitable, interpretable, entre els "*tres cercos*", un espai des d'on superar el vertigen constant d'abandonar el "*cerco*" per assolir-ne un altre. Aquest pas, sobretot des del "*cerco del aparecer*" al "*cerco hermético*", crea un *nonsense* que necessita alguna cosa que li atorgui sentit i sentiment alhora.[63]

S'endevina, doncs, una "crítica" de Trías a la interpretació –reduccionista- occidental tradicional del símbol, que el veu gairebé com la imatge de dues parts contrastades que cal desvetllar. No hi ha, diu, res a desvetllar: hi ha, només, un *enigma* que mai no podrà ser revelat pel símbol. Aquest no pot fer més que insinuar, suggerir, proposar, però sempre tindrà múltiples significats.[64]

Però, com associem la idea de símbol amb la música? Com associar-ho, si la música és un art del temps, és invisible i, a més, no produeix significats interpretables? La música no és, en aquest sentit, només raó: desperta afectes (*affetti*), emocions, sentiments (a més de ser, naturalment, intel·ligència, pensament). És un *logos* simbòlic i amb una capacitat per transmetre un missatge similar al llenguatge verbal, amb una particularitat: la música "informa" de l'època, de la cultura, a la qual pertany, transmet *formes d'actuació o comportament* pròpies de l'època. És evident, en aquest sentit, que en una cantata de Bach, per posar un exemple, hi ha una *trans-missió* més enllà de la pròpia música i va íntimament lligada a la idea d'espai (l'església – el cel) i l'època (el barroc, la "construcció" músico-arquitectònica). La música restableix, en una cantata, el codi simbòlic, plantejant un pont evident entre el món ideal i l'espai profà, entre aquells qui "oficien" i aquells que reben. Aquesta simbolització "*implica un procés de revelació d'allò desconegut, allò invisible i allò ocult*".[65] La música de Bach, siguem religiosos o no, fa, així, de mediadora entre allò profà i allò diví, de manera semblant als rituals xamànics. Ens situa en *un altre lloc*. Sembla oportú, aquí, citar Revel, que parla des d'una perspectiva clarament religiosa:

> *Quelle meilleure façon d'entrer dans un espace différent, celui de la liturgie, celui du divin, qu'en signifiant dans la forme même de ses paroles une différence de qualité, qu'en passant à un langage rituel, commun et musical qui nous porte au-delà de nos paroles habituelles?*[66]

---

[63] Perquè allí d'on ve, el subjecte no és només "físic".

[64] Des d'aquest punt de vista, hi ha més buit que significat.

[65] Melgar Bao, Ricardo (2001). "El universo simbólico del ritual en el pensamiento de Víctor Turner". *Investigaciones sociales*. Any V. Núm 7. pàg. 17.

[66] Revel, Ariane (2003). "La musique dans la liturgie". [Article en línia]. [Data de consulta: 15 d'abril de 2012]. < http://www.eleves.ens.fr/aumonerie/numeros_en_ligne/noel03/seneve004.html>

Cal assenyalar també, una altra característica de la música en tant que símbol: aquesta esdevé, en tant que *logos* simbòlic, una forma-en-el-temps, perquè la música és un moviment que *transcorre* constantment. No és mai estàtica, "*La música siempre acontece*".[67] O, en paraules del compositor Karlheinz Stockhausen, "*wie die Zeit vergeht*".[68] És també per això que Trías diu que el símbol "*debe concebirse en forma más verbal que nominal*", perquè és un símbol que esdevé-en-el-temps.

Tampoc, com veurem més endavant, la música de Cage és interpretable si no és a partir dels Estats Units, de la Segona Guerra Mundial, de la ciència i de l'orientalisme. La música s'obre al sentit sense ser *significativa*. No té un referent concret, però "parla" de moltes coses, perquè és ella mateixa un símbol. El poeta austríac Rilke ho descriu en paraules entenedores: "*Si la música habla, no nos habla a nosotros. La perfecta obra de arte sólo tiene que ver con nosotros en tanto que nos sobrepasa*".[69]

La sintaxi musical no abandona (no pot abandonar) mai el pla sonor. Es manté en un nivell fònic, sonor. Fins i tot el silenci circula per aquest "medi elàstic". La música, ubicada enmig d'aquest límit, d'aquesta frontera, substitueix la cosa simbolitzada. Pot despertar una emoció, suggerir un significat (i res més), fent de pont entre el "*cerco del aparecer*" i el "*cerco hermético*", entre la vida i la mort. És l'instant des d'on s'entreveu l'eternitat, el més enllà. *"Un poco más de música, un poco menos de realidad"*, com diu Clément Rosset.[70]

#### 2.1.2.2. El silenci en música, segons Trías

Però quina disposició ens permet accedir al límit pre-vist? Què hi ha en la música que ens instal·la a la frontera, fent possible albirar aquest *altre món*? Cal, per tal d'adoptar aquesta posició alçada, com la del saltador de perxa, alliberar-se "*de la supeditación excesiva a la visión necesitada*".[71] Cal "callar" tot allò que atorga presència a les necessitats del subjecte. Es fa imprescindible, aleshores, el silenci, absolutament necessari si volem abocar-nos més *enllà* de les formes. Es tracta de realitzar un salt, un "*movimiento de alzado*",[72] ingràvid, una suspensió, en definitiva, un silenci. Tot el que es troba més enllà d'aquest límit, "*se dirige al ser fronterizo, però se dirige a él de manera silenciosa, con una voz que no dice nada pero que ordena*".[73] Es tracta de realitzar un esforç per arribar a un coneixement silenciós, per transcendir la realitat emmotllada per una comprensió necessitada. I és que, com dèiem al primer apartat d'aquest capítol, el destí de l'home és esdevenir límit i la música, si és vertadera obra d'art, és una via

---

[67] Trías, Eugenio (2010). *La imaginación sonora*. *Op. Cit*., pàg. 584.
[68] Stockhausen, Karlheinz (1957). *Die Richte*, vol. 3. Wien.
[69] Rilke, Rainer Maria (1976). *Epistolario español*. Madrid: Espasa-Calpe.
[70] Rosset, Clément (2000). *La fuerza mayor. Notas sobre Nietzsche y Cioran*. Madrid: Acuarela Editorial
[71] Guardans, Teresa (2006). *Indagaciones en torno a la condición fronteriza*. Tesi Doctoral presentada a la Universitat Pompeu Fabra, pàg. 77.
[72] *Ibíd.*, pàg. 98.
[73] Matus Ramírez, María Guadalupe (2010). *Op. Cit.,* pàg.23.

d'expressió d'aquest silenci que queda més enllà del límit. La música, entesa com a art fronterera, revela aquesta condició de límit que és la nostra. Un límit, en paraules de Trías, que "*lo es entre lo que puede decirse y lo que debe callarse; o entre lo decible y lo indecible*".[74] Ni diu ni pot dir, no expressa res amb relació a l'actitud que cal prendre, l'orientació material de la conducta i de l'acció: "*Ese silencio constituye la condición de posibilidad de la libertad, o de una respuesta libre a la requisitoria formal que efectúa la proposición imperativa. Ese silencio ético es, además, lo que confiere eticidad al acto ético: su carácter de acto libre y responsable*".[75]

Però la música no revela només aquesta condició de límit, sinó que la *foné* és perpètua ombra del sentit, de la significació i del llenguatge... Genera el seu propi univers de formes i figures i el seu poder més gran rau en el fet que, malgrat totes les nostres representacions, no tenim accés a ella. És aquest silenci inaccessible i fonamental el que ens inquieta. I de fet, segons conclou Trías a *La imaginación sonora*, la música anhela retornar al silenci primigeni i mentrestant ens parla d'aquest silenci originari.

I és que hi ha una altra situació pre-liminar que és fonamental en Trías: la música, i fins i tot la gnosi sensorial, no comença amb l'existència, després del naixement, la vida. Trías, sobretot a *La imaginación sonora*,[76] parla a bastament sobre la "*vida anterior a aquesta vida*",[77] la situació pre-liminar de l'home –l'homuncle, diu- quan és a la panxa de la mare. Des d'allí l'homuncle, que viu en vibració constant i en un medi acústic-líquid que l'embolcalla, percep sons, ritmes (cardíac, respiratori). Al ventre de la mare, el món (el pre-món) *res-sona*. No és una illa, sinó una càpsula oberta a les vibracions. Aquest pre-món habitat per l'homuncle té ja significació sonora. La veu materna ressona en l'homuncle, que la rep com a massa elàstica, *continuum* sonor, des d'aquesta incipient condició fins a la posterior significació lingüística.

Però encara hi ha un altre espai sonor anterior: a més del límit que ja és el naixement, hi ha un altre límit que ens parla d'un món anterior, potser etern. *Som* memòria d'un món i d'un espai que ens van precedir. Abans de l'embolcall sonor de la mare, hi ha un ressò, una *anamnesi* sonora d'un món on encara no parlàvem i potser ni vivíem. Portem dins nostre el record d'un espai que se'ns feia infinit. Un lloc que era percebut com a silenci, només alterat pels animals o pels fenòmens naturals. No és casual que encara avui ens espantem quan sona un tro. Alguna cosa molt gran devia sonar, molt abans de nosaltres, *fora* de nosaltres. Potser el *big bang* originari. Hi tornarem quan parlem del silenci com a so originari des de la perspectiva de la música i, concretament, quan parlem de Scelsi, però sembla clar que, si Trías ens parla

[74] Trías, Eugenio (2001). *Ciudad sobre ciudad*. Madrid: Destino, pàg. 33.
[75] Trías, Eugenio (2000). *Ética y condición humana*. Barcelona: Península, pàg. 74.
[76] Trías, Eugenio (2010). *La imaginación sonora*, *Op. Cit.*
[77] *Ibíd.,* pàg. 563.

d'una situació pre-liminar en referir-se a l'homuncle que habita el ventre de la mare, hi ha un límit ulterior, infinit, etern, la base sonora del qual està construïda sobre el silenci.

Finalment, i quan parla de la música contemporània, diu, davant la impossibilitat d'encerclar l'art, de definir-lo en una fórmula *lògico-sensible*, la música es col·loca en un impàs que resol o en el silenci (i cita explícitament Cage) o en el "*minimalismo escultórico o arquitectónico-urbanístico*".[78] El silenci –o el minimalisme, que *esdevé* silenci a força de repetir-se- és entès, en aquest cas, com un hiat, la negació de la mateixa música. El valor atorgat així al silenci no és un valor en sí mateix, sinó com a absència, com a no res, negació de la música. Pausa, quietud, inactivitat.

## *2.2. El silenci com a dimensió del coneixement o alternativa a la racionalitat*

**Introducció**

En el capítol anterior hem analitzat a bastament la mirada que Trías ens ofereix sobre l'espai que ocupa la música i el "cerco fronterizo", el lloc limítrof des d'on situar-se, no només per pensar, sinó també per *esdevenir* musicalment. La discussió sobre l'espai que ocupa la música, de fet, ve de lluny: són molts els pensadors que han mirat d'esbrinar i demostrar filosòficament on és la música, on habita.[79]

La mirada a la música des de la filosofia, però, com hem apuntat a l'obertura d'aquest treball, ha estat feta sovint de manera tangencial, sense cercar-hi un aprofundiment ni una continuïtat. Pocs són els pensadors que, com Jankélévitch, han fet de la música –i, en conseqüència, del silenci- una part essencial del seu pensament:

> *I discorsi filosofici sulla musica, che stanno alla base dell'impalcatura culturale occidentale, rappresentano per Jankélévitch dei puri miraggi verbali; la musica è*

[78] Trías, Eugenio (1991). *Lógica del límite*, *Op. cit.*, pàg. 107.

[79] Citat profusament per Trías, Plató n'és una primera referència evident. El filòsof grec, sempre amatent a l'educació moral dels atenencs i als principis pitagòrics i heraclitians, manifesta obertament la seva predilecció per aquells modes menys musicals i amb menor capacitat de modular. Enlloc de les escales de la música occidental actual (una successió de notes ordenades), la música grega es basava en "modes". Els modes dòric i frigi són, entre ells, els més austers i els preferits de Plató. També, pel que fa a la instrumentació, els instruments cordòfons ocupaven per a Plató un espai preferencial davant dels instruments vent, des de sempre sospitosos de incitar l'home a situar-se al límit, a la frontera, l'espai des d'on hom es planteja el trànsit. És la vella disputa, més tard represa per Nietzsche, entre la música apol·línia –la lira, la corda- enfront la dionisíaca i orgiàstica –el vent, l'aulós. Com diu el filòsof italià Massimo Donà a la seva *Filosofia de la música*: *"el valor cognoscitivo de Dioniso se manifiesta en la fractura del conocimiento cotidiano y se convierte en trauma del conocimiento mismo: allí donde todo esto sería posible gracias al elemento musical, el único a través del que lo divino parece poder manifestarse en su verdad"*. Donà, Massimo (2006). *Filosofia de la música*. Barcelona: Global Rhythm Press.

*ridotta alla pura rappresentazione / espressione di un Essere che sta a fondamento del reale, e che si manifesta attraverso le varie forme del sensibile*.[80]

Un dels motius possibles per a aquest fet és que hi ha una llarga tradició filosòfica, i concretament alguns corrents filosòfics, que té justament com a objectiu cercar "la veritat" o, si més no, ajudar a esclarir la natura de la veritat. Per al pensador francès, en canvi, la música es dóna "al marge de la veritat".[81] Fa possible allò que no ho era: crea noves condicions de possibilitat transportant l'home "fora de si". Captura, fascina, l'home des del seu poder impúdic. No admet una comunicació discursiva, sinó una comunió "*immediata i inefable*".[82]

Aquesta és una idea clau i transversal a tota *La musique et l'ineffable*, el llibre fonamental de Jankélévitch amb relació a la música: la música ens fa descarrilar del camí, ens transporta. No ens és permès d'acostar-nos-hi amb mirada analítica o mirant de desxifrar-la, perquè només la copsarem des d'una mirada no-racional, sense fer ús dels paràmetres estandarditzats.

És en aquest sentit que és especialment significatiu el fet que el primer exemple de què ens parla Jankélévitch a *La musique et l'ineffable* sigui el del cant de les sirenes (com també ho és que sigui també el títol d'una extensa obra de Trías, i objecte d'estudi de molts pensadors i literats). Les sirenes *ens* canten, *ens* tempten, des de *l'altre món*, des del perill. Hi ha diferents maneres de reaccionar davant l'embriagament, el "fora de si" que suposa el seu cant. Apol·loni explica que Orfeu, en sentir-les, va pujar al pont de la nau i s'hi va seure. Llavors va tocar la lira, el plectre, per tal de rebutjar la crida perillosa de les sirenes. Diu la tradició òrfica que *"[las sirenas], atónitas ante los sones de su lira, se arrojan al mar"*.[83] El cant d'Orfeu "*és tant sorollós que les oïdes ressonaven només amb el soroll del plectre*".[84] Al cant de les sirenes, dionisíac, temptador, Orfeu hi oposa el plectre, la corda, la raó.

Butes, un argonauta que anava al mateix vaixell que Orfeu, reacciona d'una altra manera. No pot –no vol- resistir-se al cant de les sirenes, tot i el perill que això suposa, i es llença al mar. Neda, sempre en direcció a les sirenes, al cant, més enllà del límit, arravatat, fins que és a punt de morir, tot i que finalment és rescatat per Afrodita. Música, dolor i mort, així, van del bracet. "*Allí donde el pensamiento tiene miedo, la música piensa. La música que está ahí antes de la música, la música que saber «perderse» no tiene miedo del dolor*".[85]

---

[80] Pagani, Caterina. "Jankélévitch legge Fauré". Article en xarxa. [Data de consulta: 10 de maig del 2012]. <http://users.unimi.it/~gpiana/dm11/pagani/faure.pdf>
[81] Jankélévitch, Vladimir (2005). *La música y lo inefable*. Barcelona: Alpha Decay, pàg. 18.
[82] *Ibid*, pàg. 28.
[83] Sánchez Ortiz de Landaluce, Manuel (2005). *Argonáuticas órficas*. Cádiz: Universidad de Cádiz, pàg. 48.
[84] Quignard, Pascal (2011). *Butes*. Madrid: Sexto Piso, pàg. 9.
[85] *Ibíd.*, pàg. 16.

Allí on Orfeu toca la lira, assegut, Butes salta (moviment), es llença a l'aigua. "*Qué es la música originaria?* –es pregunta Quignard- *El deseo de arrojarse al agua*".[86]

La primera menció, però, que es fa de les sirenes, és la més coneguda. Ulisses, al conegut Cant XII de l'*Odissea*,[87] explica com, venint del palau de la deessa Circe, i advertit per aquesta, escull escoltar-les, no vol renunciar al desig. Tapa, en primer lloc, les oïdes dels mariners amb cera, amb la intenció de salvar-los. Després, es fa lligar de peus i mans al masteler del seu vaixell per tal de no cedir a la temptació d'anar-hi. Un cop ha deixat enrere la illa de les sirenes i els seus cants, es fa deslligar per Euríloc i Perímedes, que portaven, com els altres, les oïdes tapades amb cera. Ara ja pot tornar, pacificat, al camí, a la raó.

Escriptors i filòsofs de diverses èpoques, com ara Kafka, Adorno, Foucault o Blanchot han parlat també del cant de les sirenes, sempre en contraposició a la lírica òrfica. Allí on Orfeu representa la música "tangible", la que no corprèn, les sirenes són fantasmes. Orfeu pertany a la terra; les sirenes, a l'altre món, des del qual (i al qual) convoquen l'oient.

Però, què hi diu Jankélévitch davant tot això? Per al pensador francès, les sirenes, efectivament, "*hacen descarrilar la dialéctica del recto itinerario que conduce nuestro espíritu al deber y la verdad*".[88] Si no volem ser seduïts, no podem sentir-les, cal evitar caure en la temptació, en "*la sensación misma*". Jankélévitch es mou, conscientment, entre dues aigües, sabent i fent-nos saber que cap terreny és absolutament afirmable o refutable. És cert, diu, que la música és "sospitosa", però no per això hem de renegar d'ella. D'una banda, hi ha Orfeu, l'antibàrbar (com l'anomena Jankélévitch), que fa una música que "humanitza i civilitza". Plató s'alinea aquí amb Orfeu, i és categòric: cal no ultrapassar els límits de la música òrfica, evitar els plors, els cants efeminats, els ràpids cants de l'aulós, les floritures, els malabars musicals. En conseqüència, si volem que la música exerceixi, com demana Plató, una funció moral, edificant, ens cal eliminar d'ella qualsevol element "orgiàstic", embriagador. No sucumbir al cant de les sirenes, perquè "*es un impedimento para la reflexión y un engañoso arte de seducción*".[89] Però, un cop dit això, Jankélévitch es pregunta: és realment la funció principal de la música una funció ètica? O potser és que cal buscar-li un "significat metafísic"? Significa alguna cosa la música? Parla, com afirma Quignard, la música *d'alguna cosa més*?[90]

---

[86] *Ibíd.,* pàg. 21.
[87] Homer. *Odissea*. Cant XII. 154-201.
[88] Jankélévitch, Vladimir (2005). *Op. Cit.*, pàg. 21.
[89] *Ibíd.,* pàg. 220.
[90] Pascal Quignard diu: "*Hay en toda música preferida un poco de sonido antiguo agregado a la música misma, una mousiké añadida*". A Quignard, Pascal (1998). *El odio a la música*. Madrid: Andrés Bello, pàg. 22.

### 2.2.1. Música, raó i significat

L'home, afirma Jankélévitch, no busca el significat de la música en el propi fenomen sonor, en la música, *per se*, sinó *més enllà*. Ens transporta. "*Percibir en la música una alusión a algo más*",[91] afirma el filòsof francès. És una alternativa a la racionalitat, al discurs lògic de la paraula.

La música parla "*en jeroglíficos sonoros*".[92] Tot i que sovint estem temptats d'atribuir un sentit metafísic al discurs sonor, aquest no significa res o, si més no, no té un significat comunicable. És més, Jankélévitch diu que, en no significar cap sentit en particular, l'univers musical està "*en primer lugar en las antípodas de cualquier sistema coherente*".[93] És en aquest sentit que afirma que la música és incapaç d'expressar. Si ja les paraules s'assemblen ben poc als sentiments que volen expressar, amb més raó la música està allunyada del sentiment suggerit. Com a molt, la música pot suggerir "*a grandes rasgos*",[94] però sense poder-voler dir res en particular.[95] Hi ha en la música un aspecte que escapa als mateixos sons i, evidentment, a les paraules per explicar-los. La música fascina perquè justament perquè no té un significat immediat, perquè suggereix i ens produeix la il·lusió que parla de nosaltres.[96] Una il·lusió que, a més, és única.

La suggestió produïda per l'oïda musical és "premeditadament il·lusòria" per tal de deixar fluir amb la màxima llibertat possible la imaginació del qui escolta. No li calen "interpretacions" ni comparacions: cada escolta pertany a aquella persona i en aquell moment. L'instant del viatge, de la transgressió. Un viatge, a més, imprevisible, perquè mai no es pot anticipar allò que succeirà. "*El sentido de la música se presta únicamente a profecías retrospectivas: ¡la música sólo significa algo en futuro perfecto!*".[97]

---

[91] Jankélévitch, Vladimir (2005). *Op. Cit.*, pàg. 31.
[92] *Ibíd.*, pàg. 41.
[93] *Ibíd.*, pàg. 44.
[94] *Ibíd.,* pàg. 100.
[95] Val a dir, però, que Jankélévitch, quan parla de "música", fa sempre referència a la d'arrel clàssica, sobretot la dels segles XIX i XX. Entenem que, en un ventall sonor molt més ampli –on s'hi encabiria tota mena de músiques (tradicionals, comercials, etc.)-, la percepció de l'oient pot variar substancialment de l'expressada pel filòsof francès. No té res a veure una cançó de música popular contemporània (posem per cas, el *Satisfaction* dels Rolling Stones), carregada de significats extra-musicals, amb una d'arrel clàssica, sense que això sigui cap desmèrit per cap de les dues.
[96] A *Aurora* (1999), Friedrich Nietzsche afirma: "*Todo amante piensa al escuchar música: ¡Habla de mí, habla de mí, lo sabe todo!*". Barcelona: Alba Editorial, pàg. 216.
[97] Jankélévitch, Vladimir (2005). *Op. Cit*., pàg. 104.

### 2.2.2. Del no significat al silenci

Cal, doncs, per a l'escolta, fer aquest viatge sonor en silenci, albirar el "més enllà": "*...durante la audiencia musical no se puede estar nunca del todo en el mundo*".[98]

També Jankélévitch diu, arran d'això, una cosa molt semblant: "*La realidad musical está siempre en otra parte*".[99] *Més enllà* de nosaltres i, possiblement, del mateix compositor. "*El país de los sueños, la tierra de nadie, la patria de lo inexistente...*".[100]

El filòsof francès pensa, doncs, la música com una mena de pintura sobre una immensa tela feta de silenci. Un espai etern, una "página blanca" silenciosa, per al qual la música –la presència humana- és gairebé res. Necessita, doncs, la música d'aquest gran silenci "*como la vida precisa de la muerte*".[101]

Si és així, doncs, si hi ha una música que es retalla sobre el silenci, hi ha un silenci abans i un després de cada so. Del silenci al silenci (tal com és, per altra banda, la nostra vida: venim d'un silenci i anem al gran silenci). La música, com la vida. D'una banda, precursor i anunciador, perquè "*augura el surgimiento de algo*".[102] De l'altra, el silenci final, el no-res. El silenci, així, *ja és*, perquè presuposa l'existència del so.

La música esdevé així testimoni nostre sobre aquest "gran silenci", sobre el que s'escampa el soroll: "*El ruido señala la mutación, la cual es tránsito de un estado a otro y se efectúa en el tiempo*".[103] I aquesta presència nostra, aquesta afirmació sorollosa, no és casual: fem música contra el silenci, ens ve a dir, per resistir a la invasió del no-res. Entre aquests dos grans "espais en blanc", que són l'abans i el després, "animem" el temps amb la música.

Però –ens diu el mateix Jankélévitch- i si fos a l'inrevés? i si enlloc de pensar el silenci com el gran espai sobre el que *"ens construïm"*, fos una pausa en el rumor incessant? I si tingués la seva base sobre un *continuum* sonor que és el món? Vivim, segons aquesta idea, *sempre* plens d'un ambient sonor gairebé imperceptible: som moviment, des que naixem fins que ens morim i, per tant, produïm so sense parar. Cansats, a la fi, de tant d'estrèpit, busquem espais de silenci, illes de pau enmig de *"la algarabía sonora"* en què vivim.

Si té, doncs, una funció pacificadora, si és un silenci buscat, el silenci no és el no-res, no es "*nada-del-todo*",[104] perquè té una funció. Tampoc és absolut ("*El silencio absoluto resulta [...] un límite inconcebible"*[105]), sinó relatiu o parcial. Mai no és total. "*El silencio no es, pues no-ser, sino simplemente otra cosa que el ruido de las palabras*".[106] I arribem aquí, al

---

[98] Sloterdijk, Peter (1998). *Extrañamiento del mundo*. Valencia: Pre-textos, pàg. 293-297.
[99] Jankélévitch, Vladimir (2005). *Op. cit.*, pàg. 161.
[100] *Ibíd.*, pàg. 161-162.
[101] *Ibíd.*, pàg. 200.
[102] *Ibíd.*, pàg. 201.
[103] *Ibíd.*, pàg. 198.
[104] *Ibíd.*, pàg. 206.
[105] *Ibíd.*, pàg. 206.
[106] *Ibíd.*, pàg. 209.

nostre entendre, a la veritable "clau" de la qüestió: si el silenci musical no és el buit, vol dir que és un element constitutiu de la música audible. Ambdós, música i silenci, són *d'aquest món*. No s'entén un sense l'altre.

La música mateixa és interpretable com a silenci davant la paraula, per a Jankélévitch. La música fa callar els homes, els imposa un altre estat, un altre significat. No només és silenci del discurs sinó que, a més, el mateix silenci *forma part* de la música audible. "*El laconismo, la reticencia y el pianíssimo son, así, silencios en el silencio*".[107] No és el silenci musical, doncs, només una interrupció sonora, sinó una "atenuació"· Si escoltem els primeres compassos de la "*Patètica*"[108] de Beethoven, per posar un exemple, escoltarem (sentirem!) silencis en les grans ressonàncies que deixen els acords inicials. És silenci perquè hi ha hagut música i hi ha música perquè hi ha hagut silenci. "*Il silenzio in mezzo ad un pezzo musicale può essere anche più forte dell'accordo fortissimo dell'intera orchestra, può essere più forte di qualsiasi do di petto o acuto del cantante*".[109] Els silencis entre moviments a les simfonies de Bruckner, o els dels quartets de corda de Shostakòvitch són devastadors. Parlen!

Música i silenci, així, vénen a ser dues cares de la mateixa moneda, dues *sensibilitats* que es necessiten i complementen. Ambdues es desenvolupen el temps.

Hi ha, encara, un darrer aspecte que ens remarca el pensador francès: així com no hi ha silenci en el buit, en el no-res, no podem confondre el volum, la intensitat, amb la realitat. Les coses grans, diu, no fan soroll. No fa soroll el pensament, ni en fan els enamorats. Només fa soroll allò que, ingènuament, confon l'aparença amb l'essència. La música és només *l'altra veu*, aquella que el silenci ens permet escoltar.

### 2.2.3. El temps del silenci i la música

El silenci seria, així, l'espai on la música *reposa* per arribar a nosaltres, proporcionant-nos l'accés a aquesta *altra veu*, el so que habita passat i present. Ens cal aquí citar de nou Jankélévitch: "*El silencio hace surgir el contrapunto latente de las voces pasadas y futuras, un contrapunto que altera el confuso presente, y por otra parte revela la voz inaudible de una ausencia que recubre el estrépito ensordecedor de las presencias*".[110]

És a dir, ve de dins i, alhora, ens informa d'un altre temps. "*Antes de la música sonora [...] existiría, pues, una música suprasensible o supraaudible, algo así como una música en*

---

[107] *Ibíd.*, pàg. 211.
[108] Beethoven, Ludwig van. *Piano sonata n. 8 en C minor*.
[109] Di Simone, Matteo (2009-2010). "Ne anche la parola, solo un canto. Canto tra il silenzio e comunicazione". *Psico-Art*. Article en xarxa [Data de consulta: 19 de maig del 2012]. <http://www.psicoart.unibo.it/Interventi/Interventi%2009-10/De%20Simone_Silenzio1.pdf>
[110] Jankélévitch, Vladimir (2005). *Op. Cit.*, pàg. 224-225.

*ciernes, anterior no sólo a los instrumentos capaces de producirla, sino incluso al creador capaz de componerla...*".[111]

Una mena de música metafísica, silenciosa, que ens *parla* d'un temps molt més gran que el nostre, que el temps *viscut*. D'un abans i un després potser infinits. De quan encara no existíem, potser d'abans que hi hagués vida a la terra, de quan no parlàvem, de la *phoné*. "*Sonidos no visuales, que ignoran para siempre la vista, deambulan en nosotros. Sonidos arcaicos nos persiguieron. Aún no veíamos. Aún no respirábamos. Aún no gritábamos. Oíamos*".[112]

Ressonen encara dins nostre aquells silencis abismals, immensos, gairebé *absoluts*. El silenci és aquell "*sentiment de mémoire dans le présent même, en traçant un horizon de passéité là où il n'y avait pas d'écoulement temporel*".[113]

Aquesta idea de la *presència* d'un temps passat en la música i, sobretot, en el silenci actual, ve associada, d'altra banda, a un sentiment de nostàlgia. Una *"nostalgia idealizada, sosegada, purgada de cualquier inquietud determinada*".[114] Una sensació de malenconia que ens parla de reminiscències, d'un temps que és alhora abans i ara. "*Que la musique soit particulièrement mélancolique parce qu'elle est particulièrement temporelle, signifie qu'il y a, également, une mélancolie propre en général à toute manifestation d'une temporalité*".[115]

Jankélévitch parla també d'aquesta idea de malenconia quan afirma que la música només té lloc en la "*penombra de la malenconia*",[116] tot i que:

> *[...] elle n'a pas l'exclusivité de la réminiscence et de la mélancolie. Il faut plutôt dire qu'elle est particulièrement un charme. Autrement dit, il existe comme des degrés dans la possibilité de rejoindre la réminiscence et la mélancolie. Celles-ci ne sont pas nécessairement suscitées par la musique, mais le sont plus spécialement.*[117]

Temps passat i temps present. Record re-presentat. Simultaneïtat i, alhora, oposició entre l'abans i l'ara, aquesta és una característica, una contradicció, inherent a la música. Tal i com afirma Pagani, "*Il principio della contraddizione, di un paradosso che regola i rapporti tra predicati opposti, è una delle chiavi di lettura che Jankélévitch utilizza per comprendere l'enigma fauréano*".[118] No només en l'extensa anàlisi de Fauré. El temps present i el temps passat, l'absència i la presència, la força colpidora de l'instant i la fragilitat de la música

---

[111] *Ibíd.*, pàg. 54.
[112] Quignard, Pascal (1998). *Op. Cit.*, pàg. 22.
[113] Renouard, Maël (2010). "Vladimir Jankélévitch, réminiscence et mélancolie". Article en xarxa [Data de consulta: 12 de maig del 2012]. <http://www.ciepfc.fr/spip.php?article197>
[114] Jankélévitch, Vladimir (2005). *Op. Cit.,* pàg. 153.
[115] Renouard, Maël (2010). *Op. Cit.*
[116] Jankélévitch, Vladimir (2005). *Op. Cit*., pàg. 28.
[117] Renouard, Maël (2010). *Op. Cit.*
[118] Pagani, Caterina. *Op. Cit.*

propera al silenci, la "discontinuïtat continua" de la música, són paradoxes constants per al pensador francès.

És aquí on el llenguatge, mai unívoc, de Jankélévitch, ens ajuda a copsar, a través de les contradiccions, l'essència de la mateixa música i la seva relació, indissociable, amb el temps. Un temps, el de la música, que qualifica de *quasi-res*, un quasi-res temporal, el moment que dura la música, la temporalitat paradoxal i enigmàtica on es desenvolupa la música. Aquesta "*oscillazione tra la puntualità dell'istante e la continuità dell'intervallo nel divenire, il suo dinamismo interno (la verve), come estrema e drastica riproposizione della propria unicità e del proprio valore*".[119]

Tota música, doncs, ressona, evoca, parla d'un altre lloc, d'un altre moment. I tot silenci, podríem afirmar amb Jankélévitch, parla d'un moment i d'un espai encara més grans, encara més antics. De quan encara no hi havia música. No hi havia so. Només silenci.

## *2.3. La teoria crítica: El silenci com a protesta*

### 2.3.1. Adorno: L'art com a resposta a la situació civilitzadora extrema o el final del gaudi artístic

Si hi ha un pensador que ha escrit a bastament sobre la música en relació a la societat, aquest és Theodor Adorno.[120] Integrant de la coneguda Escola de Frankfurt,[121] nascuda a Europa els anys 20 com a resposta a les fortes convulsions polítiques i estètiques d'entreguerres, i que elabora una crítica al capitalisme des de la perspectiva d'una anàlisi marxista. En el marc conceptual i crític de l'Escola de Frankfurt, Adorno elabora, sobretot amb Horkheimer,[122] el que es coneix com a "teoria crítica", una acurada anàlisi del paper de la cultura en el capitalisme tardà.

Pel que fa a la música, essent-ne un gran aficionat, musicòleg i crític, se l'identifica sovint amb Schönberg i l'Escola de Viena, perquè va veure en ella la possibilitat d'una nova escolta, una "autenticitat" que no li atorgaven la tonalitat i la consonància. Adorno afirmava que *"la atonalidad es la* expresión de una tensión interior *que es subjetiva, aunque a la vez se objetiva: se* produce *musicalmente".*[123]

---

[119] Renouard, Maël (2010). *Op. Cit.*

[120] Adorno, Theodor (1903-1969). Filòsof i musicòleg alemany, que s'enquadra en la coneguda "teoria crítica", d'inspiració marxista.

[121] Fundada l'any 1924 sota el nom d'*Institut d'Investigació Social* pel filòsof Max Horkheimer, a Alemanya i, posteriorment, exiliada als Estats Units. Adorno en fou un membre important i va ser, amb Horkheimer, coautor del seu text "fundacional", la *Dialèctica de la Il·lustració.*

[122] Horkheimer, Max (1895-1973).

[123] Adorno, Theodor (1985). *Impromptus: Serie de artículos musicales impresos de nuevo.* Barcelona: Ed. Laia, pàg. 195.

Val a dir, però, que tot i que comunament s'associa a Adorno amb la *Neue Musik* (i, de fet, en va ser un decidit partidari durant molt de temps), després es va distanciar clarament dels nous corrents musicals europeus d'avantguarda sorgits arrel de l'Escola de Viena. Adorno, en comprendre les contradiccions que havia plantejat la *nova música*, va canviar d'orientació. La distància conceptual entre la coneguda *Filosofia de la Nova Música* (1949) i l'assaig que va escriure deu anys més tard, *L'envelliment de la nova música*, és evident. Ja ho deia el mateix pensador quan afirmava, a l'obra ja citada, *Filosofia de la Nova Música* (1949), que: "*En tant que système clos, et en même temps opaque à soi-même, où la constellation des moyens s'hypostasie immédiatement en fin et loi, la rationalité dodécaphonique se rapproche de la superstition*".[124]

En el context de la teoria crítica, el filòsof alemany creu que, per tal que l'art sigui autèntic, aquest ha de, no només resistir, sinó també combatre contra la pretensió de la raó instrumentalitzada, que el vol subsumir sota el principi de la identificació. Cal, diu, que l'art estigui en constant progrés, lluitar amb el mateix art contra la industrialització de la cultura.

L'art, així, s'insereix en la societat, *és* societat. La pèrdua de llibertat de l'artista està directament relacionada amb la pèrdua de llibertat social en aquesta societat "de mercat". No només l'artista, sinó també l'oient, són presoners d'una estètica prefixada que immobilitza qualsevol nova percepció. Per tal de lluitar contra aquesta davallada de l'art, cal que aquest es confongui amb la realitat, ha d'esdevenir un fet social: "*Música i art han d'estar en un diàleg constant per posar en relleu les fractures internes del pensament i de la realitat*".[125]

La música, així, esdevé coneixement de la realitat i alhora coneixement de la soledat del propi individu: "*Todo sonido no dice ya otra cosa que Nosotros*",[126] diu Adorno. Però per tal d'aconseguir aquest objectiu, com afirma Magda Polo, "*forma i contingut s'han de fondre. El subjecte de la música és el subjecte real, que es troba aïllat*".[127]

### 2.3.2. La teoria crítica d'Adorno: El silenci com a protesta

És des d'aquest aïllament que l'art, la música, es proposa com a protesta enfront el principi d'identificació que se li exigeix. La seva resposta ha de ser ésser allò "no-idèntic", oposar (i oposar-se) al món real, el de fora. Emmudir com a protesta davant el món, aquesta és la proposta que fa Adorno per fer front a la raó instrumentalitzada del capitalisme. La funció social de la música seria, així, justament no tenir cap funció, protestar amb el silenci.

Adorno rebutja, així, l'actitud purament estètica heretada del romanticisme, perquè no hi ha judici estètic aïllat dels condicionants socials. La ruptura amb la tonalitat possibilitarà,

[124] Adorno, Theodor W. (1962). *Philosophie de la nouvelle musique*. Paris: Gallimard, pàg 75.
[125] Polo, Magda (2007). *L'estètica de la música*. Barcelona: Ed. UOC, pàg. 84.
[126] Adorno, Theodor (2006) *Escritos musicales I-III*, *Obra Completa, 16*. Madrid: Ed. Akal.
[127] Polo, Magda (2007). *Op. Cit.,* pàg. 86.

per al pensador alemany, aquest trencament amb l'estètica, amb la tonalitat, i li proporcionarà aquesta resposta "*que aniquila la pregunta […] e instala una música verdaderamente nueva*".[128]

Davant això, Adorno planteja que cal recórrer també a una nova manera, no només de fer la música sinó també d'escoltar-la. Cal "pensar amb la oïda", recórrer a la *imaginació musical*, cal donar-se la possibilitat d'escoltar música en silenci, i no només un silenci acústic, sinó informatiu. Un estat nou, diferent. S'ha de fer una "escolta atenta" i no una "escolta regressiva".

L'oient, segons Adorno, ha de fer una reelaboració activa del material sonor, una traducció. La música originària es veu així, en cada oient, activada i transformada. No serveix de res deixar-la tal com estava, sense aquesta "nova escolta" (perquè, com veurem després, en parlar de Luigi Nono, hi ha també una escolta reaccionària, que només rep i que és incapaç de fer-ho des d'una actitud activa, nova).

En definitiva, veiem com Adorno ens proposa un nou model de silenci, aquell que s'erigeix com a protesta activa contra el capitalisme, aquell que aïlla voluntàriament l'individu per tal que, des d'allí, de la no-funció, tingui un paper actiu contra la industrialització de la cultura.

[128] Adorno, Theodor (1985). *Op. Cit.,* pàg. 50.

# 3. TERCER MOVIMENT: El silenci com a objecte d'art i l'estètica del silenci

### Introducció. L'estètica del silenci al segle XX

Es pot constatar[129] com, al segle XX, les reflexions sobre el llenguatge han assolit un punt àlgid, a partir del qual s'han encaminat cap a una escriptura del silenci. Aquesta tendència s'ha vist concretada en el fet que força escriptors i crítics han fet de la recerca del silenci l'objecte mateix dels seus projectes literaris amb la voluntat clara d'explorar aquesta experiència d'allò indicible. Es pot, per tant, i segons Ho-yee Kwong –com molts d'altres, tal com mostrarem en aquest mateix capítol- parlar d'una estètica del silenci al segle XX, del silenci en tant que suggeridor d'una experiència del buit i de l'absència. Segons aquesta tesi, en assumir tot el poder de la negativitat, la literatura –juntament amb totes les expressions artístiques- efectua una transformació i una renovació interna. En el corrent de la filosofia del llenguatge –que s'inicia el segle XIX i està representada per Frege, Russell i Wittgenstein-, i atès que el llenguatge juga un paper revelador, la literatura i la crítica literària, es veuen obligades a renovar el seu instrument d'anàlisi, o més ben dit, a redefinir la literatura. Per això, Ho-yee Kwong es pregunta, tot citant George Steiner (*"Allons-nous passer de l'ère historique de la primauté du verbe – la période classique de la création littéraire – à une phase de dépérissement du langage, de forme "post-linguistique", et peut-être à une silence, au moins partiel?"*) si enfront d'una confiança abusiva en el llenguatge, el silenci pot convertir-se en el camí per trobar una resposta. Fent un pas més enllà, George Steiner mateix considera aquest interès cap al silenci com un "moviment de l'esperit" que no es limita pas als estudis literaris, sinó que s'estén a les recerques estètiques i filosòfiques de tot el segle XX.

A partir d'una mateixa inquietud, ens plantegem també quin valor se li pot concedir al silenci. El llenguatge i el silenci s'oposen, es corresponen i es fabriquen mútuament. El silenci no cessa mai d'implicar el seu contrari, i només el llenguatge –o el fons sonor- ens permet de sentir la seva presència. Aleshores, en el sentit filosòfic i estètic, podem trobar una altra manera d'expressar-nos i comunicar-nos gràcies al silenci? Què aporta el silenci en tant que expressió artística? És analitzable només com a buit, absència de sentit o, al contrari, podem pensar en ell com a generador de sentit? Quina relació té amb la creativitat artística i el sorgiment d'una obra d'art?

La nostra resposta a aquest seguit d'interrogants, com hem dit reiteradament al llarg d'aquest treball, és provar de posar de manifest que el silenci és, precisament, un horitzó de

[129] Ho-yee Kwong, Connie. *L'Esthétique du silence dans la littérature du XXème siècle.* [Data de consulta: 18 de maig de 2012]. <http://www2.tku.edu.tw/~tkjour/paper/30/o-Abstract/30-3F.Abstract.pdf>

sentit per a la paraula, però, encara més concretament, és allò que roman a l'interior i al límit de la creativitat musical. La nostra tesi, doncs, és defensar que el silenci té una càrrega comunicativa, precisament pel seu caràcter fronterer i, paral·lelament, volem fer veure com la música ha tret profit de l'exploració del silenci com a forma d'expressió per apropar-se a aquest silenci fonamental entès com tot allò que escapa, malgrat que el constitueix, al discurs lògic.

Abans, però, de centrar-nos en el cas de l'obra d'art musical, hem cregut convenient fixar-nos en totes les arts en general. En relació al que molts han anomenat l'"estètica del silenci", sembla que, en allò que tenen en comú amb la música, com a creadores de sentit, estan totes elles íntimament relacionades amb el silenci. És per això que hem considerat interessant fer una mirada a tall d'introducció i necessàriament general a aquesta relació que, posteriorment, analitzarem amb més detall en el cas de la música. En efecte, són innombrables els artistes que han tractat el silenci des d'aquest punt de vista, des de pintors (Malèvitx, Hopper), cineastes (Tayikistan, Bresson, Bergman, Béla Tarr o el nostre Albert Serra) o literats (Beckett, Valente, Corredor-Matheos o Sunyol); pintura, cinema o literatura –i, molt especialment, la poesia- han tractat el silenci, doncs, com a "silenci expressiu" més que no pas com a negació.

És en aquest sentit ple que abordarem aquesta qüestió que ens ocupa. I ho farem des d'un doble vessant: d'una banda, analitzarem com l'obra d'art fa servir el silenci per constituir-se, com és l'expressió d'aquest silenci. De l'altra, veurem com el silenci, des del límit, esdevé fonament, base, de l'art. I ens centrarem en la contemporaneïtat pel fet que és en la contemporaneïtat, i especialment a les darreries del segle XX quan, segons Ho-yee Kwong com ja hem dit, però també segons R. Mateu,[130] assistim a una crisi del llenguatge que desembocarà i cristal·litzarà en allò que Ho-yee Kwong, un cop més, o Amorós[131] han anomenat "estètica del silenci". Aquesta es caracteritza per la negativitat, l'autoreflexió i el caràcter dialèctic.[132] Conceptes com llenguatge mínim, laconisme, sequedat... formen part del llenguatge expressiu i creatiu de l'època. Els diferents camps culturals reflecteixen de manera especial aquest fenomen que serveix de base a la forma d'expressió i a la seva pròpia concepció com a forma artística.

---

[130] Mateu Serra, Rosa (2001). *El lugar del silencio en el proceso de comunicación*. Tesi doctoral, dirigida per Sebastià Serrano, presentada al Departament de Filologia Clàssica, Francesa i Hispànica. Tesi en xarxa. <http://www.tesisenred.net/handle/10803/8173>

[131] Amorós Molto, Amparo (1989). *La palabra del silencio (la funcion del silencio en la poesia española a partir de 1969)*, presentada a la Universidad Complutense de Madrid. Tesi en xarxa (http://www.mastesis.com/tesis/la+palabra+del+silencio+-28la+funcion+del+silencio+en+la+poe:24029)

[132] Ho-yee Kwong, Connie. *Op. Cit*., pàg. 13.

## *3.1. L'ús del silenci en la creació artística: l'art com a expressió d'allò que no pot ser dit*

En la seva tesi, *El lugar del silencio en el proceso de comunicación,* Rosa Mateu defensa la rellevància del silenci en l'art i fa referència a una possible divisió de les arts elaborada per Amorós en què aquestes quedarien dividides segons puguin utilitzar el silenci de manera real, com ara la música, o bé només puguin suggerir-lo. En qualsevol cas, però, conclou que el silenci és una forma d'expressió artística.[133]

Així, segons l'autora, a partir d'una tesi d'E. Lledó, l'escriptura no podria escapar de ser silenci si no fos per la presència del lector, característica que la diferencia del món de la pintura, que pot crear el seu propi espai sense que ningú la contempli. Ara bé, el més rellevant de la relació entre silenci i literatura, a parer nostre, és que la recerca del silenci en literatura [134] es pot entendre com un tret distintiu de la modernitat i caracteritza la literatura que s'ha classificat com a postmoderna. La literatura, com la filosofia, ha anat sempre acompanyada d'una reflexió sobre la funció referencial del llenguatge i els seus límits, però el silenci és una característica essencial de l'enunciat literari dels nostres temps.

En efecte, al segle XX, moltes de les propostes artístiques, davant la dinàmica del progrés –sumada a la pèrdua del centre antropològic provocada per la ciència i les teories del llenguatge- i com a contraproposta alliberadora, deriven cap a una "estètica del silenci". Sota el nom de silenci, la postmodernitat es fonamenta en una presa de consciència de la inversió dels valors tradicionals, afirma Ihab Hassan.[135] Segons aquest autor, hi ha un element que podem anomenar "silenci" en les tendències artístiques i literàries: la paraula és reemplaçada pel gest, per la renúncia existencial... Apareixen el contra-art, la contra-literatura... Totes les arts fan un gir cap a elles mateixes i esdevenen autoreflexives.

Per això i segons Hassan, molts escriptors i crítics, com ara Rainer Maria Rilke, Stéphane Mallarmé, Maurice Blanchot, Samuel Beckett i Italo Calvino, han compartit aquesta voluntat d'explorar a través del silenci, a través del món més enllà del llenguatge. En els seus escrits, no només hi apareixen reflexions filosòfiques sobre el llenguatge, sinó que es fa palesa la dialèctica que existeix entre llenguatge i silenci. Segons aquest autor, Hölderlin ja havia treballat intensament aquest tema, és a dir, el silenci com a via de comunicació cap al sagrat o el silenci entès com una manera d'apropar-se a l'inaccessible i, en aquesta mateixa línia, Rilke entendrà el silenci profund, el de la mort, com el canal que ens permet connectar amb els valors essencials de la vida.

---

[133] Veure Mateu, Rosa (2001). *Op Cit.*, pàg. 73.
[134] Ho-yee Kwong, Connie. *Op. Cit.*, pàg. 13.
[135] Hassan, I. (1971). *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature.* New York: Oxford University Press. Citat a Ho-yee Kwong, Connie. *Op. Cit.*, pàg. 16.

En un altra direcció, però amb el mateix tema com a eix, ens trobem amb una tradició crítica, que va de Stéphane Mallarmé a Maurice Blanchot, que instaura una representació de la literatura sobre el silenci com a rerefons. La proposta poètica mallarmeana advocarà per un silenci de les formes, per l'ús dels espais en blanc, per una escriptura lliure de tota subjecció respecte a un ordre marcat d'avançada pel llenguatge. El silenci, per a Mallarmé, permet anar cap a una puresa de l'esperit. Mallarmé ens mostra, en el llenguatge mateix, l'absència de realitat i, per això, a través de les imatges, les analogies, el poeta fa una crida al misteri que es limita únicament a suggerir.[136] Un cop alliberat de la seva sintaxi tradicional, el llenguatge pot recuperar el vigor espiritual que l'ús ordinari li havia fet perdre. El llenguatge poètic ha de ser essencial i oposat al llenguatge quotidià que és immediat. Una concepció semblant la comparteix Blanchot, per a qui el llenguatge quotidià està condemnat a la incapacitat de donar compte de si mateix i del món en la seva totalitat. Per contra, el llenguatge poètic, com que es té com a finalitat a ell mateix, es fonamenta en una absència d'objecte i no és res més que un profund silenci.[137] Blanchot parteix, doncs, de l'origen del llenguatge i arriba al silenci, a allò que va més enllà de la paraula. Per a ell, una obra literària és, per a qui sap entrar-hi, una defensa contra la paraula i el soroll que fan que ens allunyem de nosaltres mateixos.

Quant a Calvino, la seva intenció és reflexionar sobre la dialèctica que existeix entre llenguatge i silenci a través de la seva pròpia creativitat poètica. El món se'ns presenta ja colonitzat pel llenguatge, els esdeveniments ja estan classificats i jutjats... Apropant-nos al silenci veritable, esperem retrobar el món singular que és irreductible als mots i l'escriptura. La temptació de comprendre i descriure aquest món infinit, de deixar que s'expressi a través nostre, comporta una mutació interior. Per a Calvino, aquesta mutació és l'objectiu al qual hauria d'aspirar qualsevol activitat humana.[138]

Il·lustrativa també, en aquest mateix sentit, és l'obra de García Márquez quan recorre a la indeterminació, a l'ambigüitat, als el·lipsis, a l'eliminació dels principis de causalitat, als canvis de punt de vista... per eixamplar el camí de l'expressivitat i la informació amb nous i rics matisos.[139]

Un cas extrem, potser, d'aquesta utilització o tendència cap al silenci com a forma d'expressivitat que es dóna en la literatura, la trobem en el teatre. Si és fonamental en el que es coneix com a "art del silenci", és a dir, el mim o la pantomima, on se suggereix mitjançant el silenci de la paraula, el cert és que també és ben present a l'arrel del teatre:[140]

---

[136] Ho-yee Kwong Connie. *Op. Cit.*, pàg. 17.
[137] *Ibíd.*, pàg. 18.
[138] *Ibíd.*, pàg. 21.
[139] En un treball dedicat a aquesta temàtica concreta, tampoc hi podrien faltar altres autors com E. Hemingway o V. Woolf, entre molts d'altres.
[140] Veure l'anàlisi del silenci en el món teatral que fa l'autora citada, R. Mateu i, en concret, amb relació a l'obra de Beckett, si es vol aprofundir en aquesta qüestió.

*Sin abandonarlo nunca, el silencio permanece como un poso que genera y acoge la palabra dramàtica, es su raíz. Paralelamente, de la inmovilidad nace el movimiento. Silencio e inmovilidad, palabra y movimiento terminan cruzándose, enriqueciéndose mutuamente en el escenario.*[141]

La relació entre silenci i drama ve de molt lluny. Silenci és també metàfora de la soledat, de no-res i, sovint d'exclusió social, d'aïllament. Les tragèdies gregues estan farcides de silencis premonitoris, com el que precedeix, a l'*Antígona* de Sófocles, tot el brutal desenllaç final. En el teatre contemporani, cal citar Ionesco i, sobretot Beckett.[142] De fet, de tots els escriptors citats fins ara, és Samuel Beckett qui, probablement, se situa més a prop del silenci, en aquesta posició paradoxal en què es prova d'assolir el silenci a través el llenguatge. L'ideal literari de Beckett es formula com una obra que tendiria cap a la nuesa de la paraula i, per això, proposa una alternativa per a l'art que consistiria a ser expressió del fet que no hi ha res a dir ni res amb què dir-ho i, tot i així, a deixar constància que ens trobem davant l'obligació de dir alguna cosa.[143] L'obra de Beckett, doncs, té com a objectiu ser una veu que no trenqui el silenci. La recerca per trobar una manera de fer callar les paraules és precisament el que fa que el discurs es mantingui viu:

*Il faut continuer, je vais donc continuer, il faut dire des mots, tant qu'il ya en a, il faut les dire, jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent, [...] devant la porte qui s'ouvre sur mon histoire, ça m'étonnerait, si elle s'ouvre, ça va être moi, ça va être le silence, là où je suis, je ne sais pas, je ne le saurai jamais, dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vas continuer.*[144]

Beckett, doncs, inaugura en el teatre i, també, en la novel·la, una nova –i radicalment diferent- accepció del silenci: un soroll intern, acumulatiu, un discurs incessant, sense pauses, que busca l'aïllament del món.[145] La repetició, la monotonia s'activen, així, com a generadors del silenci extern.

La mateixa tendència es fa palesa, des d'una altra forma d'expressió artística, quan Cage afirma, a la seva coneguda conferència "Lecture on Nothing": "*I have nothing to say /*

---

[141] Picó, Jorge (1999). "Jacques Lecoq, el silencio y lo invisible". Article en xarxa [Data de consulta: 7 d'octubre del 2012] <http://www.mimsueca.com/docs/pico_esp.pdf>, pàg. 81.
[142] Beckett, Samuel (1906 Dublín – 1989 París), poeta, novel·lista i dramaturg irlandès.
[143] Ho-yee Kwong Connie. *Op. Cit.*, pàg. 19.
[144] Beckett, S. (1952). *L'innommable*. Paris: Editions de Minuit. Citat per Ho-yee Kwong Connie. *Op. Cit.*, pàg. 19.
[145] De l'extensa producció de Beckett, podem citar *Tot esperant Godot* (1952), *Act without words* (1956) *Final de partida* (1957), el film mut *Film* (1964) o el monòleg *Not I Whitelaw* (1973).

*And I am saying it"*. Algunes músiques contemporànies nord-americanes seguiran també aquest corrent repetitiu, soroll incessant i ininterromput, per donar la sensació que res no es mou, que tot és en silenci, que no *passa* res. Moltes composicions de Steve Reich i, sobretot, de Morton Feldman, es mouen també en aquesta direcció. Bona part d'aquesta tendència, s'explica per la influència remarcable que Occident, des de principis de segle XX, ha rebut de la l'art i la filosofia oriental i, especialment, del zen, i que és ben present en molts dels artistes citats.[146] A ells, els dedicarem un capítol més endavant.

Paral·lelament, també el cinema, al començament, encara que per limitacions tècniques aquest cop i no com a finalitat, havia d'emfatitzar el gest. No obstant això, en aquests inicis, el silenci semblava fer nosa i per això es recorria a l'acompanyament musical. El silenci, però, en el cinema actual, ha acabat per convertint-se en un mitjà per aconseguir determinats efectes. De fet, és potser en el cinema, que com en la música es desenvolupa en el temps i que, a més a més, té el suport imprescindible de la imatge en moviment, on el silenci s'ha fet més evident. És el cas de les pel·lícules de R. Bresson on, en paraules del crític Fernández-Santos, "*el silencio es un vaho de elocuencia en la conjunción y yuxtaposición de imágenes y sonidos (...) Se ve incluso el callar de las cosas*" (R. Mateu, 2001, pàg. 91).[147] I, a la pel·lícula *Persona* (1966), d'Ingmar Bergman, la protagonista Elisabeth, una ex-actriu, es reclou en el silenci absolut al llarg de tot el metratge, per evidenciar un conflicte amb l'exterior. Més recentment, es pot citar *El cavall de Torí* (2009), el bellíssim film de Béla Tarr farcit de silencis i pràcticament mancat de tota acció (el film parteix d'una anècdota que, diuen, va protagonitzar Nietzsche, qui, en veure maltractar un cavall, s'hi va llençar al coll, li va demanar perdó en nom de tota la humanitat i es va recloure en el silenci per la resta de la seva vida). També aquí el silenci i el soroll van del bracet: la manera com el realitzador hongarès escenifica el silenci de la immensa estepa russa és amb un soroll incessant de tempesta-vent i una sola música minimalista, uns pocs compassos que es van repetint obsessivament al llarg de tota la pel·lícula. Podem afegir encara altres exemples, és el cas de les pel·lícules del català Albert Serra: *Honor de cavalleria* (2006) i, sobretot, *El cant dels ocells* (2008); de Mercedes Álvarez amb *El cielo gira* (2004) o de Rosales amb *La soledad* (2007)... El silenci s'erigeix en el gran protagonista invisible i inaudible i, el que és més important, l'element –sonor?- al voltant del qual s'estructura la pel·lícula.

En el cas de l'arquitectura, es pot afirmar, fins i tot, que la tendència al silenci és una de les seves finalitats (Mateu, 2001, pàg. 82), la qual quedaria reflectida en l'ús de la repetició sense diferències, la tendència a la monocromia, als espais buits, com a punts de referència...

[146] La relació entre el minimalisme, el budisme zen i el silenci és certament una temàtica d'ampli abast, digna de ser tractada a part amb l'extensió que es mereix.

[147] Menys rellevant per al nostre treball, però digne de ser mencionat és el fet que el silenci també ha estat utilitzat pel cinema com a motiu argumental, és el cas, per exemple, del llargmetratge *El silencio*, del director iraní Tayikistan (1998).

Insistim, però, en què l'ús del silenci com a forma d'expressivitat ha afectat, sobretot, des del romanticisme, totes les manifestacions artístiques. Pel que fa a la pintura, per exemple, podem pensar en quadres de De Chirico, de Picasso o de Magritte per copsar-hi aquest, en paraules de Sloterdijk, "estranyament del món" que "*sembra di nuovo condannare la pittura alla condizione dal silenzio, a quella estreneità dell'artista rispetto alla realtà esterna che si nega rapporto col soggetto, confinándolo nell'isolamento e nell'impossibilità della comunicazione*".[148]

Certament, la pintura sembla lligada al silenci pel fet que, com ens diu Predaval, "*il suo linguaggio, figurattivo o astratto, è sempre soltanto visivo e non può in alcun modo essere ascoltato*".[149] Hi ha, però, diu l'autora, algun període de la història de la pintura en què el silenci escapa a aquesta concepció negativa, de pausa a la vida o al món i assumeix un significat positiu. Per exemple, al renaixement: el somriure de la Gioconda sembla ser més aviat el punt d'arribada de la paraula, "*l'indicazione della superiorità del silenzio sul verbo*".[150] Silenci i paraula, així, esdevenen inseparables, parts del mateix. Del silenci neix el verb i d'ell, novament el silenci, que pot ser concebut, doncs, com un punt d'arribada, una darrera fita de la tensió cognoscitiva de l'home.

Tampoc, des del tombant del segle XX, podem deixar de citar Kandinsky, íntimament lligat al fet musical, en diàleg artístic permanent amb Scriabin i, sobretot, amb Schoenberg, amb qui té una extensa i interessant correspondència.[151] Kandinsky, que veia "*una afinitat entre les arts i, particularment, entre la música i la pintura*",[152] associava dos colors al silenci: el blanc, el silenci primordial, abans del naixement, i el negre, el no-res, la mort. Abans, el 1918, Malèvitx[153] –amb el suprematisme- havia fet el seu conegut *Blanc sobre blanc*, un quadre que simbolitzava l'abstracció total del món, un espai diferent, silenciós (*veure Annex 3*). I més endavant, el 1951, Robert Rauschenberg[154] crearà la famosa sèrie de *White paintings*, que tant va inspirar al seu amic John Cage per crear la peça emblemàtica del silenci, el *4'33"* (*veure Annex 4*).

Quant a la dansa, tradicionalment associada a la música, ens trobem que utilitza, en alguns corrents contemporanis, el silenci com a recurs expressiu. La coreògrafa i ballarina Trisha Brown, per exemple, ha dissenyat algunes coreografies, en solitari o bé amb diversos ballarins, que s'efectuen en un silenci absolut. La dissociació que crea en l'espectador, acostumat a associar música i moviment, es mou entre la sorpresa i un relatiu desassossec.

---

[148] Predaval, Maria Vittoria (2005). "Il silenzio nella pittura: qualche riflessione". *ITINERA – Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti e della Letteratura*, pàg. 4.
[149] *Ibíd.*, pàg. 4.
[150] *Ibíd.*, pàg. 6.
[151] Schoenberg, Arnold, Kandinsky, Wassily (1987). *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario* (Sel·lecció de Jelena Hahl-Koch). Madrid: Alianza Editorial.
[152] Kandinsky, Wassily (2000). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós.
[153] Malèvitx, Kasimir (1878-1935), pintor rus.
[154] Rauschenber, Robert (1925-2008), pintor nord-americà.

Com veurem àmpliament, però, en tractar el silenci des de la perspectiva de la música, no existeix –si més no, a la nostra societat contemporània- el silenci absolut. Els ballarins fan soroll en ballar i en respirar, i el mateix públic emet petits senyals acústics constants, sense que es pugui donar l'abstracció, l'aïllament total.[155]

El silenci, doncs, ha esdevingut en l'art contemporani no només un recurs artístic o una metàfora del no-res, sinó un element estructural de moltes creacions. Gairebé ens seria més difícil, actualment, anomenar artistes que prescindeixin del silenci que aquells que l'usen de manera conscient i creativa.

## *3.2. El silenci com a límit i com a fonament de l'art*

No només com a tema, mitjà o element d'expressió el silenci està íntimament relacionat amb la creativitat artística, sinó que sembla ser-ne també la font i, alhora, el seu límit.

En aquest sentit, l'autor francès M. Merleau-Ponty afirma que una obra d'art sempre prova de coincidir amb el silenci poètic, amb un silenci fonamental que és sempre un excedent de sentit en tant que va més enllà de les paraules i és font de la qual brollen les coses. Per Merleau-Ponty, una obra d'art no inventa, sinó que significa. Entesa així, per exemple, la pintura és un llenguatge; la pintura és el silenci que parla per si mateix. Parla, però no diu res sobre el món i les seves realitats, sinó que més aviat, d'allò que es tracta, és de posseir, de conquerir el misteri. Merleau-Ponty ens anima a entendre, d'aquesta manera, el valor socràtic de l'obra i l'art en general i, en particular, de la pintura. Tal com diu Glòria Farrés a la seva tesi doctoral:

> *L'art fa referència, doncs, a un "sentir" originari, a un element comú que ens ajuda a persistir en el nostre ésser alimentant-nos dels éssers dels altres. Així, l'experiència estètica ens inicia en el secret de la creació –entesa com a gènesi, com a historicitat primordial- i ens fa evident que el silenci previ a tota expressió envolta el llenguatge, la pintura i el pensament. El silenci és, doncs, un element important dins la creació perquè és el traç que ens lliga i ens encamina vers el sensible, és l'horitzó de tota operació expressiva.*[156]

---

[155] Cage diu que "El silencio no existe. Siempre está ocurriendo algo que produce sonido", a Cage, J. (1961). *Silence; lectures and Writings*. Middeltown, Connecticut: Wesleyan University Press, pàg. 8; traducció al castellà: Cage, J. (2002). *Silencio*. Árdora Ediciones.

[156] Farrés, Glòria (2005). *Presència de Proust en l'obra de Merleau-Ponty*. Tesi doctoral, dirigida per Jaume Casals, presentada a la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat Autònoma de Barcelona. Tesi en xarxa <http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/5164/gff1de1.pdf?sequence=1;>, pàg. 83.

El silenci, així, envolta l'art. N'és el fonament, la base i, alhora, la fi. Gènesi i mort. Matteo de Simone, en un bell article sobre el silenci, diu, a propòsit de Merleau-Ponty: *"Merleau-Ponty (1969) sostiene che l'arte è il tentativo di «ridire e di far risuonare una lingua non scritta e non detta». Un parlare che è tradurre dal silenzio, portare fuori. Proprio per questo si parla di opera"*.[157] Alhora, però, com també diu l'autor italià, *"Il silenzio può spaventare, è un luogo non illuminato dal* logos*, fa temere di ritrovare anche dentro di noi il vuoto, l'assenza, la morte."*[158] Com hem vist en tractar el silenci des de la perspectiva de la filosofia, es pot fàcilment entendre el món –sorollós- en què vivim com un parèntesi entre silencis, aquell que hi va haver abans de la vida i aquell que hi haurà quan haurem desaparegut.

Constatem, d'altra banda, que, en tant que generador d'art, el silenci esdevé un aliat actiu de l'artista, perquè afavoreix la seva interiorització tant en el jo com en el si de les coses. És des del silenci que surt l'art i, especialment, la música. És de l'absència de moviment, del no-res, que es genera una vibració, un so. Aquest silenci inicial i iniciàtic cal, a més, que sigui present, no només en l'individu, sinó en aquells que han de percebre l'acte sonor, creatiu. El silenci, així, és un valor compartit. *Cal* que sigui de tots perquè sigui silenci: només cal que algú parli, algú *soni*, algú faci alguna cosa, perquè desaparegui. Prové d'un pacte, una voluntat col·lectiva perquè *no passi res*. La paraula, i fins i tot la música, són accions voluntàries i *particulars*. Cadascú pot decidir quan vol emetre, quan vol fer, què vol dir. Amb el silenci, en canvi, ens cal una acció –una omissió- comuna, col·lectiva, mai individual. S'activa, en ell, la sensació d'habitar un espai comú, respectuós i solidari que prepara la creació i la recepció.

A més, el silenci és un espai incomplet, farcit de possibilitats, però que no arriba a assolir-ne cap. Correspon, doncs, a l'artista i també al receptor atorgar-li un sentit per tal que el límit –també sonor- on és el silenci es *re-presenti* en aquell que el rep. És, des d'aquest punt de vista, un espai *des d'on*, un punt de partida. El lloc en el qual es fonamenta l'art per tal de dir allò que no pot ser dit d'altra manera si no és a través de la creació simbòlica.

[157] Di Simone, Matteo (2010). *Op. Cit*.
[158] *Ibíd.*, pàg. 1.

# 4. QUART MOVIMENT: El silenci, la mirada des de la música

**Introducció**

Hem tractat el punt de vista de la filosofia respecte a la relació de la música i el silenci i hem analitzat el que s'ha anomenat "l'estètica del silenci" per comprendre el paper del silenci en la creativitat artística en general. Ens centrem ara en la visió que, d'aquesta relació, en té la música mateix. D'entrada, sembla una perspectiva ben diferent. Si en parlar del silenci des de la filosofia, associàvem aquesta a la paraula i al *logos* i, per tant, semblava una paradoxa parlar de música des d'ella, encara ho sembla més fer-ho *des del* silenci. Fins ben entrat el segle XX s'entén el silenci com l'absència de tot so i, per tant, de música. Silenci i música són *contraris*, cosa que es fa evident fins i tot en la notació. Així com es va sistematitzar la grafia dels sons,[159] també la dels silencis: cada pausa, representada per un símbol, dura el mateix que la nota a la qual correspon: pausa de blanca, de negra, de corxera…

Certament, tot i la gran resistència a vèncer els esquemes binaris, la distància conceptual que representen tradicionalment la música i el silenci es va reduint a mida que la història fa el seu curs: dels trobadors medievals a les orquestres de cambra, d'aquestes a la gran orquestra simfònica del XIX i la incorporació de nous elements sonors, com ja reclamaven els compositors de finals d'aquest segle. Apareixen la indústria, les ciutats i, al segle XX, les dues grans guerres. El soroll comença a ser omnipresent. Hi ha, en la música, un soroll "afegit" i hi ha, en el silenci, un soroll "afegit", també. El soroll, entès com a so no organitzat, és cada cop més present a la música.

## *4.1. John Cage: L'escolta del silenci*

### 4.1.1. Precedents i influències: des de la presència del soroll en música al silenci com a escolta no intencionada

És justament a partir de l'experimentació amb el soroll que John Cage desenvolupa tot el pensament musical que posarà en qüestió el silenci, tal i com l'havíem conegut. No parteix de zero. Abans que ell, el futurisme de Marinetti, Russolo i altres ja havia reclamat una major presència del soroll. Si Cage diu la coneguda frase *"Wich is more musical: a truck passing by a factory or a truck passing by a music school?"*,[160] ja Russolo, al seu imprescindible "*El arte de*

[159] És, sobretot, a partir del segle XVI quan es generalitza l'ús del pentagrama, a conseqüència, entre d'altres, de la ràpida difusió de la música que suposava la impremta, inventada el segle XV.

[160] Cage, John (1912-1992), a *Communication*, la tercera de les *Composicions com un procés*, lectures fetes a Darmstaad l'any 1958 i publicades en una traducció al castellà a Cage, John (2002). *Silencio.* Árdora Ediciones, pàg. 41.

*los ruidos",*[161] afirmava, l'any 1913, que "*Beethoven y Wagner nos han transtornado los nervios y el corazón durante muchos años. Ahora […] disfrutamos mucho más combinando idealmente los ruidos de tren, de motores de explosión, de carrozas y de muchedumbres vociferantes que volviendo a escuchar, por ejemplo, la* Heroica *o la* Pastoral".[162] Com és sabut, Russolo va fabricar els "Intonarumori"–màquines de fer soroll- amb els quals va fer concerts arreu d'Europa, al costat de Marinetti.[163]

Juntament amb diversos compositors europeus, com ara Varèse o Honegger, Cage també es va interessar pel soroll. Aquest interès respon a un seguit d'influències i la llista de pensadors, pintors o músics que constantment s'hi relacionen és innombrable: Duchamp, Fuller, Thoreau, Joyce, Jaspers Johns, Meister Eckhart… Comença a imaginar, sobretot a partir dels anys 30, un nou horitzó per a la música i, ja des d'aleshores, planteja un "espai" diferent per a ella. Aquest espai rebutja la construcció tancada que obliga al compositor, i al públic, a situar-se, a escollir: tonalitat/no tonalitat, música/silenci, música/soroll, sinó un "bosc" on *passen* coses. Cage ens proposa d'entrada una escolta no-intencionada, sense tria prèvia. S'interessa llavors en la percussió, en el piano preparat[164] i, fins i tot, en els sons electrònics. Treballa sense diferenciar música i soroll, esborrant una línia fins llavors impensable: la idea d'interval i, per tant, de tonalitat, comença a diluir-se. L'oient esdevé així lliure de prejudicis, no li caldrà interpretar, comparar, allò que escolta. El compositor nord-americà mostra sons, no un llenguatge articulat transmissor entre compositor-intèrpret-oient. En aquesta època escriu sobretot peces de percussió i obres per a dansa, amb una estructura rítmica que anomenava "construccions niuades".

Des dels anys 40, comença a plantejar-se obrir l'àmbit harmònic. D'aquesta dècada, en són composicions com ara *Living Room Music* (1940), els *Imaginary Landscapes 2 i 3* (1942) i *Four Walls* (1944).

És, però, a partir dels anys 50 que el gir conceptual que proposa Cage es fa més radical i, quan el tema que ens ocupa, el silenci, comença a cobrar rellevància, tant en les seves composicions com a altres activitats (conferències, escrits, etc.). En paraules de James Pritchett,[165] "*abans de 1951 [Cage] estava component encara* nova música, *escrivia per a nous instruments, música de percussió, havia inventat el piano preparat, però encara era música*

---

[161] Russolo, Luigi (1998). *El arte de los ruidos. Manifiesto futurista*. Cuenca: Facultad de Bellas Artes.
[162] *Ibíd.*, pàg. 4.
[163] Marinetti, Filippo Tomasso (1876-1944), escriptor i fundador del moviment futurista.
[164] Un piano preparat és un piano de cua al qual s'hi han insertat diversos objectes entre les cordes. El so, evidentment, és llavors molt més percussiu i els objectes aporten un component sonor aleatori i, alhora, sorpressiu per a l'oient. Cal assenyalar que el piano és l'instrument per excel·lència de la música i, particularment, la que hereta Cage: la romàntica. La peça més coneguda de Cage per a piano preparat són les *Sonates i Inteludis* (1946-1948).
[165] Pritchett, James. Musicòleg nord-americà, considerat una de les veus més autoritzades sobre la figura de John Cage. Autor de la coneguda *The music of John Cage*.

*expressiva, estava dins de certa tradició [...], però al 1951 va descobrir l'atzar com una nova manera de fer música".*[166]

Ja aleshores, la influència oriental és palesa. En aquell temps, Cage havia entrat en contacte amb un alumne hindú, de qui aprèn que la música vol asserenar la ment per fer-la receptiva a les influències divines. Però, més tard, contacta amb el mestre zen Daisetz T. Suzuki i fa seves moltes de les idees budistes. En primer lloc, posa en qüestió, no només la idea occidental de la individualitat, sinó també la de creació, invenció, composició.[167] El fet que no necessàriament hi hagi d'haver un autor, un compositor, esdevé fonamental per a Cage. En segon terme, la idea que tot és un procés, un flux, on les coses *esdevenen*. El compositor, així, no ha d'interferir en els sons ni ha de proposar una estructura o intenció determinada: simplement, ha de fer possible que les coses *passin*. La funció de l'art, així, és impedir que reduïm lògicament el flux de l'esdevenir, que és la nostra experiència quotidiana. En darrer lloc, entén, sobretot amb l'ús de *l'I Ching*, que són més importants les preguntes que les respostes, cosa que es fa palesa en molts dels seus escrits. És a partir de llavors que el budisme, el zen, l'*I ching* i fins i tot l'atzar es fan presents a moltes obres de Cage, no només musicals.

Cal ressenyar també que, a més de les evidents influències orientals, Cage recull fonts teòriques de l'anarquisme i, concretament, de Henry David Thoreau,[168] de qui fa seves idees com l'ètica social, la idea de llibertat i, sobretot, la relació amb la natura.[169] A partir de la lectura de l'autor del *Walden*, Cage veu en l'anarquisme no només el seu aspecte social, sinó també un camí per fer de la creació sonora un acte lliure.

També la influència oriental ajuda a obrir les portes a aquesta mirada més lliure dels sons i són, justament, les operacions aleatòries les que fan possible crear una música més indeterminada, escapolir-se de la necessitat existent fins llavors de pre-fixar la música. "*La música* –ens diu Carmen Pardo- *se propone como imitación de una Naturaleza que está despojada de marcas*".[170] Un món, una natura, que Cage entén més com un procés que com un objecte. Un espai on cada so *és el que és*. Silenci, música i soroll pertanyen al món, a la natura.

---

[166] Pritchett, James (2012). *4'33" i les peces silencioses de John Cage*. Buenos Aires: Fundación Proa. Entrevista en xarxa [Data de consulta: 18 d'octubre del 2012]
<http://proa//org/esp/events/2012/10/proa-tv-entrevista-con-james-pritchett-en-el-coloquio-internacional-john-cage/>

[167] Per al budisme zen, cal eliminar l'ego personal per tal de caminar cap a la il·luminació. L'ego s'entén, al contrari que a occident, com una limitació per al veritable desenvolupament de l'ànima

[168] Escriptor i filòsof anarquista americà (1817-1862), autor, entre altres, de les conegudes *Walden* i *La desobediència civil*

[169] Cal recordar que unes de les passions de Cage és justament la micologia, fins al punt que es considerava gairebé tant un músic com un buscador de bolets

[170] Pardo Salgado, Carmen (1999). Introducció a *Escritos al oído*, de John Cage. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos, pàg. 20

"*Cage és capaç d'assenyalar el terme naturalesa –neutral, sense una font de poder singular, autònom, canviant- com una operació inicial per descartar l'expressió de la seva música*".[171]

El resultat de tot aquest procés seguit pel compositor nord-americà és que la idea de silenci entesa com a absència total de so s'esmicola. És ben coneguda l'anècdota en què Cage s'introdueix en una cambra anecoica per descobrir-hi que "*en este desierto, ruido y silencio son el rumor de los sonidos no intencionados*".[172] A l'espai on hi ha el màxim silenci possible, Cage hi sent dues freqüències: una aguda, que era el soroll que emetia el seu propi sistema nerviós, i una de greu, el batec del cor. No existia el silenci si no era com a escolta no intencionada. Fou aquesta experiència, junt amb la visió de les pintures blanques del seu amic Rauschenberg[173] el que el va portar a composar la peça més emblemàtica en relació al silenci: *4'33"*.

### 4.1.2. *4'33"*

Si Rauschenberg proposava amb les *White Paintings* un espai en blanc que adquiria la seva dimensió real amb la presència del públic, també Cage va pensar en fer una obra feta només de "silenci". Dividida en tres moviments (33", 2'40" i 1'20"), està escrita originàriament per a piano sol, només amb la indicació de "tacet" a cada part (*veure Annex 1*). David Tudor, pianista que va treballar estretament amb Cage, només havia de pujar la tapa del piano a l'inici de cada moviment i tancar-la al final. Res més. Només *silenci* (*veure 2*). *4'33"* es va estrenar al Maverick Concert Hall de Woodstock, el 29 d'agost, amb la conseqüent sorpresa del públic.

Amb aquesta obra, el músic equipara la sala de concerts a la cambra anecoica que havia existit: el silenci, entès com a absència total de so, no existeix. És audible. Se senten el vent, els ocells, la gent que estossega, nerviosa, que protesta, que se'n va. Les fronteres entre música, silenci i soroll desapareixen. Ens ho explica Cage:

> *No disponemos de ningún silencio en el mundo. Estamos en un mundo de sonidos. Le llamamos silencio cuando no encontramos una conexión directa con las intenciones que producen los sonidos. Decimos que es un mundo silencioso (quieto) cuando en virtud de nuestra ausencia de intención, no nos parece que haya muchos sonidos. Cuando nos parece que hay muchos, decimos que hay ruido. Pero entre un silencio silencioso y un silencio lleno de ruidos, no hay una diferencia realmente esencial.*

[171] Robinson, Julia (2009). "John Cage i la «investidura»: emascular el sistema". *L'anarquia del silenci. John Cage i l'art experimenta*. Barcelona: Macba, pàg 68.
[172] Pardo Salgado, Carmen (2009). *En el mar de John Cage*. Barcelona: Ed. La Central, Cuadernos Poal, pàg. 12.
[173] Rauschenberg, Robert (1925-2008). Pintor nord-americà. L'any del *4'33"*, 1952, havia exposat al mític Black Mountain College una sèrie de quadres en blanc, amb la idea que eren obres *en potència*, espais en blanc disposats a ser "pintats" per l'ombra que hi produïssin els visitants, per una mosca, etc.

*Esto que va del silencio al ruido, es el estado de no-intención, y es este estado el que me interesa.*[174]

Del no res al tot. Del que fins llavors s'entenia com a silenci a un altaveu posat al món, a l'infinit: "*Lo que confiere tal importancia a esa extravagante composición es que, a través de ella, se explicita toda la ambición y toda la grandeza del proyecto musical de John Cage, que consiste en convertir el mundo entero, la Aldea Global de McLuhan (amigo del músico), en escenario de una inmensa, infinita orquesta de percusión*".[175]

Amb *4'33"* els considerats paràmetres tradicionals de la música –alçada, timbre i intensitat- desapareixen. Només la duració es manté, tot i que en una peça posterior, *0'00"*,[176] fins i tot el temps és qüestionat. *4'33"* s'ha considerat, des de la seva estrena l'any 1952 fins avui, 50 anys més tard, com la composició paradigmàtica sobre el silenci i, sobretot, com la que en planteja una nova concepció. Escoltem silenci d'una altra manera des de llavors. És una escolta no intencionada, l'espai sonor no voluntari. No és només una nova percepció del silenci; n'és també un nou significat. Deixa de ser l'espai buit, insignificant, un paisatge inert sobre el qual s'edifica la música. El silenci se sent, *és*. És una pàgina blanca, silenciosa, com la que veu Jankélevitch, però tacada, hi ha sons, significa. "*El silencio es, en realidad, sonido latente y virtual, ya que el silencio puro, el silencio como ausencia y negatividad, no existe*".[177]

### 4.1.3. Música, soroll, silenci i significat

Susan Sontag,[178] en l'assaig *La estética del silencio*, ho explica amb claredat:

*El vacío genuino, el silencio puro, no son viables, ni conceptualmente ni en la práctica. Aunque sólo sea porque la obra de arte existe en un mundo pertrechado con otros múltiples elementos, el artista que crea el silencio o el vacío debe producir algo dialéctico: un vacío colmado, una vacuidad enriquecedora, un silencio resonante o elocuente. El silencio continúa siendo, inevitablemente, una forma de lenguaje (en muchos casos, de protesta o acusación) y un elemento de diálogo.*[179]

---

[174] Cf. *John Cage talks to Roger Smalley and David Sylvester,* entrevista a la BBC, desembre de 1966, publicada al programa de concert del dilluns 22 de maig de 1972 al Royal Albert Hall de Londres. Citat a Pardo Salgado, Carmen (2002) *Las formas del silencio*. [article en línia]. [Data de consulta: 25 de setembre de 2012]. <http://www.uclm.es/artesonoro/olobo3/Carmen/formas.html>

[175] Trías, Eugenio (2007). *La música de las sirenas*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, pàg. 675.

[176] Estrenada deu anys més tard que la coneguda *4'33", 0'00"* pot ser entesa com unes "instruccions als intèrprets", sense duració prefixada i més propera a la *performance*.

[177] Trías, Eugenio (2007). *Op. Cit.*, pàg. 663.

[178] Sontag, Susan (1933-2004), novel·lista i assagista nord-americana.

[179] Sontag, Susan (1967). "Estética del silencio". *Estilos radicales*. Citat a Luca de Tena Navarro, Manuel (2008). *La presencia de lo ausente*. Tesi doctoral, dirigida per D. José Manuel Prada Vega, presentada al Departament d'Història de l'Art - Belles Arts, de la Universitat de Salamanca. Tesi en xarxa <http://www.gredos.usal.es/jspui/handle/10366/19498>

No estem davant del no-res, de l'absència, sinó d'un *continuum* amb significat. L'escolta, doncs, quan és intencionada, no pot ser neutra. Hi ha, per exemple, escoltes generoses, que esperen una recepció, i escoltes que no busquen més que la repetició d'un mateix. El conegut compositor venecià Luigi Nono,[180] en un cèlebre article publicat l'any 1983, denunciava una possible actitud reaccionària en l'escolta del silenci, quan afirmava:

> *Invece di ascoltare il silenzio, di ascoltare gli altri, si spera di ascoltare ancora una volta se stessi. È una repetizione che diventa accademica, conservatrice, reazionaria. È un muro contra il pensieri, contro ciò che non è possibile, oggi ancora, spiegare [...] Si ama la comodità, la ripetizione, i miti; si ama ascoltare sempre la stessa cosa.*[181]

Amb aquesta auto-escolta no s'espera sentir el silenci ni hi és, s'espera re-escoltar-se, confirmar-se, tornar a sentir allò que ja sabem i que no ens demana esforç.

Lluny d'escoltar-se a si mateix, Cage demana que l'espectador-oient miri el silenci (hauríem de dir, *se senti* en el silenci) com qui mira un paisatge, *a través* d'ell. Res d'interpretacions o transcendències. Només escoltar sense afegir res al que ja hi ha. Una actitud clarament influenciada pel *zen* i que xoca frontalment amb la mirada analítica de moltes músiques –i molts silencis- europees sorgides entreguerres i, particularment, de la segona Escola de Viena del seu professor, Arnold Schöenberg.

### 4.1.4. Música en llibertat: L'obra oberta

En una conferència recent,[182] Carmen Pardo[183] explicava com Cage va percebre que la música vivia en una gàbia ("Cage", en anglès) i com es va proposar alliberar-la'n. Tres, deia la pensadora, són els aspectes que encerclen la música en aquesta gàbia. En primer lloc, el llenguatge musical (allò que durant tant de temps se n'ha dit "solfa"). Cap als anys 30, com veiem, va trobar Cage la clau per a aquesta porta: amb la percussió –entesa en el sentit més ampli- aconseguia fer del so una experiència, deslliurar les notes (les freqüències) del seu nom. La segona porta corresponia a la música concebuda com a arquitectura: calia deixar de pensar la música com a estructura prefixada (ABA, formes musicals, recorreguts temporals predefinits, repeticions, variacions). El zen diu que cada instant és el millor possible. Si cada element, per

---

[180] Nono, Luigi (1924-1990). Compositor italià, hereu de la tradició serialista. Té moltes composicions electròniques i electroacústiques i una activa vida compromesa políticament amb el comunisme.

[181] Nono, Luigi. "L'errore come necessità". [article en línia]. [Data de consulta: 25 de setembre de 2012]. <http://www.detiemposysilencios.wordpress.com/2012/09/06/lerrore-come-necessita-luigi-nono>

[182] Pardo, Carmen (2012). "Sonidos en libertad". Conferència pronunciada a Arts Santa Mònica el 9.10.1912 amb motiu del Centenari del naixement de John Cage.

[183] Pardo, Carmen. Professora d'Història de la Música a la Universitat de Girona. Investigadora postdoctoral a la unitat IRCAM-CNRS de París (1996-1998), on duu a terme una investigació sobre l'espai sonor a la música contemporània. És responsable de l'edició i traducció de John Cage, *Escritos al oído* (1999) i autora de *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*.

petit que sigui, és tan important com qualsevol altre, és inútil proposar una narració. Cage fugia així del tradicional principi repetició-variació que havia estat la base essencial en la música.

Per obrir, doncs, aquesta porta i la següent –la música com a drama, la música transcendent- l'atzar va ser una eina utilíssima per a Cage. La indeterminació, la no-previsió, obria les portes a una nova manera de fer i, per tant, de sentir. La música, ara, quedava alliberada i accedia a la seva llibertat.

La música proposada per Cage resulta així una obra oberta, una espai sonor que cadascú fa seu, des del compositor fins l'oient, passant pels intèrprets. No hi ha un codi, una narració, una arquitectura prefixada. L'obra en si no *és*, no expressa res, més enllà del que cada participant li vulgui atorgar. La gàbia que encerclava la música també la separava de la vida, causant la falsa sensació que en dues coses diferents: d'una banda, la vivència, l'escolta exterior, el que hi ha a fora; de l'altra, la música, el missatge codificat. En obrir, doncs, la gàbia, Cage apostava per una escolta plenament lliure d'interpretacions. Un món *silenciós* on vivim i on passen coses.

## *4.2. Giacinto Scelsi: El so primigeni*

Scelsi té bastants punts de contacte amb Cage. D'una banda, va ser amic seu. De l'altra, és evident també en ell la influència del pensament oriental, arran de les freqüents visites a la Índia i al Nepal, de les quals en treu sobretot, la idea –procedent de la Índia- que hi ha un *continuum* sonor, una mena de paisatge constant que no admet intersticis. No té parts. La idea del *dharma* hindú, doncs, és present en ambdós autors, tot i que la interpretació que en fan és diferent. Cage deixa que les coses *passin* i en canvi Scelsi s'integra en el paisatge des d'un punt que converteix en incessant. Com si el temps estigués aturat, insisteix en un lloc concret, una nota.

Nascut al Nord d'Itàlia a principis del segle XX, set anys abans que Cage, membre d'una família noble d'ascendència espanyola, Giacinto Scelsi, després d'una brillant carrera musical, pateix, cap als 35 anys, una crisi terrible. Deixa de compondre i abandona tots els camins sonors que havia emprès fins aleshores. Es reclou en un llarg silenci, internat en un sanatori, només interromput per la presència d'un piano. Un silenci molt llarg, després del qual Scelsi comença a tocar incessantment una sola nota –un la bemoll- durant dies, mesos... fins que reprèn la composició. Des de llavors, la seva música sembla gravitar permanentment des d'un sol punt, immòbil, "*el sonido uno y único*", tal i com diu Trías.[184] "*Lo que intenta Scelsci es justamente la integración de todas las dimensiones del sonido, de manera que se comprenda*

[184] Trías, Eugenio (2010). *Op. Cit.*, pàg. 528.

*cómo todas ellas se refuerzan*".[185] El mateix Scelsi, en un autoqüestionari de finals dels anys 50, diu: "*La música es el resultado de la proyección y la cristalización de un momento de la duración de un material sonoro, en el sentido bergsoniano del devenir*".[186]

Del silenci en què es va recloure durant els anys de la seva malaltia, en va sorgir l'autor renovat d'obres tan cabdals per a la música contemporània com el conegut *Quartet nº 4* o la seva versió per a orquestra titulada *Natura Renovatur*. En aquest sentit, cal interpretar el silenci en Scelsi com l'espai *des d'on* sorgeix la música. D'altra banda, és fonamental la idea que hi ha una constant, un mar de fons, un infinit espai sonor –un *Substratum*, en paraules d'Eugenio Trías- sobre el qual s'erigeix la música, que hem pogut veure en Jankélévitch, pel que fa a la filosofia, i en Cage, pel que fa a la música. Hi ha títols ben significatius en aquest sentit: els *Quatri pezzi su una sola nota*, *Aion, quatre episodis per a un dia de brahma,* o *Konx-Om-Pax, tres aspectes del so: com a primer moviment d'allò inamovible, com a força creativa i com la síl·laba Om*. Així, Scelsi, diu, compon en un estat de "passivitat lúcida", un lloc des d'on *mira* i *deixar passar* el so. La música i, amb ella, el silenci, així, recobren per a ell un sentit primigeni, *anterior*. Per poder expressar-se sonorament en el present, diu, cal retrocedir al silenci primigeni, al que hi havia abans de nosaltres, a aquest espai anterior a la paraula. Allà on tot és possible perquè res està encara fet, perquè encara *no ha passat* res.

## *4.3. Salvatore Sciarrino: el so silenciós*

Nascut a Palermo, Sicília, l'any 1947, Salvatore Sciarrino és un compositor que es mou en el límit, a la frontera, no només entre música i silenci, com veurem, sinó també en el marge on ubica l'estètica i el llenguatge musical. El compositor sicilià és, doncs, un clar exponent del que, des del pensament, exposava Trías: la filosofia del límit.

La recerca tímbrica –una constant en el treball del compositor italià- arriba a construir un món fet d'harmònics a mig camí entre allò "fisiològic", orgànic, i la sensació electrònica resultant, esdevenint metàfora del so inicial de referència i proper a la desintegració, al no res. L'obra musical de Sciarrino sembla recórrer un camí fet de reminiscències sonores llunyanes. A propòsit de *Quaderno di Strada*, una composició recent per a baríton i conjunt instrumental de càmera, Sciarrino diu que treballa "*sobre pedazos de tonalidades perdidas, de las cuales se forman ulteriores constelaciones, otros recorridos. He ahí de donde extraigo para crear mi música*".[187]

---

[185] *Ibíd.,* pàg. 529.
[186] Scelsi (2006). "Autoqüestionar", publicat a *Sonograma*, revista digital.
[187] Sciarrino, Salvatore (2005). Citat a: Gennaro, Carmelo di, "Salvatore Sciarrino, música arrancada al silencio". *Revista Scherzo*, maig 2005, n. 197. Article en xarxa [Data de consulta: 10 d'octubre del 2012]. <http://www.revistasculturales.com/articulos/60/scherzo/321/1/salvatore-sciarrino-musica-arrancada-al-silencio.html>

Sciarrino treballa sovint a la frontera entre silenci i so, un so gairebé imperceptible que obliga a l'oient a una escolta diferent. Tal i com afirma el compositor "*Vamos conducidos hasta los límites del silencio, donde el oído se afila y la mente se abre a cada suceso sonoro, como si lo oyese por primera vez. La percepción viene así a regenerarse y la audición se convierte en fuertemente emocional*".[188] Aquesta escolta des del silenci determina "*un clima di attenzione tale che l'ascoltatore sente più di prima, proprio perché gli eventi, in certi punti strategici della composizione, sfiorano il limite del percepibile. L'esecutore talvolta vorrebbe suonare più forte pensando di fare sentire meglio; invece quando si abbandona al silenzio, l'ascolto diviene assai più intenso, con una capacità di nitidezza incredibile, che normalmente non possediamo"*.[189] L'oient, així, no només s'endinsa en una percepció del so diferent, obligant-lo a un exercici d'escolta on sovint el silenci es confon amb la mateixa música, sinó que, i això ens sembla cabdal, l'escolta mateixa es fa de manera diversa a l'habitual. Allò que s'espera és una altra cosa, gairebé *un altre lloc*. El mateix espai sonor, farcit de no res, fa que l'espectador se senti *dins* l'obra, participant d'un fet gairebé fisiològic. És evident que el so només existeix perquè hi ha algú que l'escolta. I la funció del compositor italià és treballar sobre la percepció de l'escolta: "*Nella mia musica c'è uno spostamento dell'attenzione dal mondo oggettivo del testo, del linguaggio, a ciò che arriva all'ascoltatore e a come egli lo percepisce. Per quel che riguarda il silenzio e tutto ciò che rende più sottile l'ascolto, credo che la mia musica consenta un enorme affinamento della sensibilità uditiva"*.[190]

> Sciarrino, però, diferencia el seu silenci del de Cage. A la mateixa entrevista afirma: *Cage viene visto come il maestro del silenzio, però i suoni che lui usa sono già più nobili di quelli della realtà; i miei suoni, invece, hanno delle caratteristiche che li fanno confondere con quelli naturali. [...] Quando ascolti un mio pezzo in una sala di concerto improvvisamente senti i suoni esterni, suoni che magari non hai mai sentito in quella sala, perché ascolti di più.*[191]

Hem de dir, però, que no coincidim plenament amb el compositor sicilià sobre aquesta qüestió. Cage, justament, no busca "dignificar" el silenci quan el fa protagonista d'algunes de les seves peces més emblemàtiques, ans el contrari. Obre la finestra, realment i metafòrica, al món entès com a so i al so entès com a silenci, com a escolta no intencionada. La referència al "sons naturals" que fa Sciarrino és, doncs, a parer nostre, vàlida per a ambdós compositors.

---

[188] Sciarrino, Salvatore (2008). Comentaris a l'obra *Quaderno di strada*. Programa en xarxa [Data de consulta: 10 d'octubre del 2012]. <http://servicios.laverdad.es/servicios/textos/Festival-musica-alicante.pdf>

[189] Curinga, Luisa (2002). "Intervista a Salvatore Sciarrino – Ecologia dell'ascolto". Entrevista en xarxa [Data de consulta: 5 d'octubre del 2012]. < http://www.sistemamusica.it/2002/settembre/16.htm>

[190] *Ibíd.*

[191] *Ibíd.*

## *4.4. Altres compositors*

A banda de Scelsi i Sciarrino, hi ha molts compositors que, a l'hora de fer un treball sobre el silenci, cal esmentar per diferents motius. N'hi ha que, a la manera de Jankélévitch, entenen el silenci com una *tabula rasa,* un espai preliminar des d'on edifiquen la seva *constructio* sonora. Altres l'integren de diverses maneres a les seves composicions, ja sigui perquè els paràmetres de la música es veuen afectats[192] o perquè el silenci forma part de la mateixa estructura sonora de les obres composades. Sigui com sigui, si pensem en termes temporals (des de la segona Guerra Mundial) i estètics (l'anomenada "música culta" o "música d'arrel clàssica" occidental), no hi ha cap músic que no hagi tingut present el silenci, no com a separació entre temes o simplement com a negació del so, sinó com a part estructural de les seves composicions. La llista seria interminable i preferim destacar-ne alguns que, per la seva singularitat, val la pena anomenar.

És el cas del compositor japonès Toru Takemitsu,[193] que veu en el silenci una amenaça davant la qual l'home ha de contraposar els sons organitzats, la música. El silenci com a buit existencial:

> *El temor al silencio no es nuevo. El silencio rodea al oscuro mundo de la muerte. Algunas veces el silencio del vasto universo se cierne sobre nosotros envolviéndonos. Hay el intenso silencio del nacimiento y el quieto silencio del retorno a la tierra. ¿No ha sido el arte la rebelión de la criatura humana contra el silencio? Poesía y música nacieron cuando el hombre profirió un sonido, resistiendo al silencio*.[194]

El silenci, en Takemitsu, cobra un valor expressiu insospitat, potser pel fet de venir de la tradició oriental i haver viscut de petit la sorollosa Segona Guerra Mundial. De fet, no hi ha cap esdeveniment que hagi marcat la història de la música tant com la Segona Guerra Mundial: compositors europeus, com ara Ligeti o Messiaen, sense els quals no s'entén l'obra de Takemitsu, en són un bon exemple. De Ligeti,[195] només cal recordar la coneguda *Lux Aeterna*, per a 16 veus *a capella* (1966), que Stanley Kubrick hauria d'escollir per il·lustrar la immensitat

---

[192] Pel que fa a la freqüència, per a la oïda humana l'escolta és limitada. Percebem com a silenci aquells sons que, tot i existint, són fora de la nostra percepció. Són massa aguts o massa greus. Amb relació a la intensitat, entenem com a silenci tot allò que no arriba al nostre llindar auditiu, fins al punt que no dubtaríem a qualificar de silenciosos alguns passatges *pianissimo* de, per exemple, Arvo Pärt, John Taverner o Giya Kancheli.

[193] Takemitsu, Toru (Tòquio 1930 – Tòquio 1996), compositor bàsicament autodidacta, amb moltes influències de la música occidental d'arrel clàssica. Va col·laborar amb Cage en algunes composicions i fins i tot van fer una obra conjunta, *Blue Aurora* (1964).

[194] Takemitsu, Toru. *Diario de un compositor*. Citat a Elizondo, Flora (2000). "El músico compositor y el proceso creativo". *Revista Escena*, Vol. 46. Nº 23. San José: Universidad de Costa Rica, pàg. 103.

[195] Ligeti, György (1923-2006), compositor jueu hongarès.

i el silenci de l'espai sideral, a la coneguda *2001: Una odissea de l'espai* (1968). De Messiaen[196] cal destacar dos aspectes: d'una banda, l'extensa obra organística, carregada d'una profunda religiositat, amb composicions com ara els *Vint regards sur l'Enfant Jesus* (1944) o el conegut *Quatuor pour la fin des temps* (1941). De l'altra, el seu lligam amb la natura. Així com Cage era micòleg, Messiaen coneixia a fons els cants els ocells. El seu conegut tractat *Technique de mon langage musical*,[197] està ple de transcripcions dels cants dels ocells, que apareixen en moltes de les seves composicions.

Acabem aquesta mirada amb la compositora russa-tàtara Sofia Gubaidulina,[198] autora de diverses obres on l'element silenciós sovint esdevé fonamental, i que veu en el silenci un punt de partida per a la música. A les notes per a l'obra *Silenzio*, per a violí violoncel i baian, hi diu que gairebé tot el *Silenzio* s'ha de tocar *pianissimo*. Però no és en cap cas una representació de la idea del silenci en tant que mancança de so, ben al contrari, es tracta més aviat de la seva capacitat per generar-lo.

Entre els compositors catalans és obligatori citar Mompou,[199] per a qui el silenci esdevé fonamental. En totes les seves composicions per a piano, i particularment a la coneguda *Música callada*,[200] el silenci i, sobretot, les llargues extincions ressonants dels acords del piano traspuen una espiritualitat evident. El mateix compositor, a qui sovint s'ha anomenat com "la veu del silenci", diu:

> *Aquesta música és callada perquè la seva audició és interna. Contenció i reserva. La seva emoció és secreta i solament pren forma sonora en les seves ressonàncies sota la gran bòveda freda de la nostra soledat. Desitjo que a la meva música callada, aquest nen acabat de néixer, ens aproximi a un nou calor de vida i a l'expressió del cor humà, sempre la mateixa i sempre renovant*.[201]

Entre els compositors actuals catalans, cal fer esment de Benet Casablancas[202]. Bastit d'un univers cultural complex i subtil alhora, treballa sovint proper al silenci des d'una perspectiva molt personal. Adjuntem una entrevista amb el citat compositor com a darrer annex d'aquest TFG.

---

[196] Messiaen, Olivier (1908-1992), músic, organista i ornitòleg francès.
[197] Messiaen, Olivier (2010). *Techinique de mon Langage Musical*. Paris: Alphonse Leduc.
[198] Gubaidulina, Sofia (Xistopol 1931), compositora amb profundes arrels místiques.
[199] Mompou, Frederic (1893-1987), compositor barceloní, sobretot de peces per a piano sol.
[200] Mompou, Frederic. *Música callada* (1959-1967), conjunt de 28 peces per a piano sol. El títol, de clares referències místiques, prové del *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz.
[201] Abras Pou, Glòria (2010). "Frederic Mompou: el músic del silenci". Article en xarxa. [Data de consulta: 17 de setembre del 2012] <http://arbredefoc.blogspot.com.es/2010/09/mompou.html>
[202] Casablancas, Benet (1956-). Filòsof, compositor i musicòleg sabadellenc.

En acabar aquest moviment, cal tornar a dir que, evidentment, som conscients que qualsevol llistat de compositors on el silenci esdevingui un fet essencial, i especialment als segles XX i XXI, és forçosament exclusiu. És impossible, si més no, per a un treball d'aquesta extensió. Feldman, Satie, Fauré, Debussy, Penderecki, Vasks... Són tants que hem preferit extreure'n un tast dels més significatius i, sobretot, de John Cage, certament un punt i a part pel que fa a la relació entre silenci i música.

# 5. FINALE / CONCLUSIONS

La nostra intenció amb aquest treball ha estat mirar d'aprofundir en la relació entre la música contemporània i el silenci. Considerem que, a la introducció, hem exposat els motius que ens han fet triar la temàtica, la seva rellevància en l'estètica contemporània i per què hem optat per analitzar el tema des dels dos àmbits, pensament i creació artística, que més l'han treballat –fins al punt d'arribar a situar-lo al centre de la seva activitat. Ara, però, ha arribat el moment d'exposar les conclusions que provem de resumir a continuació.

1. Podem afirmar que **la percepció del silenci ha evolucionat**. Per arribar fins aquí, hem contextualitzat i procurat donar resposta a les preguntes més essencials amb relació al silenci: de què està fet el silenci perquè l'entenguem com a tal? Quins elements (o quins no-elements) el componen? Com *funciona*? Tot i que podem confirmar, a la llum del que hem vist, la impossibilitat d'una definició unívoca, és evident que el silenci i, amb ell, la percepció que en tenim, ha canviat molt al llarg del temps. No té res a veure, com hem vist, un silenci al segle XV que al XXI.

2. **El silenci, un acte de simplicitat carregat de significat**: des d'un bon començament, hem pogut comprovar l'estreta relació que mantenen música i temps; ambdós es desenvolupen en el temps, *esdevenen.* Entenem la música *des del* silenci i el silenci *des del* so. És justament la seva oscil·lació entre l'instant i l'esdevenir els que els atorga significat i valor, el que reafirma la seva radical singularitat i els diferencia.

És en aquest context que hem analitzat el silenci com un acte de simplicitat, d'accedir al fons silenciós de les coses per copsar-hi l'ésser. És, evidentment, un dels valors que s'atorguen actualment al silenci, gairebé místic. Però, alhora, és un espai que necessita ser compartit: no hi ha silenci si no és entès com a tal, no només per aquell que el percep, sinó perquè no admet una presència sonora. No només *fa* silenci qui el rep, sinó qui calla.

Finalment, en el darrer apartat d'aquest primer moviment, hem analitzat l'estreta relació que es dóna entre silenci, emoció i significat i hem vist, sobretot, que la desvinculació del silenci del *logos* no determina, com sovint es pensa, una absència de significat. Tot al contrari, en aquest cas, podem parlar d'un significat cognitiu i emocional alhora.

Quant al Segon Moviment d'aquest treball, l'hem dedicat a la relació entre música i silenci entesa des de la filosofia. Com dèiem a la introducció, part de la producció filosòfica contemporània s'ha centrat en el fet musical. La filosofia n'ha reivindicat el paper revelador i la seva connexió amb el silenci entès com a camí alternatiu cap a la veritat en sintonia amb el fenomen que s'ha anomenat "estètica del silenci". En aquest espai, ens hem centrat, bàsicament, la cerca en tres filòsofs, Eugenio Trías, Vladimir Jankélévitch i Theodor W. Adorno,

per diversos motius. D'una banda, ens calia establir uns límits per al treball però, sobretot, perquè la música esdevé, per als tres filòsofs citats, el veritable eix estructural de moltes de les seves obres: viuen i pensen la música *des de dins*, fins al punt que el seu no és un pensar *sobre* la música, sinó un pensar *des d'*ella mateixa. No és aquest un treball de recerca quantitativa, però creiem que tots tres són àmpliament representatius de la mirada actual que fa la filosofia sobre la música i el silenci.

De Trías, hem vist com situa aquest lloc *des d'on* pensar i, amb ell, l'espai de la música, a la frontera, al límit entre els *dos móns,* entre aquest *(Unwelt)* i *l'altre món.* La música, situada en aquesta frontera, esdevé capaç de generar idees estètiques, de ser en tant que forma-en-el-temps.

És així com aquest límit deixava de tenir una connotació negativa per esdevenir un lloc positiu *des d'on* i *a partir del qual* hi ha allò extern. El lloc de l'ésser. Citant literalment el filòsof barceloní, veiem que l'ésser és ésser *en tant que* límit.

3. **A partir d'aquesta idea de límit del filòsof barceloní, hem arribat a definir la relació entre silenci i música des de tres vessants**:

- En primer lloc, un vessant de caire antropològic, estètic i ètic a la vegada. Hem vist com l'obra d'art, per a Trías produeix una configuració simbòlica que, per una banda, s'estableix com a via d'expressió del silenci i, per l'altra, sorgeix d'una experiència ètica en tant que l'obra artística té la capacitat de mostrar l'*ethos* de l'ésser del límit, és a dir, l'art pot arribar a mostrar la veritat, revelant la vertadera condició humana.
- En segon lloc, hem analitzat l'obra de Trías des d'un vessant ontològic: la filosofia del límit del filòsof ubica la música i el silenci en un espai anterior, abans de la significació lingüística. Un espai sonor primigeni, entès com a silenci, *pre-liminar* a l'home. D'una banda, el *pre-món* habitat (i escoltat) per l'homuncle, a la panxa de la mare. De l'altra, l'*anamnesi* sonora d'un món on encara no parlàvem i potser ni vivíem, sustentat en el silenci primigeni.
- En darrer lloc, hem analitzat l`obra de Trías, en relació al silenci i a la música, des d'un vessant epistemològic-gnoseològic. La música és, per a Trías, coneixement (el límit té una dimensió cognoscitiva). La música, així, no genera des de la seva condició de símbol fronterer només idees estètiques, sinó que genera idees *de la raó*. Hem, finalment, parlat de com aquesta dimensió del coneixement era catàrtica, alliberadora, *arravatadora*.

Després de Trías, ens hem proposat analitzar el silenci tal com l'entén Jankélévitch. Per al filòsof francès no es pot establir amb la música una comunicació discursiva, racional, sinó que cal fer-ho des d'una comunió immediata i inefable. La música, diu, ens porta "al marge de la realitat".

4. **La música, així, no significa res (en el sentit convencional del terme), sinó que ens parla des de la fascinació, des d'un altre lloc generat a partir del silenci**. Com si es tractés d'un infinit llençol blanc, el silenci és el marc sobre el qual es retalla la música. Ve d'aquest silenci precursor i anunciador i va cap a ell, segons Jankélévitch.

El mateix pensador, però, ens oferia una altra, i original, manera d'entendre la relació amb la música, justament la contrària. Podem entendre, diu, el silenci com una mena d'interval entre-músiques. Vivim una remor incessant només interrompuda circumstancialment pels silencis.

**En definitiva, tant un com altre autor, Trías o bé Jankélévitch, ens duen a concloure que sigui com sigui, silenci i música no es poden entendre l'un sense l'altra. Ambdós, dèiem, són d'aquest món i, per tant, el silenci musical no és el buit, el no-res, sinó que forma part de la música audible. Una música que, en *parlar-nos* d'un temps molt més gran que aquell temps viscut nostre, ho fa des de la malenconia, des d'un sentiment indefugible de nostàlgia i sempre amb un caràcter enigmàtic.**

Sense moure'ns de l'àmbit del pensament, hem extret, del pensador alemany Theodor Adorno, algunes conclusions que ens permeten constatar, des d'un nou enfocament, la rellevància del silenci en la música. El citat filòsof, com a membre de l'Escola de Frankfurt, entén la música i l'art com a fet social. Cal, diu, que estiguin en constant progrés per tal de lluitar contra la industrialització de la cultura. Hem d'entendre l'art des d'aquesta perspectiva activa i social.

5. **Adorno ens fa, a partir d'aquesta perspectiva, la següent proposta: el silenci com a protesta a la industrialització imposada pel capitalisme. Un silenci que, des de l'aïllament, rebutja el principi de l'autentificació i que es planteja, des de la no-funció, com una forma de lluita**.

Ens havíem proposat entendre la relació entre música i silenci des dels dos àmbits que més han contribuït a situar-los al centre de la seva activitat. Així doncs, un cop feta aquesta ullada a la música i el silenci des de la perspectiva de la filosofia, el següent pas ha estat analitzar el silenci en tant que objecte d'art i ens hem demanat: quin ús se'n fa del silenci des de l'art?

6. La resposta ha estat que **el silenci, a banda de ser analitzable com a buit, com a no-res, i fins i tot com a fracàs, és susceptible d'una altra interpretació, la que diu que el silenci comunica, que és una forma d'expressió artística, generadora de sentit. Aquesta és també la hipòtesi que hem mantingut al llarg del treball: la tesi que el silenci té una càrrega comunicativa precisament pel seu caràcter fronterer. Finalment, hem pogut comprovar que, en aquest punt, tant el pensament com la creativitat contemporànies coincideixen i expressen el que hem vist que Steiner anomenava el "moviment de l'esperit" que ha**

**caracteritzat el segle XX: un interès cap al silenci que s'estén a les recerques estètiques i filosòfiques de tot el segle.**

La relació entre silenci i art és, en aquest sentit i com hem vist, fonamental: al teatre, al cinema, a la pintura o a a la dansa. Hem exemplificat aquesta relació amb diferents casos representatius de l'art contemporani per il·lustrar com **el silenci ha esdevingut no només un tema, un recurs artístic o una metàfora del no-res, sinó un element estructural de moltes creacions**.

Essent, doncs, el silenci la la font d'aquesta expressivitat artística, hem vist com n'era, alhora, el límit. Com es convertia en **expressió també d'allò que no pot ser dit, un silenci *amb significat*, fonamental, que és sempre un excedent de sentit en tant que va més enllà de les paraules**. Era, com hem vist, la font de la qual brollen les coses i, alhora, la fi, un silenci embolcallador. Hem vist també com és des d'aquest silenci que es pot generar la creació i, en el cas de la música, la vibració, el so.

Finalment, hem acabat aquest Tercer Moviment concloent que, en partir d'aquest estat, d'aquest espai *des d'on*, **l'artista entén i treballa el silenci com a límit, el lloc en el qual es fonamentava la seva creació.**

7. Per últim, hem dedicat el Quart Moviment a analitzar què en pensen els músics del silenci i amb relació a la seva pròpia activitat creadora. I hem pogut comprovar, a través del treball de diversos compositors, que hi ha diferents maneres d'apropar-s'hi.

En primer lloc, hem analitzat la figura, cabdal, de John Cage. Si l'obra del compositor nord-americà és gran i variada, també es fa difícil extreure'n conclusions, no només per la magnitud de l'obra, sinó, sobretot, pel fet que aquesta es proposa oberta, interpretable i amb una vocació evident de sostraure's a qualsevol conclusió tancada.

Amb relació a l'estructura musical, hem pogut veure com Cage concep el silenci com una absència de so, però aquesta absència és considerada com un signe musical amb el mateix valor quant a siginificat que qualsevol altre. Per això, Cage ens proposa una inversió de la jerarquia tradicional subordinant el so al silenci: el silenci esdevé condició prèvia del so. La música s'obre a tot tipus de sons. La música de Cage, que recull influències evidents de la tradició musical centreeuropea, de l'anarquisme nord-americà i, sobretot, de les cultures orientals, ens proposa, per tant, una lectura oberta. La llibertat, no només la del compositor, sinó també la de l'oient i, fins i tot, de la mateixa música esdevé, com hem vist, un eix estructural per a ell. **Cage es proposa al llarg de la seva obra alliberar la música de la gàbia en què s'ha vist encerclada al llarg de segles**.

**En aquesta lectura oberta que se'ns planteja, el silenci s'ofereix com una finestra oberta al món: no hi ha silenci *en si* (no existeix), sinó escolta no-intencionada. La seva composició més coneguda, *4'33"*, n'és una demostració evident. Cal, ens diu, escoltar el**

**silenci com qui mira un paisatge, *a través* d'ell. I en aquest afany per alliberar la música de les estructures prefixades, l'atzar esdevé una eina fonamental.**

Ara bé, també si el silenci és una condició prèvia al so, **el so també és condició necessària per fer aparèixer el silenci**. El silenci, en efecte, és interior a la paraula: dèiem que el silenci absolut no existeix –recordem el cas de l'espai insonoritzat-, per tant, el silenci reclama la paraula per poder ser descrit. **Així doncs, podem afirmar que les diferències entre soroll i so, consonància i dissonància, queden anul·lades a l'interior de l'obra musical i, en conseqüència, hi ha un rebuig de la referència en la nova concepció musical: la presència de sons o paraules no es refereix obligatòriament a cap significat. L'art, i la música en concret, deixa de referir-se a res exterior a ell.**

Analitzàvem després l'obra d'alguns autors contemporanis. Entre ells, Giacinto Scelsi, que compartia amb Cage algunes característiques i, sobretot, la influència del pensament oriental. En el compositor italià sorgeix un altre cop, com hem vist, **la idea del silenci com a generador de l'obra d'art: és després d'un llarg silenci que va fer les principals composicions. La idea de Scelsi és que la música surt d'un *continuum* sonor: cal retrocedir al silenci primigeni per poder crear.**

**Sciarrino és un altre compositor italià, la principal característica del qual, pel que fa al nostre treball, és que les seves obres es mouen a la frontera entre el so i el silenci en una recerca tímbrica gairebé hipnòtica**. A part de l'evident interès sonor de la proposta, això obliga a l'oient a escoltar d'una manera diferent, esperant sempre a veure *néixer* el so i fent que escolti *des de dintre* mateix.

També hem parlat de compositors que ens han semblat particularment rellevants per la seva relació amb el silenci: Takemitsu, Gubaidulina i, particularment, Frederic Mompou, amb composicions farcides de silencis que traspuen una espiritualitat molt particular.

A mode de resum, podem afirmar que, com hem pogut copsar al llarg del present treball, són moltes i molt diverses les relacions que s'estableixen entre música i silenci des de la perspectiva de la música i la filosofia contemporànies.

No ens hem enfrontat a especials dificultats a l'hora de l'elaboració d'aquest treball, però és just fer constar alguns aspectes rellevants en aquest sentit. En primer lloc, cal esmentar el fet que el tema escollit es mou a tres bandes –filosofia, música, silenci- que abasten, cadascuna d'elles, un ampli i variat ventall. Ha calgut fer una tria acurada, no només dels filòsofs i compositors que han estat objecte d'anàlisi, sinó també dels materials emprats (bibliografia, recerques a internet, gravacions, etc.) que fos alhora prou representativa de les diferents maneres de copsar aquesta relació i que fos prou rica per ella mateixa. Sabem que n'hem deixat molts que, d'una manera o una altra, tenen relació amb el present treball: la llista seria certament llarguíssima. És justament per això que hem preferit, donades les

característiques d'un TFG, limitar la cerca per tal d'extreure'n conclusions aplicables a un àmbit més general i donar les eines mínimes pel que considerem que pot ser un treball d'interès: valorar si les manifestacions artístiques més actuals, i més concretament la música, mantenen aquesta tendència cap al silenci entès com l'hem definit.

Cal fer notar, també, que el present treball es centra en un tema que és plenament actual i, per tant, es troba en constant moviment. No només ha canviat, com hem vist, el silenci, sinó la nostra percepció envers ell. Ens faria contents saber que, a més de la recerca pròpia que hem endegat, hem obert, com va fer Cage, alguna finestra a la música, al silenci i, sobretot, als potencials lectors del TFG.

# 6. BIBLIOGRAFIA, WEBGRAFIA, AUDIOVISUALS

**Llibres i articles**


Abras Pou, Glòria (2010). "Frederic Mompou: el músic del silenci". Article en xarxa. <http://arbredefoc.blogspot.com.es/2010/09/mompou.html>

Adorno, Theodor W. (1962). *Philosophie de la nouvelle musique*. Paris: Gallimard

–– (1985). *Impromptus: Serie de artículos musicales impresos de nuevo.* Barcelona: Ed. Laia

–– (2006). *Escritos musicales I-III. Obra Completa*, 16. Madrid: Ed. Akal

–– (2009). *Disonancias. Introducción a la sociología de la música.* Madrid: Akal

Aleman, Jorge; Larriera, Sergio (2004). *Filosofía del límite e inconsciente. Conversación con Eugenio Trías.* Madrid: Síntesis

Amorós Molto, Amparo (1989). *La palabra del silencio (la funcion del silencio en la poesia española a partir de 1969)*, presentada a la Universidad Complutense de Madrid. Tesi en xarxa <http://www.mastesis.com/tesis/la+palabra+del+silencio+28la+funcion+del+silencio+en+la+poe:24029>

Arroyave, Myriam (s.a.). "Silence, on écoute le temps". [Article en línia]. *Esprit d'avant*. [Data de consulta: 25 de novembre del 2012]. <http://www.espritdavant.com/DetailElement.aspx?numStructure=79255&numElement=136210>

Beckett, S. (1952). *L'innommable*. Paris: Editions de Minuit

Bullé-Goyri Lasserre, Lillian (2002). "Lo monstruoso como aspiración pictórica". *La palabra y el hombre.* Revista de la universidad veracruzana, núm. 123, Julio-septiembre 2000. <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/576 >

Cage, John (1981). *Para los pájaros*. Caracas: Monteávila Editores

–– (1999). *Escritos al oído*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos

–– (2002). *Silencio.* Árdora Ediciones

Conderana, José Alberto (2006). *Capitulaciones de la estética contemporánea I: el silencio como anomalía*. Barcelona: Trípodos

Curinga, Luisa (2002). "Intervista a Salvatore Sciarrino – Ecologia dell'ascolto". Entrevista en xarxa [Data de consulta: 5 d'octubre del 2012]. < http://www.sistemamusica.it/2002/settembre/16.htm>

DDAA (2009). *L'anarquia del silenci. John Cage i l'art experimental*. Barcelona: MACBA

Di Simone, Matteo (2009-2010). "Ne anche la parola, solo un canto. Canto tra il silenzio e comunicazione". *Psico-Art*. Article en xarxa. [Data de consulta: 19 de maig del 2012].

<http://www.psicoart.unibo.it/Interventi/Interventi%2009-10/De%20Simone_Silenzio1.pdf>

Donà, Massimo (2006). *Filosofia de la música*. Barcelona: Global Rhythm Press

Elizondo, Flora (2000). "El músico compositor y el proceso creativo". *Revista Escena*, Vol. 46. Nº 23. San José: Universidad de Costa Rica

Farrés, Glòria (2005). *Presència de Proust en l'obra de Merleau-Ponty*. Tesi doctoral, dirigida per Jaume Casals, presentada a la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat Autònoma de Barcelona. Tesi en xarxa <http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/5164/gff1de1.pdf?sequence=1>

Fubini, Enrico (1971). *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*. Barcelona: Barral Editores

García, Dora Elvira (2008). *Entrevista con Eugenio Trías*. México: En-claves del pensamiento, año II, núm. 4

Gennaro, Carmelo di, "Salvatore Sciarrino, música arrancada al silencio". *Revista Scherzo*, maig 2005, núm. 197

Go, Nicolas (2011). Go, Nicolas (2011). "Silence, écoute, simplicité des philosophes: une thérapeutique joyeuse". [Article en línia]. Sciences croisées. CREAD. Université de Rennes 2: Rennes. [Data de consulta: 23 de novembre del 2012]. <http://www.sciences-croisees.com/articles-2/numero-7-8-soin-de-l-ame/perspectives-historiques-et-philosophiques>

Gómez Pérez, Laura. "El espacio fronterizo". Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura, Nº 11-12-13 (2008/2009). ISSN 1696-7356. <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre11-12/laura.html>

Guardans, Teresa (2006). *Indagaciones en torno a la condición fronteriza*. Tesi Doctoral presentada a la Universitat Pompeu Fabra

Hassan, I. (1971). *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. New York: Oxford University Press

Ho-yee Kwong, Connie. *L'Esthétique du silence dans la littérature du XXème siècle*. [Data de consulta: 18 de maig de 2012]. <http://www2.tku.edu.tw/~tkjour/paper/30/o-Abstract/30-3F.Abstract.pdf>

Jankélévitch, Vladimir (2005). *La música y lo inefable*. Barcelona: Ed. Alpha Decay

Kandinsky, Wassily (2000). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós

Kostelanetz, Richard (1973). *Entrevista a John Cage*. Barcelona: Anagrama

Luca de Tena Navarro, Manuel (2008). *La presencia de lo ausente*. Tesi doctoral, dirigida per D. José Manuel Prada Vega, presentada al Departament d'Història de l'Art - Belles Arts, de la Universitat de Salamanca. Tesi en xarxa

<http://www.gredos.usal.es/jspui/handle/10366/19498>

Martínez-Pulet, José Manuel. *Gnosis sensorial: la escucha musical como tarea filosófica según E. Trías*. <http://www.lacavernadeplaton.com/artebis/musica1112.htm>

Mateu Serra, Rosa (2001). *El lugar del silencio en el proceso de comunicación*. Tesi doctoral, dirigida per Sebastià Serrano, presentada al Departament de Filologia Clàssica, Francesa i Hispànica. Tesi en xarxa <http://www.tesisenred.net/handle/10803/8173>

Matus Ramírez, María Guadalupe (2010). *Música y límite en Eugenio Trías*. Morelia, Michoacán: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Melgar Bao, Ricardo (2001). *El universo simbólico del ritual en el pensamiento de Víctor Turner*. Investigaciones sociales. Any V. Núm 7

Messiaen, Olivier (2010). *Technique de mon Langage Musical*. Paris: Alphonse Leduc

Meyer, Leonard B. (2001). *Emoción y significado en la música*. Madrid: Alianza Editorial.

Murray Schaeffer, R. (1969). *El nuevo paisaje sonoro*. Buenos Aires: Ed. Ricordi

Nietzsche, F. (1999). *Aurora*. Barcelona: Alba Editorial

Nono, Luigi. "L'errore come necessità". [article en línia]. [Data de consulta: 25 de setembre de 2012]. <http://www.detiemposysilencios.wordpress.com/2012/09/06/lerrore-come-necessita-luigi-nono>

Pardo, Carmen (2010). *En el mar de John Cage*. Barcelona: Ed. de la Central

–– (2012). "Sonidos en libertad". Conferència pronunciada a Barcelona: Arts Santa Mònica el 9.10.1912, amb motiu del Centenari del naixement de John Cage

Pagani, Caterina. *Jankélévitch legge Fauré*. Article en xarxa [Data de consulta: 10 de maig del 2012] <http://users.unimi.it/~gpiana/dm11/pagani/faure.pdf>

Picó, Jorge (1999). "Jacques Lecoq, el silencio y lo invisible". Article en xarxa [Data de consulta: 7 d'octubre del 2012]. <http://www.mimsueca.com/docs/pico_esp.pdf>

Polo, Magda (2007). *L'estètica de la música*. Barcelona: UOC

Predaval, Maria Vittoria (2005). "Il silenzio nella pittura: qualche riflessione". *ITINERA – Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti e della Letteratura*

Pritchett, James (1996). *The Music of John Cage (Music in the Twentieth Century).* Cambridge: Cambridge University Press

Quignard, Pascal (1998). *El odio a la música*. Barcelona: Ed. Andrés Bello

–– (2011). *Butes*. Madrid: Ed. Sexto Piso

Rasgado González, Abraham A (2008). *Filosofía del silencio*. México: Signos Lingüísticos.

Renouard, Maël (2010). "Vladimir Jankélévitch, réminiscence et mélancolie". Article en xarxa [Data de consulta: 12 de maig del 2012] <http://www.ciepfc.fr/spip.php?article197>

Reti, Rudolph (1965). *Tonalidad, atonalidad, pantonalidad*. Madrid: Ed. Rialp

Revel, Ariane (2003). “La musique dans la liturgie” [article en línia]. [Data de consulta: 15 d’abril de 2012].
< http://www.eleves.ens.fr/aumonerie/numeros_en_ligne/noel03/seneve004.html>

Rilke, Rainer Maria (1976). *Epistolario español*. Madrid: Espasa-Calpe

Robinson, Julia (2009). “John Cage i la «investidura»: emascular el sistema”. Article publicat a *L’anarquia del silenci. John Cage i l’art experimenta*. Barcelona: Macba

Rodríguez Tous, José Antonio (2003). “La metafísica después de la muerte de la metafísica”. A: Cuestiones metafísicas (Enciclopedia Iberoamericano de Filosofia, 26). Madrid: Ed. Trotta

Rosset, Clément (2000). *La fuerza mayor. Notas sobre Nietzsche y Cioran*. Madrid: Acuarela Editorial

Rowell, Lewis (1999). *Introducción a la filosofia de la música*. Barcelona: Gedisa

Russolo, Luigi (1998). *El arte de los ruidos. Manifiesto futurista*. Cuenca: Facultad de Bellas Artes

Sánchez Ortiz de Landaluce, Manuel (2005). *Argonáuticas órficas*. Cádiz: Universidad de Cádiz

Scelsi (2011). *Autocuestionario*. [Article en línia] [Data de consulta: 18 de gener del 2012]. <http://www.sonograma.org/2011/06/giacinto-scelsi/>

Schoenberg, Arnold, Kandinsky, Wassily (1987). *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario* (Sel·lecció de Jelena Hahl-Koch). Madrid: Alianza Editorial

Sciarrino, Salvatore (2008). Comentaris a l’obra *Quaderno di strada*. Programa en xarxa [Data de consulta: 10 d’octubre del 2012]
< http://servicios.laverdad.es/servicios/textos/Festival-musica-alicante.pdf >

Sloterdijk, Peter (2008). *Extrañamiento del mundo*. Valencia: Ed. Pre-textos

Sontag, Susan (1967). “Estética del silencio”. *Estilos radicales*

Stecchina, Giuliana (2011). “Silenzio. Profili tematici di una modalità comunicativa non gestuale”. Article en línia. A. Tafuri (a cura di). *Annuario 2009-2010 del corso di master di primo livello in Analisi e gestione della comunicazione.* Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste. [Data de consulta: 17 de novembre del 2012]
<http://www.openstarts.units.it/dspace/handle/10077/5752>

Steiner, George. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. México: Gedisa, 1990

Stockhausen, Karlheinz (1957). *Die Richte*, vol. 3. Wien

Trías, Eugenio (1991). *Lógica del límite*. Barcelona: Destino

–– (1994). *La edad del espítiru*. Barcelona: Destino

–– (2000). *Ética y condición humana*. Barcelona: Península

–– (2001). *Ciudad sobre ciudad*. Madrid: Destino

–– (2007). *La música de las sirenas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg

–– (2010). *La imaginación sonora*. Barcelona: Galaxia Gutenberg

Valdés, Catarina (2010). "Vivir en el límite". [Article en línia] [Data de consulta: 4 de març del 2012]. <http://www.filosofia.mx/index.php?/perse/archivos/vivir_en_el_limite>

Veloso Santamaría, Isabel. "El silencio: entre la música y la poesía". Estudios de Lengua y Literatura Francesas. Cádiz: Universidad de Cádiz

Wittgenstein, Ludwig (2003). *Tractatus Logico-Philosophicus.* Madrid: Alianza

**Vídeos ficció**

Beckett, Samuel (1966) *Film* [pel.lícula cinematogràfica]. London. Alan Schneider (dir.). Milestone Film & Video. (22')

–– (1973) *Not I* [pel.lícula cinematogràfica]. London, First published by Faber and Faber. (15'06")

Ligeti, György (1962) *Poème Symphonique for 100 metronomes* [enregistrament de vídeo]. Roma. (8'14")

Portabella, Pere (2007) *Die Stille vor Bach (El silenci abans de Bach)* [pel.lícula cinematogràfica]. Barcelona, Media Luna Entertainement. (97')

Tarr, Béla (2011) *El cavall de Torí* (*A Torinói ló).* [pel.lícula cinematogràfica]Hongria, França, Suissa, T.T. Filmmühely, MPM Film.(146')

**Vídeos documents**

Alberto Nacci - Phillip Corner. *Architetture del silenzio*. Città di Albino, Auditorium. [enregistrament de vídeo]. [Data de consulta: 5 de juny de 2012]. <https://vimeo.com/search?q=alberto+nacci+architettura+del+silenzio>

A l'entorn de John Cage:

"American Masters" *John Cage: I Have Nothing to Say and I Am Saying It* (1990) [enregistrament de vídeo] [Data de consulta: 21 d'agostde 2012]. <http://www.ubu.com/film/cage_masters.html>

Cage, John. *One[11] with 103*, 1991-1992. [enregistrament de vídeo]. [Data de consulta: 1 de setembre de 2012] <http://www.ubu.com/film/cage_one11.html>

––. *Variations V* (1965). [enregistrament de vídeo]. [Data de consulta: 14 de novembre del 2012] <http://www.ubu.com/film/cage_variations5.html>

Cage, John / Feldman, Morton: *Radio Happenings I - V*. Recorded at WBAI, New York City, July 1966 - January 1967 (54:39). [enregistrament de vídeo]. [Data de consulta: 15 de setembre de 2012] <http://archive.org/details/CageFeldman5>

Cage, John / Kirk, Rahsaan Roland - *Sound??*. (1966). [enregistrament de vídeo]. [Data de consulta: 14 de desembre de 2012] < http://www.ubu.com/film/cage_kirk.html>

*For the Third Time* (1978). Converses entre AndréKostelanetz i John Cage. [enregistrament de vídeo] Produced at Center for Non-Broadcast Television at Automation House, 1978. [Data de consulta: 23 d'octubre de 2012] <http://www.ubu.com/film/cage_third.html>

Klaus Wildenhahn - *John Cage*, 1966. [enregistrament de vídeo]. [Data de consulta: 9 de maig de 2012] < http://www.ubu.com/film/cage_wildenhahn.html>

**Àudios / música**

Gubaidulina, Sofia. *III - Silenzio, For Bayan, Vio* (fragment). [enregistrament sonor]. [Data de consulta: 7 de desembre de 2012].
<http://www.lastfm.es/music/Sofia+Gubaidulina/_/III+-+Silenzio,+For+Bayan,+Vio>

Feldman, Morton. *For Samuel Beckett.* [enregistrament sonor]. [Data de consulta: 21 de març de 2012]. <http://www.lastfm.es/music/Morton+Feldman/_/For+Samuel+Beckett>

*John Cage Interviewed by Jonathan Cott* (1963) (50'21"). [enregistrament sonor]. [Data de consulta: 11 de juliol de 2012] < http://www.ubu.com/sound/cage_lectures.html>

Scelsi; Giacinto. *Quattro pezzi su una nota sola* (1959). [enregistrament sonor]. [Data de consulta: 23 de novembre de 2012]. <Jacob Sudol: http://www.sequenza21.com/sudol/?p=64>

Sciarrino, Salvatore. *Comme vengono prodotti gli incantessimi?*. [enregistrament sonor]. [Data de consulta: 14 de maig de 2012] <http://www.ubu.com/sound/agp/AGP073.html>

Sciarrino, Salvatore. *Canzona di ringraziamento*. [enregistrament sonor]. [Data de consulta: 30 d'octubre de 2012]. <http://www.ubu.com/sound/agp/AGP073.html>

Sciarrino, Salvatore. *Lettera delli antipodi portata dal vento*. [enregistrament sonor]. [Data de consulta: 8 d'agost de 2012]. <http://www.ubu.com/sound/agp/AGP073.html>

Takemitsu, Toru. *How Slow The Wind - For Orchestra*. [enregistrament sonor.] [Data de consulta: 7 d'octubre de 2012] <http://mp3.li/index.php?q=Toru%20Takemitsu%20-%20How%20slow%20the%20wind>

**Blogs**

<http://19preguntes.wordpress.com/>

<http://blogs.publico.es/fueradelugar/>

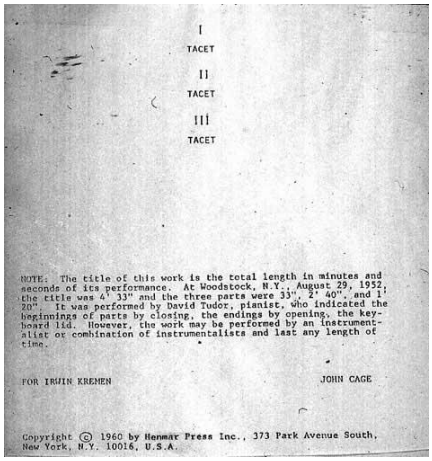
<http://doclecticos.blogspot.com/>

<http://esteticayfilosofiadelamusica.es/>

Aquesta obra està subjecte a la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada 3.0 Espanya de Creative Commons.

# 7. ANNEXOS

**. partitures**



I

TACET

II

TACET

III

TACET

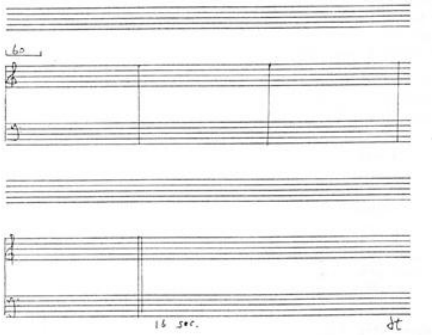
NOTE: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4' 33" and the three parts were 33", 2' 40", and 1' 20". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by an instrumentalist or combination of instrumentalists and last any length of time.

FOR IRWIN KREMEN

JOHN CAGE

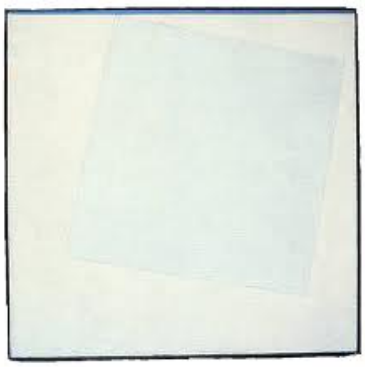
Copyright © 1960 by Henmar Press Inc., 373 Park Avenue South, New York, N.Y. 10016, U.S.A.

Annex 1.
Cage, John. *4'33"*. (1952)



Annex 2.
Notació de D.Tudor del *4'33"*de Cage (1989)

**. pintura**



Annex 3.
Malèvitx, Kasimir. *Blanc sobre blanc* (1918)

Annex 4.
Rauschenberg, Robert. *White painting* (1951)

# ENTREVISTA AMB BENET CASABLANCAS[203], COMPOSITOR

## NOTA PRÈVIA

Tot i que havia plantejat l'entrevista amb un seguit de qüestions directament relacionades amb aquest TFG, la conversa amb Benet Casablancas es va desenvolupar com una xerrada, on els temes fluïen amb tota normalitat, bandejant qualsevol intent de parcel·lació. D'aquesta llarga conversa, he optat, doncs, per transcriure'n les parts que he considerat més properes a aquest treball, sense presentar el format tradicional de pregunta-resposta.

## ENTREVISTA

Jo et puc parlar de la meva evolució personal: cada vegada més, aprens, en un sentit literal i metafòric, a usar el silenci. A mi se m'ha fet molt necessari, sobretot com a generador d'una atenció expectant, i hi veig certament unes possibilitats infinites. El silenci és l'espai on es donen totes les possibilitats. Un punt de tensió previ a l'acció sonora.

Se m'ha anat fent cada cop més necessari perquè també la societat en la qual vivim és cada cop més sorollosa. Cada vegada és més evident que a tot arreu hi ha soroll (a vegades en diuen música). La gent basteix la seva soledat amb sons, per evitar *en-raonar* amb si mateix. Així, aquesta manca de silenci a la nostra societat ve sovint donada des del poder (el soroll en sentit metafòric, com a absència de significat, alienador) i aquest és l'indici d'una problemàtica que té derives polítiques i fisiològiques. Aquest soroll ens inunda i ens afecta fins i tot la salut, amb molts elements d'agressivitat. És per això que necessito cada cop més el silenci, tot i sabent que no existeix com a tal.

Administrar bé aquest silenci ha esdevingut fonamental. I aquí, el que més m'atreu és aquesta franja de so que hi ha entre el *no res* (el que en diem silenci) i el *piano* de la música, aquesta *franja insectívora* de quasi soroll, caminar sobre les fulles… És a dir, el silenci com a element sintàctic, però també en el seu aspecte sensorial. Quan entres en aquesta franja veus que la distància entre sons és gairebé infinita. L'he desenvolupat bastant, a part del silenci sintàctic, que també és molt interessant, i que a vegades s'oblida: hi ha moments en què les grans masses sonores orquestrals, les òperes, etc., demanen una pausa, i es fa poc.

En aquest nivell sintàctic cal nomenar molts compositors que han treballat amb molt d'interès el silenci: Webern, Janacek i, anant més lluny, Beethoven i el seu *Coriolà*… Però val a dir que hem perdut sovint aquesta escala humana dels sons, fins al punt que el silenci, actualment, no està considerat com un bé. No està considerat com a tal ni s'ha imposat com un discurs polític correcte. Així, en l'orquestra, que es presta a una golafreria sonora, hi ha una tendència contemporània, signe dels temps, evident, en aquest sentit: cada cop es toca més fort, fins i tot es busquen afinacions més brillants. Cada cop més tenim un sentit *industrial* del so. De vegades, sembla que es busqui impressionar amb excessiva facilitat. El llindar de percepcions queda així devaluat. Els colors orquestrals, diluïts.

[203] Benet Casablancas (1956- ) és filòsof, compositor i musicòleg. Autor de nombroses obres, és actualment el director del Conservatori Superior de Música del Liceu de Barcelona.

També és per això que sovint reaccionem en sentit contrari. Posaré un exemple: les bandes sonores del cinema. En general estan molt farcides de so, efectes, etc…, però pensem en les pel·lícules de Kurosawa o el tractament de músiques que fa Kubrick. A *The Shining*, per exemple, hi ha una seqüència molt il·lustrativa: quan el nen va pels passadissos del motel, Kubrick crea tensió amb el silenci. Desapareix la música, omnipresent a la resta del film, per escoltar-se només el mecanisme del carretó del nen i la repetició, cada pocs metres, d'un entrebanc que es troba al terra. Res més. L'espectador, així, *escolta* el silenci.

L'escolta del silenci és un altre element molt important: la música, com afirma Nietzsche, és un art de la nit, perquè és l'instant en què en anul.lar-se els altres sentits, la oïda agafa protagonisme. A la nit és quan sentim aquest mínim so, aquest gairebé no res, el so imperceptible, les mínimes variacions. No cal oblidar que Nietzsche era compositor, més bo o més dolent, però treballava directament amb la música.

En aquest sentit, també és molt interessant el cas dels músics sords, el més conegut dels quals és Beethoven. Hi ha un estudi que relaciona Beethoven amb Goya: la *Quinta del Sordo*, les darreres pintures negres i, en el cas de Beethoven, els darrers quartets. De fet, l'arrel de *sord* i la d'*absort* és la mateixa! Penso que el fet que Beethoven i Goya fossin sords, a banda del comprensible aïllament social, fa que escoltessin constantment allò que tenien a dins, sense necessitar sentir-se des de fora, mentre que, si sents, també perceps moltes coses que van en la direcció de fora cap endins. És una subtracció involuntària, però que potencia aquest món interior.

Hi ha un altre aspecte que cal remarcar: el silenci és, també, una contradicció en si mateix. És expressiu però, si vols dir, expressar, has de violentar aquest silenci. I això és la l'obra d'art. Si, per por de desvirtuar allò que no pot ser dit, no ho diguessis, seria una llàstima. Quan trenques un silenci, quan tens una voluntat expressiva, és un preu que has de pagar… Ser molt purista pot provocar gairebé una anestèsia que no és fèrtil. Hi ha aquella coneguda frase d'Adorno quan afirmava que "*escriure poesia després d'Auschwitz és un acte de barbàrie*". Jo no ho crec, cal arriscar-se, dir. La posició del silenci absolut pot ser molt pura, però, artísticament, potser és poc productiva… Cal voler trencar, dir, fer, a risc de ser absorbit pel sistema. És quelcom, ens diu Jankélévitx, imprescriptible i a més inimaginable. Després d' Auschwitz s'ha escrit, per exemple, el *Rèquiem* de Ligeti o el *Todesfuge* de Paul Celan. No ha arreglat Auschwitz, evidentment, però crec que en el silenci absolut com a resposta hi ha un punt de nihilisme de vegades que no comparteixo. Hi ha, insisteixo, uns riscos, però cal jugar-los.

Tornant a la meva música, a mi m'ha agradat molt, en algunes obres, treballar la tradició epigramàtica, els haikus, aquesta poètica senzilla. Ser més curós amb la despesa de temps i d'intensitat. I si pots ser més breu, millor. És una recerca paral·lela amb aquesta franja de què parlava abans, la frontera entre el que entenem per silenci absolut, que no ho és, i els primers sons, aquest *quasi res*. Això m'interessa molt. A *Darkness Visible*, una peça meva orquestral, vaig intentar amb una orquestra gran provocar aquesta sensació. Hi ha un moment, per exemple, en què sona una flauta sola. Es percep com una flauta sola, però hi ha trenta músics més fent petits detalls sonors al voltant del solo. A això cal afegir-hi dues coses: l'espai, que ubica la flauta enmig de la massa orquestral, i el fet que després entra un *tutti* d'orquestra, que és molt impactant.