

DE LEOPARDI A ADORNO: CONSIDERACIONS D'UN LLÉPOL MUSICAL

FRANCESC MORATÓ

Societat Catalana de Filosofia

La música és qui majoritàriament justifica els salts de l'art contemporani. Gauguin parla de «música del quadre», «sensacions musicals que es desprenen del color, de la seva pròpia naturalesa, de la seva força interior, misteriosa, enigmàtica» (Gauguin, 2000). I sobre l'arbitrarietat en l'ús dels colors:

És música, si hom vol. Obtinc, mitjançant disposicions de línies i colors, amb el pretext d'un tema qualsevol, tret de la vida i de la naturalesa, simfonies, harmonies que no representen res de real en el sentit vulgar de la paraula, no expressen cap idea directament, però fan pensar, igual com la música fa pensar, sense acudir a idees o a imatges, simplement gràcies a afinitats misterioses que es troben entre els nostres cervells i les esmentades disposicions de colors i de línies (Gauguin, 2000, p. 136).

Kandinski, en *De l'espíritual en l'art*:

Les arts mai no han estat tan prop les unes de les altres en els darrers temps, com en aquesta hora última del canvi de rumb espiritual... els brots de la tendència envers allò no natural, abstracte, *la natura interior*... L'ensenyament més ric ens el dona la música. Amb poques excepcions i desviaments, la música és, des de fa segles, l'art que utilitza els seus mitjans, no per a representar fenòmens de la natura, sinó per a expressar la vida interior de l'artista i crear una vida pròpia de tons musicals... L'artista, la meta del qual no és la imitació de la natura, per artística que sigui, i

que vol expressar el seu *món interior*, veu amb enveja com s'assoleixen naturalment i amb facilitat aquests objectius en la música, la més immaterial de les arts. Es comprèn que hom giri envers ella i miri de trobar els mateixos mitjans en el seu art. D'aquí procedeixen actualment en la pintura la recerca de ritme i la construcció matemàtica i abstracta, el valor que hom atorga a la repetició del color i a la seva dinamització, etc.... la música pot obtenir resultats inasolubles per a la pintura. Per exemple, la música disposa del temps, de la dimensió del temps. La pintura, que no posseeix aquesta característica, pot tanmateix presentar a l'espectador tot el contingut de l'obra. En un instant. La música és incapaç d'això (Kandinski, 1996, p. 46-47).

Per què no renunciar a la mimesi o a la figuració si la música ho fa? Al fons: el problema de l'*expressió*. No és caprici especular sobre les possibilitats d'un recurs que es proposi copsar radicalment allò més concret i intransferible, més radicalment íntim. Davant aquesta pretensió, les suspicàcies: Stravinski en afirmar que la música no significa absolutament res. Gerard Vilar, parlant d'Adorno, conclou: «La música del segle xx ha de trencar amb la comunicació fins a negar-la» (Adorno, 2002, p. 18). Ho acceptem sincerament?

En alguns casos, la vocació alternativa de la música s'ha convertit en un repte filosòfic. Vilar escriu: «Si hi ha un objecte amb què la filosofia ha ensopegat persistentment en una demostració d'impotència humiliant, és la música. Si hi ha una àrea de la filosofia el balanç de la qual acaba amb un fracàs complet i estrepitos és la filosofia de la música» (Adorno, 2002, p. 18). Adorno havia parlat de la «dificultat que tota música oposa als conceptes, als filosòfics ben especialment» (Adorno, 2001, p. 33). I no és perquè hom no ho hagi intentat contrarestar! Entre les idees més difoses –de Schopenhauer a Thomas Mann, passant per Nietzsche– trobem aquella que fa de la música el llenguatge de la voluntat, que desafia els límits dels conceptes i la seva estabili-

tat. Recordatori del pes de l'irracional, instintiu i passional. També, denúncia d'una pedanteria que voldria ignorar el caràcter essencial de l'esdevenir enfront de l'estabilitat, àdhuc eternitat, d'idees i conceptes, d'acabats i de cèrcols. No menys que amb el caràcter anàrquic del somni, transgressor de tots els límits del món «natural» tingut pel sol «real».

La definició d'un quadre d'Émile Bernard –*Colors disposats segons cert ordre*– trasllada a la pintura la «llibertat» pròpia de la música. També aquella de fer de l'arquitectura música detinguda, congelada o... petrificada (Goethe, Schopenhauer). Finalment, el Mondrian *pintor*, alhora, del jazz, la geometria i el ritme de Manhattan. Cal, però, precisar la complexitat de la «llibertat» al·ludida. Comptant que el *Dr. Faustus* de Mann s'inspira en la figura de Schönberg i que l'assessor musical fou Adorno, llegim:

... si la música que escrigué fou, efectivament, molt atrevida, no pot dir-se que fos «lliure», ni molt menys que tothom fos lliure per entendre-la. Era la música de qui no s'havia sentit lliure pròpiament mai, música característica en els seus matisos més recòndits, en les seves secretes associacions d'allò genial i allò burlesc (Mann, 1984, p. 101).

Rousseau lamentava que el component harmònic-matemàtic de la música s'hagués imposat a aquell altre melòdic-sentimental. S'hagués intel·lectualitzat. Cap a 1820, Leopardi diria:

I no és per cap altra raó que triomfa com a universalment agradosa la música de Rossini, sinó perquè les seves melodies, o són totalment populars o, per dir-ho així, resulten robades a la boca del poble. O que, més que les d'altres compositors, s'acosten a aquelles successions de brogits que el poble generalment coneix i a les quals està acostumat, o sigui: a allò popular... I així com els costums del poble i dels no entesos de música al voltant de les diferents successions de brogits no tenen regla determinada i son diferents en diferents llocs i temps, les esmentades melodies

populars o similars a allò popular, a un indret agraden més, a un altre menys, a uns més, a d'altres menys, segons que els oients les consideren massa conegudes i usades; o massa poc... (Leopardi, 1997, p. 631 [3208-9], 21/08/1823).

Leopardi, més *costumista* que intel·lectualista; més del so i del brogit que de l'harmonia, més del plaer que del bell i no desdenya elements que als més puristes resultarien extramusicals:

Una font de plaer en la música independent de l'harmonia en exclusiva, de l'expressió, àdhuc del so o de la naturalesa del cant en tant que veu etc., són els ornaments, la lleugeresa, la volubilitat, l'esveltesa, la successió ràpida, la gradació i variació de sons o brogits de la veu, coses que agraden per la dificultat, per la promptitud... tot això independentment del bell. Sense la vivaç mobilitat i *varietat* de sons seguint l'harmonia o la melodia, es produiria o produeix un efecte ben diferent. Una harmonia o melodia simplicitatíssima, per molt bella que fos, avorria ben aviat, a més de no produir aquella variada, múltiple, ràpida i ràpidament canviant sensació que la música produeix i que l'ànim no arriba a abraçar, etc. Per contra, aquestes dificultats, aquests ornaments, aquestes agilitats, si mancades d'expressió només agraden als entesos...

La música, àdhuc la menys expressiva i la més simple etc., produeix en l'ànim d'antuvi una recreació, l'enalteix i l'entendreix etc., segons les disposicions relatives de l'ànim o de la música, immergeix l'escoltador en un abisme confús d'innombrables i confuses sensacions, l'empeny a plorar quan el compositor hauria volgut fer-lo riure, li desperta idees i sentiments arbitraris de fet, independents de la qualitat d'aquella música i de la intenció del compositor o executant. Guardem-nos força de confondre el plaent amb el bell. Tot això no és sinó plaer (Leopardi, 1997, p. 389, [1780], 24/09/1821).

Aquestes reflexions sensualistes i empiristes em fan penedir-me de les crítiques centrades en el muntatge escènic

o la simpatia que sol acompanyar l'actuació del que, nosaltres i la tradició, per contra, havíem considerat essencial: un text o partitura *acabats i complets*, a través d'una execució subjecta a regles i límits. Fan que reconegui que coses com «ornament, lleugeresa, volubilitat...» s'aparten del classicisme. I en cert sentit, en canvi, rehabiliten a qui exigeix, simplement: diversió. No fem, però, de Leopardi, com a portaveu del *poble* i dels *no entesos*, un nostàlgic del passat ignorant de l'actualitat. Tot i insistir en el pes del costum (*assuefazione*), no espera ni Schönberg, ni Adorno, ni el *Dr. Faustus* per desemmascarar-ne l'atractiu i descobrir, en canvi, la seva *no* naturalitat:

Ja he dit que la melodia en la música només la determinen el costum i les lleis arbitràries... Les melodies determinades per lleis arbitràries són aquelles que al poble i als no entesos no agraden pas... aquelles que són melodies només perquè, i en tant que corresponen a les regles sobre la successiva combinació de brogits, recollides per una ciència o art, no dictats per la natura sinó per la matemàtica, universal i universalment reconeguda a Europa, igual com les altres arts i ciències, en aquesta part del món lligada al seu torn al comerç, pròpies d'una mateixa civilització que ella mateixa s'ha fabricat i comunicat d'una nació a una altra, però no reconegudes fora d'Europa... He dit que la nostra ciència o art musical l'havia dictat la matemàtica. Hauria d'haver dit: construït. Aquesta ciència no nasqué de la natura, ni hi té el seu fonament, igual com la majoria de les altres, sinó que té l'origen i el fonament en allò que a la natura s'assembla, supleix i quasi equival, en allò justament anomenat segona natura, però que no deixa de ser un error quan fàcilment hom la confon i intercanvia, tal com és el nostre cas –segons el costum, vull dir– amb la mateixa natura (Leopardi, 1997, p. 632, [3214], 1/08/1823).

El *poble* i els *no entesos* no comparteixen les raons que justifiquen les revolucions de la nova música, en nom de l'*expressió*. Severino afirmava, fent balanç dels canvis pro-

funds, i sabedor com era (també ell escrigué música dodecafònica) de la convicció que travessa la tradició: «La revocació del crit és la música originària dels mortals».

L'escissió entre música i societat és neta o, almenys, hom la considera així. Els musicòlegs són intel·lectuals que, quan no es troben a mig camí entre el sentimentalisme i l'«estètica», i exerceixen seriosament el seu ofici, resulten més incomprensibles que els matemàtics. La música contemporània, no només per al poble, és un enigma (Severino, 1985, p. 42; cast. 1991, p. 56).

Açò és aplicable al dodecafonisme. Adorno diu que «l'obra d'art no necessita en absolut un ordre *a priori* en què hauria de ser rebuda, protegida i integrada..., la concordança d'altres temps era falsa. No hi ha correspondència entre la dignitat d'una obra i el conjunt harmònic d'un sistema de relacions estètiques i extraestètiques» (Adorno, 1983a). Afirmar que «l'art es rebel·la contra la seva neutralització en quelcom de purament contemplatiu i consisteix en concordança i discordança extremes» i Severino li pren que en el dodecafonisme l'«acord» musical no és gaudi harmònic, sinó que «cal reconèixer-lo en la seva polifonia interna». «Quan més dissonant, més polifònic» (Severino, 1985, p. 57; cast. 1991, p. 80). Recalca el paral·lelisme entre allò esdevingut en el nou *idioma* musical, les geometries no euclidianes, l'abstracció en les arts figuratives i la superació de l'*a priori* kantiana, seguint el principi rector de tota la seva personalíssima lectura de la història del pensament i vida d'Occident, com a progressiva caiguda del que diu *Immutables*: límits, normes, regles... que mentre la tradició era vigent eren considerats inviolables. *Tradició* en música significava *tonalitat*. La suspensió, ni merament experimental, d'aquesta enllaça amb aquella *intel·lectualització*, distància, fredor denunciades per Leopardi.

Hi ha, també, l'aposta eticopolítica de Schönberg i d'Adorno. El primer parla d'«un comunisme dels sons»; el segon

s'enfronta a la *positivitat* del classicisme que havia establert una jerarquia entre uns temes musicals i d'altres a l'interior d'una peça: «... sublimació última de l'harmonia. Tal harmonia estètica és quelcom de negatiu en relació amb els seus elements... L'estètica tradicional s'enganya quan converteix exageradament la relació del tot amb les parts en un tot absolut, en una totalitat». Un altre factor quasi inseparable de la sinceritat i seriositat de tantes noves músiques (no sols l'al·ludida per Adorno): la preferència per l'inacabat i inconclús... abans que un acabat precipitat i artificios! I manifesta l'enllaç polític corresponent –no en sentit edificant, ni pamfletari– de l'opció per la qual s'inclina: «L'ideal d'una societat tancada, en ser qüestionable, ha transmès el dubte a l'obra tancada en si mateixa». Els «reaccionaris» –agafats incondicionalment al passat– són per a ell, precisament, aquells per als quals «les obres d'art han perdut el seu lligam intern», que professen l'*horror vacui* ara que «han de parlar a allò anònim, al buit». Per al filòsof això és un repte que conjura l'avorriment (supose: d'allò conegut i previsible), ben conscient, però, que «la nova obra d'art» per ser tal cosa «està exposada al perill del fracàs total». Pensant en Leopardi, jo afegiria: a la incomprensió de qui està instal·lat en uns usos i costums. El fet que ens acompanye la consciència de dificultat en precisar què entenem per harmonia, i també, en sintonia amb el balanç de Serenus Zeitblom (narrador i amic del protagonista) de la problemàtica llibertat de l'obra de l'amic, a l'assaig llegim que, malgrat que a primer cop d'ull, en els corrents d'art més innovadors destaquen una «al·lèrgia a l'harmonització» i que «en l'ideal d'harmonia, l'art ensuma certa complicitat amb el món d'allò establert», no obstant això, «aquelles (obres) que es revolten contra l'ideal matemàtic d'harmonia i contra les exigències de relacions simètriques i pretenen l'asimetria absoluta, no queden privades de tota simetria». Sempre –això sí!– que no siguin la simetria i harmonia a les quals, nominalment al-

menys, també podrien apel·lar els *neoclàssics* i formalistes, com Stravinski i Hindemith, de qui Adorno no dissimula la distància. El gust *popular* (leopardià) s'hauria de sentir desconcertat i llunyà tant d'un com dels altres. Cap d'ells s'acosta al seu gust, segons les èpoques i els llocs: folk, pop, familiar, nacionalista, jazzístic, fusionat amb el teatre o el cinema entre d'altres, agradable sempre... Contra aquesta tendència, Adorno proclama: «L'estranyesa respecte al món és un moment de l'art; qui ho veu d'altra manera, no ho veu en absolut» (Adorno, 1983b, p. 242). Severino, més lacònic: «Dodecafonia... quelcom gairebé inaccessible a l'orella» (Severino, 1985, p. 58).

Per què distanciar-se de la sentimentalitat romàntica i passional per preservar l'objectivitat? Arguments esgrimits per molts d'altres, ells mateixos, de vegades, objecte de crítiques rere les quals pugui, tanmateix, albirar-se algun tipus de mediació (Hanns Eisler, compositor de bandes sonores per a Fritz Lang o Raymond Rouleau; Schönberg, admirador de Gershwin...). El més important, però, és la incompatibilitat entre el grau perseguit de llibertat i l'acceptació dels límits imposats per la naturalesa: el Franz Marc de cavalls blaus i cérvols grocs, Adorno, tan entossudit com Hegel a desqualificar la bellesa natural –que inclou la gràcia, la gratuïtat o l'impuls de joc (no sols reivindicades per Leopardi, també per Kant, Schiller, ...)– afirma: «Com més progressa el domini real de la naturalesa, més penós resulta a l'art reconèixer en ell mateix aquest desenvolupament necessari... en la seva oposició a ell (a l'ideal d'harmonia) per la seva autonomia (de l'art) en creixement, es duu a terme el perllongament del domini de la natura» (Adorno, 1983a, p. 210). En aquest sentit, la interpretació del dodecafonisme d'Adorno conflueix, per sota de totes les aparences, amb altres criatures modernes –com el poder il·limitat de la tècnica– deutores d'un concepte de *voluntat* convertit, no sols per Nietzsche, en un dels trets més característics de l'actualitat.

Tota aquesta exigència, en nom de l'expressió, com justifica el sacrifici imperatiu de tot element que la tradició, gràcies a Nietzsche particularment, inclou en allò *apol·lini* –tonal si parlem de música–? Qui havia d'ocupar-se de manera indirecta i en la ficció de Schönberg, aconsellat per qui ja sabem, més de vint anys enrere en el seu llibre més desmesurat i maleït, àdhuc per ell mateix i des del pròleg, *Les consideracions d'un impolític*, en què contraposava aquell, per ell escarnit *literat de la civilització* al músic, des d'una atmosfera, schopenhauriana i wagneriana, agermanava la música amb la *veritat* del somni, a l'altra riba d'on se situa la paraula. Tot i així, proclamava: «Aquest amor meu burgès per allò humà, allò viu, allò comú» (Mann, 1978, p. 555) contra «el seu (del *literat*) expressionisme... la seva incapacitat d'estimar allò proper i real... ha oblidat la vergonya, el dubte de si mateix i la ironia» (Mann, 1978, p. 578). El Mann de 1918 que contravé el dels anys quaranta als Estats Units. El primer, germanòfil, desconfiat de la xerrameca democràtica, en criticar l'expressionisme, avança actituds que, biogràficament parlant, només es materialitzarien plenament en l'època americana, la de *Lotte a Weimar* i la defensa de l'home comú i la democràcia. En la qual, però, l'interès creatiu se centra en una gran mostra de l'expressionisme, provinent de les contradiccions i tragèdies de l'ànima i història alemanyes, que havien fet de la música el màxim segell de la seva identitat. Mark Rothko, molt abans de l'èxit de l'*Expressionisme abstracte*, escriuria: «El projecte expressionista acaba per perdre's en la incomunicabilitat més absoluta» (Rothko, 2004, p. 112).

Com a *llépol* interessat, voldria objectar que hi ha melodies ben *simples* que no avorreixen: Erik Satie. Que a Wagner se'l pot regirar (Uri Caine) amb només sis instruments, un acordió inclòs. Recordaria els diàlegs entre la clàssica i el jazz. Mahler o Bartók, que sempre van jugar amb ele-

ments tradicionals, folklòrics i populars. Kurt Weill, que elevà allò grotesc al sublim. Michel Legrand, que lamentava la marginació de la melodia. El John Coltrane de les *favourite things* de *The sound of music*... la llista resultaria allò més il·lustratiu del que he mirat de dir.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. (1983a) «Concepto de armonía e ideología del conjunto armónico», a *Teoría Estética*. Barcelona: Orbis, p. 208-211.
- ADORNO, Theodor W. (1983b) «Necesidad de objetivación y disociación», a *Teoría Estética*. Barcelona: Orbis, p. 242-245.
- ADORNO, Theodor W. (2001) *Mahler. Una fisiognómica musical*. Traducció d'Andrés Sánchez Pascual i pròleg de Josep Soler. Barcelona: Península.
- ADORNO, Theodor W. (2002) *Sobre la música*. Introducció de Gerard Vilar. Barcelona: Paidós-ICE de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- GAUGUIN, Paul (2000) «Cosas diversas», a *Escritos de un salvaje*. Pròleg de M^a Dolores Jiménez Blanco, edició i notes de Miguel Morán Turina i traducció de Marta Sánchez Eguibar. Madrid: Istmo, p. 158-172.
- KANDINSKI, Vassili (1996) *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós, Estética.
- KANDINSKI, Vassili (2016) *De l'espiritual en l'art*. Barcelona: Àtic dels llibres.
- LEOPARDI, Giacomo (1997) *Zibaldone*. Roma: I Mammuto, Newton.
- MANN, Thomas (2004) *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Cast. (1978) *Las consideraciones de un apolítico*. Barcelona: Grijalbo.
- MANN, Thomas (1984) *Doctor Faust*. Barcelona: Seix Barral [Versió castellana].

MANN, Thomas (2023) *El Doctor Faustus*. Barcelona: Navona [Versió catalana].

ROTHKO, Mark (2004) *La realidad del artista*. Madrid: Síntesis.

SEVERINO, Emanuele (1985) *Il parricidio mancato*. Milano: Adelphi [Traducción castellana: *El parricidio fallido*. Barcelona: Destino, 1991].

