

ESCRITURA I PARTITURA: LA VISUALITZACIÓ DE LA MÚSICA

ANDREU GRAU I ARAU

Universitat de Barcelona-Societat Catalana de Filosofia

En la seva intervenció sobre el tractat *De musica* de Boeci, Miguel Candel ens ha deixat molt clar el que ja havia afirmat el musicòleg i organista francès André Pirro (1869-1943): per a abordar l'estudi de la història de la música, hem de conèixer a fons no només la música i la història, sinó també la geografia, la literatura, la filosofia, la filologia, l'arqueologia, la paleografia, l'acústica i algunes altres ciències, sense oblidar l'estudi de les llengües antigues i d'una dotzena de llengües modernes.¹

Per a un estudi de la partitura com un sistema d'escriptura, la forma de la qual data del segle XVI, ens calen, certament, aquests estudis assenyalats per Pirro; i si, a més, considerem els aspectes filosòfics assenyalats per Candel a partir de la lectura de l'esmentada obra de Boeci, per arribar a l'execució musical, que sembla que és la seva finalitat, ens cal atendre la seva composició, la seva visualització i la seva interpretació.

Segons el director d'orquestra basc Enrique Jordá (1911-1996), la fascinació que exerceix la partitura en els profans és extraordinària.² Els compassos amb continus silencis o amb rodones en el pentagrama contrasten amb la quantitat

1. Esmentat pel seu deixeble Jacques CHAILLEY, a *La Musique Médiévale*, p. 132. Citem d'Enrique JORDÁ (1969) *El director de orquesta ante la partitura. (Bosquejo de interpretación de la música orquestal)*. Madrid: Espasa-Calpe [Colección Austral 1474], p. 51-52.

2. Vid. JORDÁ, *op. cit.*, p. 44.

de notes que pugen i baixen en un compàs de quatre per quatre; i això ha de remetre a creure que es tracta de la figuració d'un canvi, regular o no, enfront d'una suposada estabilitat o d'una mancança total de moviment. I ja en el terreny professional del músic –i aquí és on volíem arribar i que Jordá recupera del musicòleg napolità Guido Pannain (1891-1977): en els signes, és a dir, en la partitura, el músic *veu* el so, al mateix temps que l'escolta. El primer intèrpret de la música, doncs, sembla que és l'ull.³

Jordá defineix la partitura com «el resultat de l'escriptura del pensament musical en tal forma que totes les seves parts es troben col·locades paral·lelament i que, en llegir-les verticalment, les notes o els silencis coincideixen en el temps».⁴ En parlar de partitura, però, Jordá sembla només reconèixer l'orquestral. Llegim en el seu llibre *El director de orquesta ante la partitura*:

Así como una composición para piano se escribe generalmente en dos pentagramas, algo similar a dos líneas de la escritura literaria, que deben sonar simultáneamente, en una partitura pueden encontrarse hasta veintinueve o más pautas, algunas de las cuales encierran las partes, los textos, de tres instrumentos diferentes. El lector que no se halle familiarizado con estas disciplinas puede figurarse que la lectura de tal partitura requiere el poder imaginar la sonorización simultánea, por parte de la orquesta, de los signos encerrados en las veintinueve o más líneas.⁵

Estableix Jordá un paral·lelisme entre l'evolució de la notació literària i la de la musical en el transcurs de la història. Observem tres grans períodes:

3. Vid. Guido PANNAIN (1947) *Vita del linguaggio musicale. Saggio di estetica*. Milano: Curci, p. 44, citat per JORDÁ, en *op. cit.*, p. 45.

4. Vid. JORDÁ, *op. cit.*, p. 37.

5. *Ibidem*, p. 37.

- 1) Hi hauria una etapa ideogràfica, en la qual l'escriptura literària es basa en esquemes primaris a base d'objectes i símbols. La melodia, en la notació musical, es representava amb una línia, les corbes i les sinuositats de la qual reflectien les inflexions i els moviments de la veu.
- 2) En emprar l'escriptura literària, els signes gràfics precisos per a representar no només idees, sinó també les articulacions dels mots emprats per a designar-les, apareixen en la notació musical el que s'anomena «neumes» (signes), que no són més que el producte de la fragmentació de la línia ideogràfica en síl·labes musicals.
- 3) Quan les paraules es descomponen en lletres, tot originant l'alfabet, en la música es descomponen els neumes, de manera que s'erigeix un sistema que representa gràficament els moviments de la veu, basant-se en les diferències d'alçada entre els signes anotadors dels sons.⁶

La partitura actual pertany a aquest darrer període, en el qual, teòricament i pràctica, pel que fa a la lectura, tant la literària com la musical, no hi ha d'haver distinció entre el que es veu i el que es llegeix, és a dir, entre el que s'observa i el que es relata –en el cas de la literatura– o el que s'expressa –en el cas de la música.

Assenyala Jordá que el director d'orquestra, en llegir el text destinat als diferents grups d'instruments, realitza una síntesi al mateix temps que imagina la seva realitat sonora. Al contrari de la lectura de l'escriptura lineal, la partitura exigeix un treball sintètic per part de la ment. En l'execució d'una peça en un piano o en un bandoneó, l'acord de les notes dels dos pentagrames dona com a resultat un so

6. *Ibidem*, p. 39-40.

harmònic, i això no és un acte màgic, sinó el resultat de l'experiència, de l'assaig, de la tenacitat, del treball. En el pentagrama, s'escriuen aquells sons que Isidor de Sevilla creia que mai no es podrien escriure; i llur escriptura, sense destruir la composició, pot canviar i fer que aquell que la interpreta descobreixi variacions no només acústiques, sinó emotives, les quals, fins i tot, el poden dur a creure que es tracta d'una traïció contra el compositor. Això fou el que li va passar a Ernest Ansermet amb l'*Eroica* de Beethoven, tal com ens ho explica Joan Fuster en el seu llibre *Causar-se d'esperar*. Escriu:

Llegeixo unes velles reflexions d'Ernest Ansermet sobre estètica musical. Em crida l'atenció el que hi diu a propòsit de la simfonia número 3 de Beethoven. Segons el famós director d'orquestra, si sentíssim l'*Eroica* interpretada en mi major, no ens sabríem avenir: la nostra perplexitat seria total. L'*Eroica* està escrita en mi bemoll, i el mestre Ansermet assegura que la diferència de mig to, en un cas com aquest, és essencial. La versió en mi major no solament falsejaria el disseny creador de Beethoven, sinó que, de més a més, alteraria profundament el mateix *sentit* de l'obra. O sigui que, amb el canvi de tonalitat, l'*Eroica* deixaria de ser «heroica».⁷

Fuster conclourà que, en conseqüència, «transportada a la tonalitat de mi major, la sintaxi de la partitura hi quedaria desvirtuada, traïda»; i diu «sintaxi», tot sabent que la paraula no és justa, però mira de traduir a la seva manera la tesi d'Ansermet. L'*Eroica*, com a simfonia, esdevindria aleshores una cosa molt distinta: embocada al futur, a l'acció, etc.; és a dir, en paraules de l'escriptor de Sueca, «tot el contrari del que és».⁸

7. Joan FUSTER, *Causar-se d'esperar*. Barcelona: Editorial AC, 1965, p. 156.

8. *Ibidem*, p. 157.

Fixem-nos en la composició d'Astor Piazzolla *Tristezas de un doble A*, per a un quintet de violí, bandoneó, piano, guitarra elèctrica i contrabaix. Després d'un llarg compàs de bandoneó, sonen els del piano, la guitarra i el contrabaix; i el violí resta en silenci, i encara li mancaran trenta compassos perquè faci la seva aparició. El silenci del violí, que apareix figurat en la partitura, és part de la composició des del començament en el cas d'aquesta obra. En la partitura, *veiem* el silenci o, més ben dit, l'espera, com a música.

