



Antoni Defez

Música i sentit
El cas Wittgenstein

col·lecció estètica & crítica

27

Música i sentit
El cas Wittgenstein

Música i sentit

El cas Wittgenstein



Antoni Defez

Col·lecció estètica & crítica

Director de la col·lecció:

Romà de la Calle



Aquesta publicació no pot ser reproduïda, ni totalment ni parcialment, ni enregistrada en, o transmesa per, un sistema de recuperació d'informació, en cap forma ni per cap mitjà, sia fotomecànic, fotoquímic, electrònic, per fotocòpia o per qual-sevol altre, sense el permís previ de l'editorial.

L'edició d'aquest volum ha comptat amb la col·laboració
del Màster d'Estètica i Creativitat Musical
de l'Institut de Creativitat i Innovacions educatives,
Universitat de València.

© Del text: Antoni Defez, 2008

© D'aquesta edició: Universitat de València, 2008

Producció editorial: Maite Simon

Disseny de l'interior: Inmaculada Mesa

Fotocomposició i maquetació: Textual IM

Correcció: Elvira Iñigo

Disseny de la coberta: Manuel Lecuona

ISBN: 978-84-370-6975-3

Dipòsit legal: V- -2008

Impressió: GUADA Impressors, SL

MÚSICA I SENTIT
EL CAS WITTGENSTEIN

PRIMERA PART

Significat i comprensió en la música

I. La becaina de Brahms	15
II. Formalisme <i>versus</i> expressivisme.....	21
III. Interludi	33
IV. Dissolució del dilema.....	39
V. La música com a objecte intensional	45
VI. Límits i objectivitat en la percepció musical ..	53

SEGONA PART

Wittgenstein i la música

I. Els nous pianos	63
II. La integritat de l'arbre	67
III. Música i cultura.....	81
IV. Un gest, un traç, un pas de ball	95
V. <i>Finale</i>	111

ADVERTÈNCIA

Aquest llibre consta de dues parts ben diferenciades que poden ser llegides independentment, com si fossin dos assaigs distints. No obstant, i com serà fàcil d'entendre, això tampoc no és necessari, i el lector pot optar per una lectura lineal i continuada. De fet, ambdues parts no sols serien complementàries, sinó que a més a més l'última podria ser una il·lustració i un complement de la primera en la mesura que s'hi analitzen les opinions d'un autor concret –Ludwig Wittgenstein– amb el rerefons de les conclusions aconseguides prèviament en el que seria més aviat un tractament sistemàtic del problema del significat i la comprensió en la música. I per què el cas Wittgenstein? Per què escriure'n una segona part? Molt senzill: d'entrada, perquè l'esperit que anima l'anàlisi de la primera és, diguem-ho així, un esperit wittgensteinià, i sempre és bo mostrar les filiacions de cadascú i demostrar també que es té dret a reclamar-les. Però és que en faria falta: entre l'enorme, i ja humanament innegociable, literatura escrita sobre el pensament –o els pensaments– de Wittgenstein destaca una curiosa llacuna: els estudis de les seves idees sobre la música. També doncs, amb l'ànim de suplir aquest dèficit exegètic s'hauria escrit la segona part d'aquest llibre.

L'AUTOR



Música i sentit
El cas Wittgenstein

Significat i comprensió en la música

Algunes persones creuen que la música és un art primitiu a causa dels pocs tons i ritmes que conté. Tanmateix, només la seva superfície és simple; la seva substància, allò que fa possible interpretar aquest contingut patent, té, per la seva banda, tota la infinita complexitat que és suggerida en les formes externes de les altres arts i que la música oculta. En cert sentit, la música és la més sofisticada de totes les arts.

LUDWIG WITTGENSTEIN, 1931



I.

La becaina de Brahms

Comencem amb una anècdota. En 1853 Johannes Brahms i el violinista hongarès Edouard Reményi van anar a Weimar per visitar Franz Liszt, que estava ocupat amb els seus *Poemes simfònics*, obres descriptives que eren part del projecte «la música del futur» i que Liszt compartia amb Hector Berlioz i Richard Wagner. Liszt, en plena reunió i davant els seus admiradors, va demanar a Brahms que interpretés alguna de les seves composicions, però aquest, potser perquè comptava només amb vint anys, no es va trobar amb ànim de fer-ho. Llavors el mateix Liszt va interpretar el *Scherzo* i la *Sonata en do major* de Brahms, i tot seguit va prosseguir amb la seva *Sonata en si menor*. En aquesta obra Liszt es proposava precisament destruir la forma sonata, és a dir, eliminar els tradicionals quatre moviments –*allegro / adagio / tempo de danza / finale*–, i considerar la composició musical com un tot unitari –de fet, aquesta peça consta d'onze breus moviments o, millor, d'un únic moviment amb onze petites divisions. Doncs bé, tot succeïa amb normalitat, però en arribar a un passatge que solia executar amb molt d'èmfasi, Liszt va mirar Brahms i va veure que aquest s'havia adormit a la butaca. Acabada la interpretació, Liszt abandonaria l'estança enfurismat.

No és possible assegurar que les coses succeïren exactament així, ja que aquesta anècdota es basa en el testimoni de Reményi, qui en realitat ni era molt amic de Brahms, ni compartia amb ell els seus gusts musicals. Ara bé, certa o inventada per a difamar Brahms –després d'aquests fets Reményi va fer carrera com a director d'orquestra sota la protecció de Liszt–, la història és magnífica: Brahms avorrit amb la música de Liszt fa una becaina en públic. El gest era tot un símbol de com Brahms es posicionava al costat del classicisme i el formalisme –és a dir, la música pura–, i en contra dels progressistes o avantguardistes, els defensors de la música del futur.

Si volem captar el significat real de la conducta de Brahms aquell dia, hem de tenir en compte que l'ambient musical europeu en aquell moment estava escindit, i que aquestes divisions es van aguditzar precisament en 1857 amb la publicació dels *Poemes simfònics* de Liszt. Els tradicionalistes tenien el seu teòric: el crític i historiador de la música Eduard Hanslick, amic de Brahms quan aquest es va instal·lar a Viena en 1862, qui en 1854 havia publicat l'assaig titulat *De la bellesa musical (Vom Musikalisch-Schönen)*. En aquesta obra Hanslick, en contra de les estètiques romàntiques, defensava tant les formes arquetípiques tradicionals de la música instrumental simfònica i camerística, com el caràcter formal, no expressiu i no descriptiu del llenguatge musical. Segons la seva opinió, allò que podríem anomenar el *context* de la composició –la vida emocional de l'autor, o els sentiments i les idees que aquest suposadament pretendria descriure i comunicar– era quelcom irrellevant per al valor i el significat de la música. En altres paraules: la música només havia de tenir cura de si mateixa.

Aquesta aliança entre llenguatge de la tradició i formalisme era una reacció contra els fronts de lluita oberts pels defensors de la música del futur. Efectivament, l'avantguardisme va nàixer de la lectura que van fer Berlioz, Liszt i Wagner dels aspectes més progressius de la música de Beethoven, en contra de la interpretació tradicionalista que veia en l'anomenat *segon estil* o *titanisme*, i sobretot en la cinquena i setena simfonies, la perfecció del classicisme. Es tractava, d'una banda, d'afirmar que la música podia expressar realitats (objectives o imaginàries), estats d'ànim i emocions o, fins i tot, sentiments fins ara desconeguts. I a més, que podia fer-ho millor que les altres arts, ja que la música seria

 La becaina de Brahms

a dit efecte un llenguatge privilegiat. D'altra banda, l'avantguardisme d'aquests compositors –ho acabem de veure en el cas de Liszt– pretenia també destruir les architectures clàssiques, tot posant les noves formes al servei d'aquelles suposades capacitats expressives o descriptives de la música.

Per a Berlioz, en concret, era essencial que Beethoven en la *Pastoral* hagués intentat expressar conceptes i imatges, superant els límits purament sons del llenguatge musical. Prova d'això serien els títols dels moviments d'aquesta obra: 1. «Despertar de plàcids sentiments en arribar al camp»; 2. «Escena al costat del rierol»; 3. «Animada reunió de llauradors»; 4. «Trons. Tempestat»; 5. «Cant dels pastors. Sentiments de joia i gratitud després de la tempesta». Berlioz, seguint aquest camí, es va llançar a produir una música expressiva i descriptiva –de programa, se'n dirà anys després– que pretenia desenvolupar una idea o argument. Per exemple, la *Simfonia fantàstica*, estrenada en 1830, i *Harold a Itàlia* duen en els seus moviments subtítols tan clarament descriptius com «Sons i passions», «Un ball», «Escena campestre», «Marxa al suplici», «Somni d'una nit d'aquellarre»; o «Harold a la muntanya», «Marxa dels pelegrins», «Serenata d'un muntanyès dels Abruzzi» i «L'orgia dels bandits».

Al seu torn, Liszt pensava que la gran audàcia de Beethoven havia estat l'assaig d'una nova estructura musical dins de la forma de l'obertura simfònica, per exemple, en *Egmont*. Amb tot, al seu parer, aquest intent encara havia de ser completat, cosa que, de fet, era l'objectiu dels seus *Poemes simfònics*, que ni seguien, com ja hem dit, l'estructura de quatre moviments de la forma sonata –la seva estructura és una unitat concebuda com a expressió d'una idea temàtica–, ni una elaboració dels temes musicals sota regles fixes, sinó amb formes musicals lliures.

Igualment, Wagner va considerar la *Coral* com el punt de partença de la seva producció, ja que en aquesta obra, com passava en *Fidelio* o en la *Missa Solemnis*, Beethoven hauria confiat a la paraula el perfeccionament del simfonisme. Per a Wagner, la intervenció del cant en aquestes obres constituïa el precedent del seu projecte de «l'obra d'art total» (*Gesamtkunstwerk*) o «drama musical». Com és ben sabut, Wagner duria a terme aquest projecte a Bayreuth a partir de 1876 amb *L'anell dels nibelungs*, *Tristany i Isolda*, *Els mestres cantors de Nuremberg* i *Parsifal*.

Doncs bé, lluny d'aquestes posicions caldria situar Brahms, qui comptava amb el suport del gran públic de l'època, un públic que seguia les idees del pianista i director d'orquestra Hans von Bülow, exgendre de Liszt –Còsima Liszt s'havia escapat amb Wagner en 1868. Bülow considerava que la música alemanya eren Bach, Beethoven i Brahms –les tres B–, i numerava les simfonies d'aquest últim a partir de la *Novena* de Beethoven. Ara bé, com s'ha dit més d'una vegada, potser Brahms estigués atrapat en part per una imatge de si mateix que no es corresponia del tot amb la veritat, ja que, més enllà de ser un simple guardià de la tradició, Brahms pertanyia també als nous temps: de fet, la seva música té un clar aire nostàlgic i tardorenc, si no descriptiu, fàcilment reconeixible. I és que, com veurem més endavant, la música pura, el formalisme, és un projecte musical altament inestable que no té més remei que conviure amb el que anomenarem «la venjança del significat».

Com veiem, la disputa girava entorn de la qüestió de la semanticitat de la música, un problema nou que va coincidir amb una inusitada valoració de la música i de l'artista dins de l'època del romanticisme, així com també amb un canvi en l'actitud per part dels oients. Com ha explicat Enrico Fubini en *L'estètica musical del set-cents a avui (L'estetica musicale dal Settecento a oggi, 1976)*, més enllà de la mera polèmica estètica que representava, aquest problema reflectia les transformacions socials i històriques de l'època. Efectivament, en contra de la concepció utilitària i funcional de la música pròpia del segle XVIII, on el músic era tractat bàsicament com un treballador a sou de l'Església o de la noblesa amb la missió de produir música per a celebracions religioses i socials, al principi del segle XIX comença a valorar-se la figura del compositor sota un nou model: el model del geni.

Igualment, i amb l'aparició de les sales de concerts, la música va començar a ser interpretada –a diferència del que solia passar abans a les esglésies i als palaus– davant un públic que en penombra, absort i concentrat, l'escoltava per si mateixa com un mer objecte de fruïció estètica. A més, la música es va independitzar també de la paraula i deixà d'estar, en contra del que succeïa en el melodrama del segle XVIII –a excepció de les obres de Mozart–, al servei del *libretto*. En altres paraules: la música esdevenia a poc a poc un art autònom i autocontingut.

La becaïna de Brahms

Però a més a més, i en paral·lel a aquestes transformacions, cal assenyalar també que, en contra del predomini de la raó propi de la Il·lustració del segle XVIII, la subjectivitat va arribar a ser tractada com l'àmbit objectiu del judici estètic. No el judici particular d'un subjecte concret—és a dir, el judici fet des dels sentiments o les emocions particulars d'una persona, d'una subjectivitat concreta—, sinó un judici la universalitat i l'objectivitat del qual es basaven, suposadament, en la universalitat i l'objectivitat del sentiment. Així, i com veurem de seguida, en la mesura que la música va ser considerada expressió del sentiment, i el sentiment com a l'òrgan d'accés a l'Infinit—l'Absolut—, es va arribar a conceptualitzar la música, no sols com quelcom capaç d'expressar la vida emocional, sinó també com l'eina adequada per capturar la palpitació més secreta de l'Univers. I és clar, un cop acceptat això, només el sentiment, i no la raó, podia jutjar-la i entendre-la.

ISBN 978-84-370-6975-3



9 788437 069753

**Fundació General de la Universitat.
Patronat Martínez Guerricabeitia**

**Publicacions de la
Universitat de València**