INEFABILITAT DE L'EXPERIÈNCIA MUSICAL

«El arte es una aspiración encerrada en el cerco de la representación, y en el arte la aspiración vive sólo por la representación».[1]

XOSÉ AVIÑOA

Assistim en els nostres dies a un progressiu i prometedor desvetllament d'interès d'àmplies capes de la societat per un camp de l'art que sempre havia estat reservat a determinats nuclis, no casualment integrats en un status social elitista i, conseqüentment, amb una «Weltanschauung» compromesa amb l'alta cultura i els seus mètodes d'aproximació i d'expressió; em refereixo a la música, que ha pagat cara la penyora d'ésser considerada «expressió del selecte», en paraules de Th. W. Adorno, quan era conreada per esforçats tecnicistes que massa vegades no volien, o no podien, integrar llur activitat interpretativa o compositiva en el marc general de la cultura, per un costat, i en ésser assaborida per un públic esotèric, adoctrinat per una crítica musical que escrivia només per a mantenir aquest estat de coses. Afirmacions que venien a justificar el «parti pris», elogis indiscriminats per als consagrats i tota mena de traves per als no iniciats, convertien el món musical de qualsevol ciutat mínimament avançada en reclosos de difícil penetració que utilitzaven les aficions musicals com a estendards de conviccions i interessos poc musicals. Podem, amb tot, mostrar-nos optimistes en aquesta descripció atès que el creixent interès a què ens referíem al començament, a poc a poc esdevindrà exigència de nous mètodes d'aproximació que proporcionaran armes especulatives als investigadors i, en conseqüència, que obligaran a la música a baixar del pedestal en què malviu com a art de l'expressió pura dels sentiments.

Malgrat tot, alguna cosa distingeix el fenomen musical del altres fenòmens artístics; un quelcom fet de molt hedonisme, suggestió i escapoliment davant l'afany conceptual de l'investigador musical. La tasca principal de l'investigador sobre aquesta àrea de l'experiència artística és, en primer lloc, la de trobar els medis apropiats per a transmetre els coneixements que han estat pacientment collits de la pròpia experiència i de la reflexió que aquesta ha generat: «*La experiencia estética que parte del objeto es viva desde el momento en que la obra se vuelve viviente bajo esa mirada de la experiencia* (...) *Al hundirnos contemplativamente en una obra se desencadena su proceso inmanente*»,[2] atorgant-li sentit, precisament en

1. Benedetto CROCE, *Breviario de estética,* Austral 41 ESPASA-CALPE, Madrid, 1979, p. 34.
2. Theodor W. ADORNO, *Teoría estética,* «Ensayistas» 150 TAURUS, Madrid, 1980, p. 232.

aquest procès de reflexió. A diferència del professor de tècnica musical o del de teoria de la música que compten amb un vocabulari consagrat per la tradició com a precís en llurs respectius camps d'actuació, l'investigador que es proposa oferir sistemàticament la reflexió que susciten les implicacions estètiques o sociològiques de la música, ha d'acondicionar prèviament un estol de termes, la validesa del quals com a elements de transmissió de coneixements ha d'ésser prèviament pactada amb el seu públic, corrent el risc de no reeixir-hi i, en conseqüència, de trenar un discurs inintel·ligible per als pacients deixebles.

És ben sabut que moltes disciplines artístiques empren una terminologia usurpada d'altres esferes, es especial de les formes d'expressió poètica (metàfores, metonímia, paral·lelisme, sinècdoque, etc.) acceptades comunament com a vàlides per a designar determinats valors estètics; aquest és el cas de termes com a «vibració» o «tensió» aplicats a la pintura o «contrast» o «fluctuació» aplicats a l'arquitectura. El cas més flagrant és, però, el de la música que no es pot estar d'ésser explicada amb termes trets de la pintura, de la psicologia o, en la major part dels casos, de la poesia («perfum espanyol», «color instrumental», «tensió entre la voluntat i el destí», etc.) i que, en sentit estricte, res no diuen de l'objecte artístic contemplat que es mou sempre a nivell sonor, és a dir, amb un caràcter de perenne difuminació.

El problema s'agreuja si, en lloc de considerar el material emprat en el discurs musical, ens detenim a reflexionar sobre el caràcter subjectiu del món referencial musical, topant amb l'eterna polèmica sobre la capacitat o incapacitat del discurs sonor per a expressar continguts objectius. La primera cosa que cal considerar en aquest sentit és la tossudesa del fenomen sonor a no deixar-se encasellar seguint criteris establerts per altres àrees del pensament artístic o científic. Parlar de barroc, classicisme o impressionisme, termes de classificació artística molt vagues però que han assolit una certa estabilitat significativa pel que fa a les arts plàstiques, és enfrontar-se amb la necessitat de retrobar un significat particular aplicat a la música o desvirtuar l'obra o l'autor que es vol encasellar.

Incorporada a partir del Renaixement a les altres arts, la música abandonava els companys científics del Quadrívium, l'aritmètica, la geometria i l'astronomia per a moure's incòmodament entre els nous companys de viatge. La particularitat epistemològica de la música fou sempre posada de relleu en algunes ocasions per a desvirtuar-la quan la consideraven una art poc menys que terapèutica per la seva incapacitat per a referir-se a la naturalesa, o per destacar-ne el seu caràcter sublim. Aquesta situació ha continuat vigent fins els nostres dies, quan el pensament científic ha assolit aspectes revolucionaris de transformació de la realitat en els objectius de la qual la música continua essent la convidada de pedra. Fubini[3] ho expressa en aquests termes: «(...) *L'estetica musicale è forse il caso più complicato per lo storico* (...) *perchè la música è stata l'arte che nella storia della cultura ha subito le maggiori oscillazioni nell'opinione non solo dei filosofi, ma anche della cultura corrente*». Hi ha una primera raó d'aquesta disparitat d'opinions en el problema de la inexpressivitat última de la música que compta, paradoxalment, amb compo-

3. Enrico FUBINI, *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea,* Piccola Biblioteca Einaudi, Torino. 1973, p. 163.

nents de gran expressivitat, i una segona en el fet de l'enorme diversificació fenomenològica de la música que se sol oblidar quan es pretén pontificar sobre aquesta art, primant la música anomenada clàssica i deixant per superficial, conjuntural, o, simplement per immadura, tota altra manifestació sonora.

1. *La multivocitat de la música*

Si ens entestem en parlar objectivament d'un camp de l'experiència cultural com és la música forçosament intentarem versar sobre aquells conceptes que podem amb tota llei considerar objectius i defugirem l'apreciació personal. Massa vegades ens hem vist obligats a assabentar-nos del contingut d'una obra musical a través de conceptes tan personals i subjectius com «és bonic», «és la millor obra del segle», «és molt musical», etc., que no són altra cosa que el fruit immediat de la pròpia presa de posició hedonista davant l'art musical. No és aquesta la postura que cal esperar de l'actitud científica i, en conseqüència objectiva, de qui professa sobre el contingut musical d'una obra. Reduir-se a apreciacions subjectives a més de caure en un particularisme fàcilment atacable, comporta el cultiu d'un determinat públic ja iniciat en el coneixement de l'obra que es considera i, en conseqüència entra en un perillós cercle tancat d'elitisme eixorc.

Insistir en els elements objectivables, però, no és cosa fàcil, si bé necessària. Ens ha de deixar força indiferents que el recitat de *Lohengrin* o el *Quartet op. 133* de Beethoven siguin considerats pel professor d'història de la Música com dues de les més belles ocasions en què es manifesta el geni de dos creadors o dues ocasions en què Wagner i Beethoven van perdre els papers. De la capacitat objectivadora de l'investigador cal esperar que recordi la situació històrica en què aquestes obres van ésser compostes, de l'estil al qual s'adscrivien, de l'impacte que aquestes van causar en el seu moment i de la capacitat que han tingut per a erigir-se en obres d'art, és a dir, carregades de diverses acumulacions d'ordre variat, artístic, històric, estètic, etc. En aquest intent distanciador, com diria Bertolt Brecht, ens toparem, finalment, amb la mateixa essència del fet sonor, fet de signes que res no tenen a veure directament amb la naturalesa —tal com s'entèn el terme quan se'l fa objectiu referencial de l'obra d'art— i que, en canvi, d'alguna manera han de conduir-nos-hi per tal que els poguem interpretar.

El clàssic teòric de la inexpressivitat del fenomen musical, Eduard Hanslick[4] insistia en aquesta qüestió quan afirmava: «*En el campo de los estudios musicales se ha separado la exposición de las reglas teórico-musicales de las investigaciones estéticas procurando mantener las primeras todo lo áridamente intelectuales y las segundas todo lo lírico-sentimentales que se pueda*», posant en evidència que hi ha una àrea del coneixement musical que escapa a l'objectivació per manca, segons ell, d'encertar el camí idoni. Hanslick cloïa una època, el Romanticisme musical (que molts volen veure reviscut i plenament vigent) que, per influència dels pensadors del segle XVIII, havia insistit en la capacitat de la música per traduir sentiments, la qual cosa avalava la seva inefabilitat, similar en molts aspectes a la poesia, amb la qual tant sovint se la casava en el segle passat. A les definicions de caire

4. Eduard HANSLICK, *De lo bello en la música,* Ricordi americana, Buenos Aires, 1947.

metafísic a l'estil de Hegel: «*C'est seulement lorsque dans l'élément sensible des sons et de leurs divers modes et combinaisons, un sentiment, une pensée, sont exprimés avec vérité, que la musique s'élève au rang d'art véritable*»,[5] de Schopenhauer (música com a «suprema objectivació de la voluntat») o Herder («el que no pot ésser representat a l'home, el món de l'invisible, la música ho comunica de la seva manera»), s'afegien les definicions de caire psicologista o hedonista —que trobaren el millor *caldo* de cultiu en l'individualisme artístic del moment— que consideraven la música com a intèrpret privilegiada dels sentiments.[6]

Hanslick proposava com a mètode d'acostament objectiu al fenomen musical fins a les darreres instàncies la consideració formalista que reduïa la música a un conjunt de formes mòbils de so. Tant la polèmica que s'encengué a finals del segle passat entre aquest autor i el cercle de Wagner, darrer bastió del romanticisme expressivista, com les opinions publicades posteriorment sobre el cas[7] posen una vegada més de manifest aquesta situació de difícil control que viu la música. Per un costat es dóna amb extraordinària freqüència la postura de l'afeccionat a la música que no pot —i moltes vegades no vol perquè ho considera una mena de profanació a la seva actitud semi-religiosa— explicar-se en termes objectius el contingut artístic i estètic de les obres musicals que escolta amb tota la freqüència que el lleure li permet (aquesta seria la resposta habitual de la munió d'afeccionats a determinades esferes de la vida musical, com The Beatles o l'Orquestra Filharmònica de Berlín amb Karajan al davant, qualsevol proposta sobre els quals que no sigui la de la profunda admiració sense embuts, seria considerada com un atac). Per una altra banda es dóna, no cal oblidar-ho, la postura de l'indiferent. La postura de l'estudiós del fet musical ha d'ésser tota altra cosa, i no és gens fàcil mantenir l'equilibri car es topa amb un art que, expressiu o inexpressiu, és profundament hedonístic i exerceix un influx suggestiu en el contemplador al qual automàticament priva de la necessària objectivitat i encamina, massa sovint, a la justificació a posteriori del propi gust en aquella matèria.

Accentuen el caràcter volàtil del significat musical els components que conformen el fet musical, desvinculats de la realitat immediata; els signes que s'utilitzen en el discurs musical són totalment arbitraris i convencionals i no corresponen, en primera instància, a cap realitat treta de la naturaleza. És possible, i hi ha prou treballs en aquesta direcció que en proven la factibilitat, establir connexions entre determinats signes (llegeixi's determinades harmonies, timbres, resolucions o ritmes) i valors significatius concrets. Es tracta d'una tasca minuciosa que requereix un coneixement perfecte de la tasca compositiva d'un autor concret, del context musical i social en què es mogué i que dóna com a resultat un llistat de valors significatius precisos que, dissortadament, no serveixen per a res més que per aquell cas concret car, qualsevol extrapolació a un altre creador es revela tot seguit inútil. La música és multívoca, amb més amplitud que qualsevol altre objecte artístic, pel fet que els elements materials que conformen l'experiència material, els sons, no pro-

5. G. W. F. HEGEL, *Estetique,* Col. SUP, PUF, Paris, 1970.

6. Veure Leopoldo HURTADO, *Introducción a la estética de la música,* Paidos, Buenos Aires, 1971 i Enrico FUBINI, *La estética musical del siglo* XVIII *a nuestros días,* Barral Editores, Barcelona, 1970.

7. Veure, per exemple, Massimo MILA, *L'esperienza musicale e l'estetica,* Einaudi, Torino, 1956, «Cauto omaggio a Hanslick» i «Che farò senza Euridice...», pp. 13-23.

venen de la segregació de la naturalesa sinó del desig culturalitzador, sintetizador de valors; convé ésser-ne conscients per a establir un contacte epistemològic amb la realitat plural a què ens remet, pactada sempre en circumstàncies socioculturals diferents. El fet que un determinat element del llenguatge musical (recordi's que se sol emprar el terme «llenguatge» —com en general en qualsevol disciplina artística— en un sentit lat del mot, car no ens estem referint a una concatenació d'elements amb valor semàntic definit sinó a al·lusions i referències més o menys vaporoses, lligades per uns usos que en diem estils musicals) com pot ésser l'onomatopeia musical, el refilat del flautí o els eteris acords de l'arpa, ens col·loquin davant dues realitats naturals molt concretes, el cant del rossinyol o la vaporositat de les aigües en moviment, no constitueix l'excepció que confirma la regla car ni en aquests casos més particulars no es pot parlar sinó de multivocitat en potència.

Partidaris del valor sentimental del significat musical o partidaris de la forma freda i distanciada com a únic valor estable de la mateixa, en qualsevol cas, ambdós desestimen que el fet musical és, a més d'un material sonor més o menys precís i ric en valors artístics i estètics, un element portador de valors culturals, també imprecisos si es vol trobar el desllorigador de cada un dels valors, però plenament operants si hom té en compte que l'obra d'art és sempre una unitat rica en facetes i que totes plegades prenen conjunturalment una direcció comunicativa.

Prenem com a exemple una forma musical qualsevol, la fuga; referencialistes i formalistes abordarien el problema del valor de determinada composició musical que emprés la fuga, destacant uns la seva capacitat de fer vibrar el públic en virtut de la simpatia establerta entre el flux musical i el propi dinamisme anímic del públic, mentre que els altres insistirien en la perfecció estructural i l'encís de les diverses línies melòdiques entrecreuades. Uns i altres, però, oblidarien que l'art és conjuntural fins i tot al nivell més pretesament objectiu com pot ser el de la forma triada per fer el discurs musical. No podem oblidar que el conjunt de valors de tota mena que la fuga tenia en temps de J. S. Bach quan escrivia *Der Kunst der Fugue* no són ara els mateixos, quan assitim a un concert o escoltem un disc de la mateixa obra. Esbrinar en tota la seva profunditat aquest estol de valors és tasca de l'historiador de la música que ha d'ésser conscient de la seva amplitud i, en certa manera, de la seva inabastabilitat que li impedirà preses de posició dogmàtiques i, en conseqüència, parcials. No tenia el mateix valor la fuga com a forma viva en temps de Bach o la fuga com a síntesi de valors del passat en temps de Beethoven, quan a les acaballes de la seva trajectòria musical, li dedicava un monument de la categoria de l'opus 133, ni molt menys l'any 1985 quan anar a un concert o escoltar un disc d'aquests dos creadors esmentats conté un element nou, marginal, si es vol, però definidor de valors musicals, com és el caràcter elitista d'aquesta actitud.

Finalment, cal concloure, doncs, que no és del tot veritat que la música sigui un llenguatge universal —com massa sovint se'ns vol fer creure— perquè, en atenció a la conjunturalitat dels elements sintàctics presents en la conformació d'una obra musical i a la multivocitat d'elements a què ens remet, el seu caràcter comunicatiu, un dels objectius de tot llenguatge artístic, dependrà de la confluència de determinats valors temporals que canvien a cada moment, lloc i situació anímica. Bé és veritat que hi ha determinats gèneres i determinats corrents musicals populars que defineixen una època o una àrea geogràfica per la seva difusió i pel caràcter aglutinador dels valors del moment, però tot i en casos com aquest, l'afirmació abans

exposada contiruarà tenint validesa. El Rock sembla un d'aquests casos de música construïda sobre un substracte lingüístic bàsic que interessa i és entendor arreu del món; en aquest cas, però, cal recordar que es tracta d'un influx americà que, com en altres esferes de la cultura de masses, s'estén per tot arreu fent oblidar l'idioma musical propi, i que no té el mateix impacte a tot arreu (mentre als països de parla anglesa el caràcter comunicatiu del fenomen Rock compta amb el missatge més o menys ric literàriament de la lletra, en les altres àrees se sol quedar subjugat per la prosòdia anglesa mentre el missatge literari es perd).

2. *Per una sociologia de la música*

El segon motiu de la intransferibilitat dels coneixements musicals és la seva riquesa fenomenològica que exigeix actitutds d'aproximació epistemològica diferents. Sense aprofundir gaire en les distintes fenomenologies de la música se'ns destaca un doble camí que en els nostres dies apareix clar si bé amb perfils entrecreuats, el de la música clàssica i el de la música de caire popular. Al purisme i quintaessencialisme de la música clàssica s'oposa el caràter directe i extremadament popular de la música no clàssica, menys rigorosa pel que fa a la composició i interpretació. No hi ha dubte que en aquests dos casos els criteris de valoració comunicativa són diferents, fins i tot diria oposats: és del tot punt impossible trobar un criteri que englobi les dues formes de manifestació musical si no és distanciant-se molt de l'objecte i generalitzant a nivell de grans idees, perquè fins i tot els mecanismes de coneixement que s'empren en un i altre cas són diferents.

Una disciplina científica tan recent com la sociologia ens recorda, per la precarietat de la seva penetració en el camp de l'art, i encara més en el de la música, aquesta diferència, reconeguda pels tractadistes de la matèria en llurs escrits. En aquest sentit Fubini pregunta:[8] «*Perchè la sociologia ama tanto la musica dei cosidetti primitivi, la musica popolare, l'odierna música di consumo, il jazz, e tende invece abilmente ad evitare d'inoltrarsi in un discorso sostanziale sulla cosidetta musica seria o musica classica?*», i ell mateix ens en dóna una primera resposta: «*Il nocciolo della questione si può trovare riassunto in questo concetto: ciò che è prodotto sociale e quindi possibile oggetto di un'analisi sociologica non è arte; ciò che è arte nel senso più alto del termine va oltre la società, riguarda l'individuo in quanto e tale e sfugge perciò e qualsiasi analisi sociologica*».

En conseqüència existeixen diverses formes d'aproximació a la canviant realitat fenomenològica de la música, realitat que també és molt difícil classificar amb criteris estables i equilibrats. H. Pousseur[9] estableix un seguit de distincions en funció de tres variants, la capacitat de la música per esdevenir espectacle, la seva vinculació amb un text i la intenció imitativa del autor. La pacient distinció li permet arribar a vuit grups fenomenològics, l'òpera, els cants rituals, el ballet, el «lied», les marxes militars, les cançons d'ús domèstic, els poemes simfònics i la música pura instrumental. Tot i reconeixent l'efecte il·luminador que aquesta hipòtesi aporta a la fenomenologia de la música, el criteri és excessivament feble —com el mateix autor reconeix tot seguit— perquè no es pot homologar la capacitat de crear es-

8. *Enrico FUBINI, Musica e linguaggio...*, p. 150.
9. Henry POUSSEUR, *Música, semántica, sociedad,* Alianza Música, 14 Madrid, 1984, p. 11.

pectacle (que sempre és present en tota obra d'art musical) amb el fet, bastant secundari, de servir un text o no.

El problema continua present i, segons sembla en el darrers temps, cridant l'atenció dels pensadors més desperts, perquè no hi ha dubte que centrar tota l'activitat especulativa sobre la considerada música clàssica o culta és reduir a priori el camp de la investigació i, a la vegada, és establir sense cap criteri científic una línia divisòria entre els diversos fenòmens musicals que, sobretot en el passat, es donaven d'una manera molt més directa i espontània que faria ridícules les classificacions contemporànies.

No podem, per tant, estar d'acord amb la distinció que reserva la musicologia per a l'investigador de la música antiga i la clàssica, i la sociologia per a qui s'interessa per la dimensió social de la música explorant camps de creació populars. Acceptem, per la seva jovenesa, que la sociologia de la música, s'hagi reduït durant els escassos anys de vida que porta, a establir criteris socials en les formes de música popular, però fins i tot aquesta actitud està canviant a les altres esferes de la investigació musical, com explica A. Serravezza:[10] «*Ricorderemo inoltre che nell'ultimo ventennio agli aspetti sociali della musica sono stati dedicati numerosi simposi, convegni, ecc., e che è ormai consuetudine che nei congressi organizzati dall'International Musicological Society si discutano anche temi di interesse sociologico. Va osservato, infine, che la musicologia sistematica riconosce oggi alla sociologia della musica una collocazione non marginale entro il propio complesso di specializzazioni, e che la disciplina trova un sopporto operativo in non pochi istituti di ricerca, per lo più collegati con le istituzioni universitarie e con gli apparati dei «mass media»*».

Aquesta puixança imparable de la nova disciplina sociològica que parteix de realitats ineludibles com són el fet que tant el creador com l'intèrpret i receptors són susceptibles d'ésser analitzats des del punt de la dinàmica social perquè en formen part, és atraient i especialment il·luminadora a pesar del seu estat embrionari; encara ara no es disposa de cap estudi complet que abordi els problemes que suscita aquesta nova metodologia científica; els disponibles són parcials o introductoris,[11] i en alguns casos confonen sociologia i semiòtica perquè, com estem veient en aquest treball, són dos aspectes complementaris de l'anàlisi del fet musical.

La sociologia de la música permetrà, a mida que avanci la seva capacitat d'interpretació de la realitat, delimitar els diversos fenòmens musicals i establir criteris de valoració per a cadascun d'ells; permetrà també descobrir noves facetes de la música clàssica que sempre ha estat l'objecte primordial d'estudi, posant entre parèntesi per un moment la seva qualitat de quintaessència de l'art, per tal de descobrir el que hi ha de simplement conjuntural, d'efímer, de social i polític en la creació artística.

No hi ha dubte que aquesta tasca està reservada a gent que estigui disposada a fer un sacrifici particularment dolorós, perquè oblidar la suggestió estètica que exer-

10. *Antonio SERRAVEZZA, La sociologia della musica,* Edizioni di Torino, 1980, p. 2.

11. Aquest és el cas de l'obra de Theodor W. ADORNO, *Introduzione alla sociologia della musica,* Edizioni di Torino, 1971, o els capítols continguts en les obres de Fubini abans esmentades. Especial interès desperta l'obra recopilada per Antonio SERRAVEZZA, abans esmentada, que, a part de l'extens capítol introductori, conté una antologia dels millors escrits sobre aquesta matèria. Consideracions marginals es poden trobar en innombrables autors, p. ex. Giorgio GASLINI, *Musica Total,* Ad. Anagrama, Barcelona, 1976, o Manuel VALLS, *Música i societat,* Rafel Dalmau Editor, Barcelona, 1963.

ceix en els esperits la gran música per aconseguir una aproximació més distanciada, més objectivable i, en conseqüència, més transferible, només ho pot fer aquell que sent especialment la crida de la ciència posada en evidència dia rera dia i no com a fruit de genials intuïcions o de coneixements apresos al si de grups socials de caràcter elitista que volen perpetuar-se mantenint el caràcter críptic de la investigació musical.

Xosé Aviñoa
Professor del Departament
d'Història de l'Art (U. B.)