
La música programàtica, una nova música per a la societat del segle XIX

Magda Polo Pujadas

Resumen: Los cambios que se producen en el ámbito de la recepción musical de la sociedad del siglo XIX propician la construcción de un nuevo escenario teórico que permite considerar la música, tanto desde el punto de vista estético como sociológico, de manera diferente a como se había hecho antes del romanticismo. En este sentido, el debate entre la música pura —una música de cuño netamente burgués—, y la música programática —una música que tiene como propósito de acercar la música a la sociedad—, potencia de manera contundente la proclamación —dentro de un contexto más materialista que idealista— de nuevos parámetros que marcan la recepción-comprensión de la música del romanticismo.

Abstract: *The changes that took place in the field of musical reception in the society of the 19th century favoured the setting-up of a new theoretical scenery which allowed to think up the music, either from an aesthetic point of view or taking a sociological approach, in a different way from the manner undertaken before the romanticism. And thus, the debate between pure music —a kind of music with a genuinely bourgeois stamp— and program music —a kind of music aimed to approach music to society—, fosters in a forceful way the proclamation —within a more materialistic than idealistic context— of new parameters marking the reception-comprehension of Romantic music.*

1. La música programàtica com a pont

Tota remissió a una cosa o a un concepte, per primera vega-

da, suposa un acostament a la seva definició. Així doncs, abans d'abordar el tema que ens ocupa, cal explicar què és la música programàtica. Però, per a tal fita i irremissiblement, necessito definir un altre tipus de música que s'hi contraposa frontalment i que la dota, malgrat pugui semblar paradoxal, del seu propi sentit; m'estic referint a la música pura. La música pura¹ és aquella música autònoma, instrumental, que fonamenta la seva puresa perquè no hi intervé res d'extern a ella mateixa, per tant, es manifesta *an sich* i *für sich*. Tots els recursos que utilitza estan en la música. Són la seva essència i, només en aquest sentit, és pura, perquè depèn únicament i exclusivament de les potencialitats musicals. Així doncs, i com podem deduir analitzant-la des del context romàntic, és una manifestació artística que desvetlla el seu més íntim secret: ser el llenguatge més sublim, el llenguatge més privilegiat de la capacitat creativa de l'home. D'aquí que, i de manera coherent, es vulgui reafirmar i explorar tots els contorns de la seva capacitat divina, una capacitat que se li ha atorgat en un moment en què l'estètica del sentiment passa a cedir terreny a l'estètica de l'expressió i al sentiment més íntim, el més reclòs, que s'ha d'expressar i ha de trobar la seva pròpia manera de «dir-se», la manera en què es farà comprensible per a la societat que la concep.

Lògicament, i considerant la música, en paraules de Hoffmann, com «die romantischste aller Künste», s'experimenta un aïllament de la música instrumental respecte de les altres arts. Però, d'altra banda, és també en el romanticisme que la música comença a establir uns nexes d'unió més forts i palesos amb la poesia, la dansa, etc., fins a crear el drama musical, o millor dit, el drama wagnerià.

Al mig d'aquests dos paisatges que pinten l'escenari romàntic, i com a pont entre aquestes dues concepcions de la música que he esmentat, ens trobem amb la música programàtica.

La música programàtica² és, com indica el seu nom, una música instrumental que segueix un programa, ja sigui literari, pictòric, etc., i que, per tant, utilitza quelcom que li és extern com a motiu generador o acompanyant. I que, consegüentment, participa de la relació amb altres manifestacions artístiques, tot i que sempre n'és el timó.

1. Altres denominacions són música instrumental i música absoluta. La música absoluta, segons la meua opinió, neix deprés de les formulacions filosòfiques de l'absolutisme musical, al bell mig de l'idealisme, i com a fusió de la música programàtica amb la música pura.

2. Altres denominacions d'aquest tipus de música són les següents: música amb programa, música descriptiva, música pictòrica, música característica. El terme més propi del romanticisme és el que utilitzem, el de música programàtica; la resta s'usen més pròpiament en el segle XVIII.

Com podem sospitar, doncs, el segle XIX és un segle que s'aventura a grans canvis funcionals de caràcter social respecte del llegat que l'antecedeix, i els fonaments estètics de la música programàtica es generen a partir d'una forta base sociològica. Aquesta base, concretament, en l'àmbit de la recepció musical per part de l'oient o del públic, fa trontollar transformacions substancials a l'hora d'entendre l'artista, el fet musical i la música mateixa.

2. El músic: artista romàntic

La darrereria del clacissisme musical possibilita i inspira els músics romàntics. *La creació* i *Les estacions* d'Haydn, *Don Giovanni* i *La flauta màgica* de Mozart, i la *Cinquena* i *Novena simfonies* de Beethoven enceten la consigna romàntica que gira al voltant de «lliurar-se d'allò convencional». L'hàlit literari impregna el sentiment i la imaginació en la música i procura un subjectivisme i una intimitat que seran la base del nou artista, de l'artista romàntic, que explorarà amb el sentiment l'irracional, l'«indicible».

[...] *il romanticismo esalta i valori del cuore, del sentimento, della fantasia, magari dell'istinto e dell'inconscio, in breve, di tutto ciò che nell'uomo non sia ragionato, e prepara così alla musica, considerata la meno intellettuale di tutte le arti, una situazione privilegiata.*³

El viatge a la intimitat és un viatge iniciàtic, que parteix del no-res i arriba a la plenitud.⁴ I la música esdevé, així, en l'exploració de les capes més íntimes i pregones de l'ànima artística, la més romàntica de totes les arts. I qui fa la més romàntica de totes és Beethoven, el paradigma de músic del romanticisme. A partir d'ell, s'instaura el *romantisches Beethovenbild*: el pont entre el classicisme i el romanticisme.

El músic, l'artista, és considerat el messies que posa de manifest que la música és l'art suprem, el més excels perquè, precisament, i en Hoffmann i els seus escrits queda molt clar, expressa l'infinit, la indeterminació. La música és asemàntica precisament per la indeterminació que expressa, i perquè pot mostrar-nos quelcom que no ens pot dir el llenguatge comú; en aquest sentit, és essencialment aconceptual, assumeix un caràcter transcendent. El mateix Beethoven, com confessà, creia que en la música hi subjeia una

3. M. MILA (1979), «Il romanticismo nella musica», a: *Belfagor*, fasc. v, p. 493.

4. Un viatge iniciàtic que s'experimenta de la mateixa manera en poesia, com ho fa Novalis, i en pintura, com ho fa Caspar David Friedrich.

substància eterna i infinita, que no era del tot aprehensible; i en aquest sentit, potser per això s'aventurà a totes les peripècies que li permetia la forma musical en tota la seva puresa, la qual cosa començà a obrir l'esquerda que genererà l'aïllament del músic respecte a la societat, respecte al públic.

La voluntat de manifestació de la *Sehnsucht*, l'anhel i la nostàlgia romàntics, i el *Weltschmerz*, el dolor del món, fan que s'experimenti tota una sèrie de canvis que afecten directament a l'orquestració i que determinen la música del romanticisme.

Tot això es tradueix, com comenta Berlioz en el seu *Tractat d'instrumentació i orquestració*, en canvis tècnics, coloració orquestral, harmonies cromàtiques, modulacions remotes, ambigüetats tonals, llibertat dels sons harmònics per assolir la nostàlgia infinita, intensitat, dinamicitat en la dimensió del timbre, introspecció ressaltada per l'element emotiu que evoca l'*Urklang*, el so primigeni del món, amb una clara concepció simfònica de la naturalesa organicista, com una unió íntima de l'home amb la naturalesa. D'aquí, que el mateix Berlioz començà a evidenciar que calia un acostament i una traducció en música de tot això al públic, i composà el 1830 la *Simfonia Fantàstica*, tot utilitzant ja el recurs de l'*idée fixe* per mantenir l'atenció de l'oient.

Aquests canvis contribueixen a què l'artista, en l'intent de no caure en el parany de la banalitat i del món de les coses sensibles, s'aïlli cada vegada més del seu públic, de la societat, i que experimenti una metamorfosi en la funció social del músic i de la música. Així doncs, el romanticisme comença a marcar una clara frontera entre la música que té una missió social utilitària, que neix amb la finalitat d'un propòsit, essent una música ocasional o d'encàrrec, una *Gebrauchsmusik* —característica de la música fins al segle XVIII— i aquell tipus de música que és una música sense finalitat,⁵ que es regeix per la consigna de «l'art per l'art», «l'art per la forma» i «la forma per l'art». L'artista guanya el terreny que li proporciona la seva creativitat, la seva manera particular d'expressar el món, l'ànima humana, l'essència més íntima de l'home, amb les composicions que obté de l'art dels sons.

És també en aquest moment que l'artista busca un nou recinte, un lloc sagrat per expressar la seva música, i apareixen les sales de concert, unes sales que preveuen ja l'explosió de la creativitat romàntica que representarà la simfonia. La sales de concert esdeve-

5. Cal destacar la importància de Ph. E. Kant, en la concepció de l'art com a forma, que no té cap finalitat, com podem destacar en la seva obra *Kritik der Urteilskraft*.

nen l'escenari on es poden reconciliar el públic i l'artista, on la societat aprecia «la música per la música», i el nou espai social pel melòman. I el misticisme, que fins aleshores només havia trobat l'escenari perfecte en l'església, passa a transformar-se en quelcom més social, i adquireix un caràcter més humà.

Les sales de concert magnifiquen la figura de l'artista; l'artista passa a ser diví; adquireix el tarannà de l'home prometedor, venerat pel públic, ja no només pel que expressa sinó també per com ho expressa: el virtuosisme comença a néixer, precisament, en el reconeixement deífic de l'artista-compositor i de l'artista-intèrpret, per part del públic.

En aquesta atmosfera, en les sales de concert i en aquest nou espai sagrat, neix el públic romàntic, un públic que ha canviat la seva actitud i que ha ennoblit la música, un públic que comença a «educar-se» per a un acte «molt especial», que escenifica el fenomen i el fet musical en tota la seva amplitud significativa.

Com afirma Valls Gorina:

El públic romàntic, tant el petit nucli refinat com el més extens i de més bons davallants, creu que la música «s'ha de sentir».⁶

I tot això conicideix amb el naixement d'una intensa vida musical:⁷

La música estava en las casas, en las salas de concierto, en la ópera. También estaba en la calle, que a su vez tenía sus artistas y sus organillos, sus pobres flautistas y sus insulsos violinistas. Las grandes sociedades de conciertos datan de los últimos años del siglo XVIII y de principios del siglo XIX [...]. Los conciertos eran muy concurridos.⁸

De totes maneres, i en Beethoven es veu de manera clara, l'artista comença, en el moment que es reclou en ell mateix, a separar-se del públic; en primer lloc, perquè cada vegada magnifica més la forma musical; i en segon lloc, perquè s'aparta de la música que diu

6. M. VALLS i GORINA, *El prodigiós món de la música*, Barcelona, Bruguera, p. 72, [s.a.].

7. És important tenir present que és en aquests moments quan es funden les associacions de concerts. Recordem, per exemple, aquestes dates: 1781, Orchestre de la Gewandhaus de Leipzig; 1813, Societat Filarmònica de Londres i la Societat dels Amics de la Música de Viena; 1826, Societat Filarmònica de Berlín; 1828, Societat de Concerts del Conservatori de París; 1842, Orquestra Filarmònica de Viena; 1842, Societat Filarmònica de New York; 1851, Associació dels Joves Artistes del Conservatori de Padeloup (París); 1851, Nova Associació Filarmònica de Londres; 1861, Concerts Populars de París; 1865, Concerts Populars de Música Clàssica de Brussel·les; 1866, Societat de Concerts de Madrid; 1867, Societat Filarmònica de Nàpols; 1872, Concerts Populars de Turí; etc.

8. G. BIANQUIS (1984), *La vida cotidiana en la Alemanya romàntica, 1795-1830*, Barcelona, Argos Vergara, p. 172.

que parla, s'allunya de la paraula i instrumentalitza la seva obra amb la seva expertesa.

La *Novena simfonia* és, en certa manera, una manifestació del pont que el mateix artista creu necessari de construir per guanyar-se el seu públic, per acostar la música a l'oient, per dotar-la d'un significat que només és comprensible des del llenguatge comú, des de la poesia, per fer el transvasament d'una semàntica individual a una semàntica col·lectiva. I la simfonia —la forma instrumental per excel·lència de la música romàntica—, amb aquest nou esperit, com escriu A. Einstein, crea una nova funció per la música, una funció estimulante:

[...] en la época romántica se le asignó a la música una nueva función de carácter general: se convirtió en un remedio para la languidez, en un verdadero estimulante. Le pedía al oyente mucho más de lo que había pedido en épocas anteriores y el oyente también le pedía a ella algo más y algo distinto.⁹

3. La música programàtica i el públic: cap a una democratització de l'art

I en aquest context, la música programàtica representa un nexce entre el compositor i el seu públic, entre el compositor i la societat.

La música programàtica com a música instrumental lligada o unida a una representació o al·lusió d'un subjecte conceptual, serveix al compositor per crear el contingut o el títol de la seva obra. Aquest contingut motiva la forma —l'allibera de «l'esclavatge» que suposa la complexitat de l'arquitectura musical—, mou la fantasia del compositor i guia d'una manera determinada l'oient. La capacitat receptiva ve condicionada pel camí que li fan seguir i, per tant, per la no-llibertat de contingut, mentre que, d'altra banda, es preten la llibertat de la forma.

El terme programàtic fou introduït per Liszt, tot i que pels volts del 1800, a París, ja es van qualificar algunes simfonies de Rossetti, Rösler i Haydn de *symphonies à programme*, i que s'estén a aquell tipus de música que intenta representar conceptes extramusicals sense recorre a l'ús de les paraules cantades. També fou Liszt qui va encunyar el terme de la forma musical per excel·lència, de la música programàtica, el *symphonische Dichtung*, un poema simfònic que havia d'anar precedit d'un «programa» en forma de prefaci, afegit a la peça de música instrumental, amb la intenció que el com-

9. A. EINSTEIN (1986), *La música en la época romántica*, Madrid, Alianza Música, p. 51.

positor salvaguardés l'oient d'una interpretació poètica errònia o arbitrària i, així, pogués dirigir la seva atenció a la idea poètica de la totalitat o a una part d'aquesta.

Així, Liszt defineix el programa de la manera següent:

*Das Programm —also irgend ein in der rein instrumentalen Musik in verständlicher Sprache beigelegtes Vorwort, mit welchem der Komponist bezweckt, die Zuhörer gegenüber seinem Werke vor der Willkür poetischer Auslegung zu bewahren und die Aufmerksamkeit im Voraus auf die poetische Idee des Ganzen, auf einen besonderen Punkt deselben hinzulenken— ist so wenig von Berlioz erfunden wie von Beethoven und von Beethoven so wenig wie von Haydn, vor dessen Periode wir ihm schon begegnen.*¹⁰

El vertader programa tenia un element cohesionador o argumental, que era bàsic per a la comprensió de l'obra i que col·locava el subjecte com a part del significat de la música.

Com ens comenta M. Chion:

*Le programme n'a pas d'autre but que de faire une allusion préalable aux mobiles psychologiques qui ont poussé le compositeur à créer son oeuvre et qu'il a cherché à incarner en elle... Il peut l'avoir créée sous l'influence d'impressions déterminées qu'il pourrait ensuite porter à la pleine et entière conscience de l'auditeur.*¹¹

S'aboca, com podem observar, per la determinació, precisió i delimitació dels continguts, perquè es pretén assolir la música del futur, la que permet el concret i incita a l'acció i, d'aquesta manera, acostar-la a l'oient.

A tall d'exemple, podem observar com la lògica del poema simfònic *Tasso* deriva d'uns esdeveniments de la vida d'aquest personatge; uns esdeveniments que configuren la intrínseca naturalesa de la seva història i, per tant, dicten el desenvolupament de la música. Recordem, com a exemple, el programa d'aquest poema simfònic:

Tasso amó y sufrió en Ferrara; fue vengado en Roma; su gloria todavía vive en los cantos populares de Venecia. Estas tres etapas son inseparables de su memoria inmortal. Para expresarlas en música, hemos evocado primero la gran sombra del héroe tal como se nos aparece hoy vagando por las lagunas de Venecia: hemos contemplado luego su altivo y triste continente tal como se desliza por entre las fiestas de Ferrara, donde sus obras maestras vieron la

10. F. LISZT (1882), «Berlioz und seine Harold Symphonie», a: *Gesammelte Schriften*, Leipzig, Band, Breitkopf und Härtel, núm. 4, p. 21.

11. M. CHION (1993), *Le poème symphonique et la musique à programme*, París, Fayard, p. 122.

luz por primera vez. Finalmente, lo hemos seguido a Roma, a la ciudad Eterna, que al coronarlo glorificó en él al mártir y al poeta.¹²

A un nivell molt pràctic, la música programàtica amb el seu afany d'arribar al màxim públic possible, i no només a una elit, va propiciar que el mateix Liszt iniciés unes «gires» per tot Europa, que tenien la finalitat d'acostar també la música al públic, fer-la més entenedora. Així doncs, conceptes tan vagues com el de manifestar l'absolut o l'infinit amb tota la seva dimensió ontològica, no eren l'objectiu de la música programàtica, com podem suposar.

Evidentment, aquests canvis de què estem parlant, i que són d'encuny sociològic, comporten una pèrdua considerable de la càrrega metafísica característica de la música pura, però que en Liszt encara perviu, en certa manera; si recordem el seu primer poema simfònic titulat *Ce qu'on entend sur la montagne*, de V. Hugo, del 1848, al·ludeix les muntanyes com un espai metafísic de la naturalesa, malgrat se serveix d'allò real per fer-lo palpable i transformar-lo en símbol. Sembla lògic pensar que en la música programàtica s'imitin o es descriu objectes o coses, però no és així perquè, per Liszt, la música ha de representar indirectament.¹³ Per entendre millor aquesta idea, podríem manllevar la frase «mehr Empfindung als Malerei» de la *Pastoral* de Beethoven, perquè com a «representant»¹⁴ s'exerceix una influència sobre l'ànima de l'oient, és més, sobre el màxim nombre de públic possible.

S'experimenta així una «democratització de l'art», una desburguesització de l'art, fruit de l'atenció vers el que condiona la funcionalitat social de la música, d'una socialització artística que es deriva de la revolució de 1848, i de les concepcions feuerbachianes i marxistes, de caire més materialista.¹⁵

Necessàriament, amb l'intent d'acostar la música a la societat, s'impregna paulatinament d'un caràcter immanent, i es va desprenent del caràcter marcadament idealista que l'havia caracteritzat.

En aquest sentit, cal destacar que amb l'intent nacionalista

12. P. A. SCHOLÉS (1984), *Diccionario Oxford de la música*, Barcelona - Mèxic - Buenos Aires, Edhasa - Hermes - Sudamericana, vol. II, p. 875.

13. Si es volgués representar directament, s'usaria com a recurs la paraula, la paraula cantada. I també, si es volgués representar directament, imitariem el cant dels ocells, etc., com havia fet la música dels segles XVII - XVIII.

14. És important destacar el veïnatge de «representar» i «expressar», i l'exigència, cada vegada més accentuada, del pas d'una estètica de la imitació a una estètica de l'expressió.

15. Lògicament, dins del corrent marxista, com podem observar en sociòlegs de l'art com Z. Lissa o T. W. Adorno, el més específic de la música són, precisament, els seus condicionants socials, històrics i econòmics. D'aquí que per ells es faci del tot necessari refusar allò abstracte i ideal en la música.

d'unir els pobles, la música assimilà la llengua, la poesia¹⁶ i, així, la melodia, amb la seva universalització que refermà la individualitat; però, en l'harmonia, potencià allò col·lectiu, com a punt de referència important.

La música, doncs, guiada per un «voler sortir d'ella mateixa» per vincular-se cada vegada més a l'oient, sent la necessitat del seu lligam amb quelcom extern, i la seva primera unió és amb la poesia. En la música programàtica, el retorn, el canvi, la modificació i la modulació dels motius estan condicionats per la seva relació amb la idea poètica. Totes les consideracions exclusivament musicals no s'han de reflectir, han d'estar subordinades a l'acció del subjecte donat. Per fer això, Liszt s'inspirà en la *Simfonia Pastoral* i en algunes obres de Mendelssohn, Schumann i Berlioz, i agafà de la mà de la literatura els principis estructurals d'intriga, argumentació, exposició, etc., perquè aquesta estructura fa comprensible la música al públic.

4. L'extramusical i la fusió de les arts com a necessitat de comprensibilitat musical

Amb la influència d'altres manifestacions artístiques, la música programàtica representa una porta oberta, com diria Ernst Bloch. És un dels primers intents de *Gesamkunstwerk*, la qual cosa no significa una *Übersetzung in Musik*, sinó una fusió de les formes de les arts amb el contingut, que és el fonament material d'una nova expressió i, així, s'esdevé una objectivada apropiació estètica, en la qual el subjecte forma part del significat de la música.

I la forma musical que ja comença a despuntar en aquesta objectivada apropiació estètica, és la del poema simfònic;¹⁷ i un precedent clar el trobem en la *Simfonia fantàstica* de Berlioz, perquè és essencialment narrativa en la seva concepció, i en *Harold en Italie*, que enceta la idea fixa que possibilitarà la consecució del motiu conductor o *Leitmotiv* wagnerià, amb el qual s'arriba a la més alta pretensió de narrativitat musical, amb la reaparició i potenciació de la memòria narrativa en la música, a fi de dotar-la semànticament i d'un sentit terrenal que defugí, en certa manera, de l'àmbit metafísic.

16. És interessant, com a gestació teòrica del nacionalisme, recordar la importància que es destaca de l'*Urklang* o del *cri animal*, en els estudis que els il·lustrats Herder, Rousseau i Diderot efectuaren al voltant de la unió de llengua, paraula, poesia i música.

17. El poema simfònic serà un dels motius de transformació de les obertures de les òperes, que explicaran, de manera sintètica, el contingut o el seu argument de manera instrumental.

La narrativitat musical s'aconseguia si, i només si, la música sortia d'ella mateixa i assimilava estructures i formes que li eren externes, d'aquí la importància que se li va concedir al terme «extramusical», a allò que expressava la música, allò que atenyia el seu aspecte formal i al seu contingut. «Extramusical», com a equivalent a «impur», suposava pensar en un defora i, de retruc, en allò musical, intramusical o purament musical. Si tenim en compte, pel que hem exposat principalment en el primer punt, que en aquest context s'esdevé una dialèctica hegeliana entre dos tipus de música que, necessàriament, en el seu moviment tripartit, duen —en un intent de superació, després de l'afirmació i negació, o conservació— a considerar la música, qüestionant la seva puresa per allò impur, el primer que es dedueix de tot això és que, en pensar en quelcom extern a la música, avaluem la música segons la seva utilitat social i política, la qual cosa es fonamenta en elements no pertinents.¹⁸

La música pura es desprèn de funcions perquè es nodreix, i es tanca en ella mateixa; és una música que s'aparta de la funcionalitat, i aquesta emancipació l'orienta irrenunciament vers una metafísica. A mesura que la música es va autonomitzant, comporta una dialèctica entre ella, el text, la paraula i el llenguatge, que condueix a una analogia lingüística en l'àmbit de la música: el fet d'anomenar-la «llenguatge dels sons». Quan es desarrela del llenguatge adquireix, precisament per la limitació a partir del seu defora, la categoria de llenguatge; per exemple, dos elements externs com l'aspecte més formal i matemàtic, *mathesis* —com a pensament i acció de matriu matemàtica—, i l'emoció —com a *pathos*, afecte i sentiment—, la determinen. Ambdós elements, en principi, són externs, però quan conflueixen en la música es transformen en la seva essència.

El programa en la música programàtica és un element extern que la condiciona totalment, perquè és present en el transcurs i en el decurs de la música, n'origina el tarannà de la composició. És com el text en l'òpera, amb la diferència que el llibret forma part constitutiva de la música, mentre que el programa no.

Pensar en la qüestió de l'extramusical, ens porta a l'àmbit de la interrelació de la música amb altres arts, al gran projecte romàntic de la *Gesamtkunstwerk*, l'obra d'art total. El gran objectiu és arribar a la màxima expressió d'allò inefable, fusionant els diferents llenguatges artístics amb una consecució, moltes vegades i especialment

18. Les funcions socials, polítiques i textuales s'uneixen en aquesta estètica de l'extramusical, i es contraposen amb l'estètica hanslickiana de «l'especificament musical».

en Wagner, ètica i redemptora, amb la qual cosa el públic experimenta la catarsi, la identificació o fusió de l'esperit musical amb l'ànima de l'oient. Wagner va ser un dels músics que més fermament va donar suport als poemes simfònics, i a la idea de música programàtica de Liszt ja que, per ell, la música acompanyada d'un programa narratiu es trobava en la posició més elevada i més redemptora.

L'obra d'art total va molt més enllà de la integració de les diferents manifestacions artístiques, perquè en ella s'evidencia l'intent de revolució a través d'allò estètic;¹⁹ es qüestiona si l'art és apocalíptic i utòpic, i s'arriba a la conclusió que només allò estètic pot produir la regeneració de les coses. Aquest serà l'objectiu primordial de l'art i l'objectiu primordial de Wagner i dels seus drames musicals.

Caldrà que es produeixi una fusió entre la música pura i la programàtica per originar un nou tipus de música, una música absoluta que les conservi en la seva essència i que les superi en les seves funcions; una fusió entre l'estètica de la forma i l'estètica del contigut, entre la música pura d'un Chopin, d'un Brahms, i la música programàtica d'un Liszt i d'un Berlioz, i entre ambdós pols, Schumann és semblant a Chopin en la música per a piano, però terriblement impregnat de Jean Paul en moltes de les seves obres.

Els qui, veritablement, inauguren la convergència de les arts i instauren l'esperit de la *Gesamtkunstwerk* són els poetes, perquè s'adonen de la limitació i de l'inadequació de la paraula, i són ells mateixos els que col·loquen la música com a punt culminant d'aquest procés d'unificació, que aspira a la comunicació universal a través de la intimitat.

Però, per altra banda, és allò poètic el que amara la música de determinació, de finitud. Allò poètic fa que la música programàtica s'aferri més a allò real i palpable, definit i concret, i així la poesia i la paraula esdevenen l'exemple a seguir.

En aquest sentit i refermant la idea poètica, el poema simfònic permet clarament la combinació d'allò poètic amb allò purament musical, fruit d'una simbiosi. Des d'aquest àmbit, com podem veure, allò poètic va perdent cada vegada més la puresa de la música instrumental, la qual cosa s'aconsegueix trencant la forma i adoptant una forma més lliure, la forma idònia perquè allò expressat passi a un primer pla, i sigui el que dota de sentit la peça. S'aposta, cla-

19. Ja ens ho havia plantejat d'una manera clara Schiller, en les seves *Über ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, implicant en l'estètica allò polític i social.

rament, per substituir l'estètica de la forma per una estètica de l'expressió, que té com a finalitat el reconeixement de la seva essència per part de la societat.

Liszt, en els seus poemes simfònics i amb els seus programes, va objectivar el subjectiu a fi que arribés determinadament al públic, i aquest pogués entendre perfectament el contingut. El mateix Liszt comentà que per aconseguir això, calia una «Erneuerung der Musik, durch ihre innigere Verbindung mit der Poesie», la qual cosa comportava assimilar, a part de les lleis pròpiament sonores com la rima, les assonàncies, les al·literacions, la declamació, les cadències, etc., els temes als quals estava vinculada: temes eminentment polítics i socials. Per tant, aquesta música, com la poesia, estava molt lligada al moment històric i present, mentre que la música pura utilitzava temes intemporals o mitològics. *Les Orientales* de V. Hugo no eren uns quadres exòtics, sinó un acte d'engatjament polític a favor dels grecs.

Per tant, el que pretenia Liszt amb el poema simfònic era incorporar l'aspecte polític i social a un tipus de forma musical, que no connotés la intemporalitat, sinó una forma lliure, absent de la tradició clàssica i canònica de la música, que optés per un *hic et nunc*, pel món sensible; així, oblidar la diferència entre llenguatge i música; i eixamplar les fronteres musicals. Allò poètic procura al poema simfònic la indeterminació formal, que és donada per la intepretació fantàstica de l'emancipació orquestral que fa el compositor de la idea, del record..., mitjançant el seu art. Així, en lloc de parlar de coses, parlarem de coses subjectivades, esdevingudes somnis, meditacions.

La música programàtica, com veiem, va fer trontollar moltes coses, i això va implicar haver de construir una nova estètica de la música, que estava en molts dels seus trets condicionada per l'aspecte social, el públic i l'oient. El fet que es donés més importància al contingut que a la forma, i que es trobés una forma com el poema simfònic —que implicava una descentralització de la música—, exigia una àncora en allò humà: substituir allò absolut que tendia cap a l'infinit pel finit i abastable. Calia, en certa manera, desublimar la música, fer-la més humana i, així, més comprensible.

5. L'obra d'art total com a consolidació i superació d'alguns dels anhels de la música programàtica

Wagner es feu ressò de tot això, i va revolucionar el món de l'òpera amb el seus drames musicals. De fet, la *Gesamtkunstwerk* representa l'intent de revolució a través d'allò estètic, en el sentit que allò estè-

tic pot redimir en tots els ordres d'allò humà. El suport teòric que el proveiria de les eines indispensables era Feuerbach. Per exemple, Lohengrin condensa sota la metàfora de l'artista modern, alliberat del seu vel místic i cristià i posseït pel desig de l'essència humana, el pensament feuerbachianà.

Calia, en primer lloc, donar un contingut real al contingut musical, donar una significació antropològica i social a allò que havia estat teològic. L'obra d'art total s'albirava, en aquest sentit, com la consolidació d'alguns dels anhels de la música programàtica: fer comprensible la música, traduint-la a un llenguatge més humà, amb un contingut que s'emmirallava en el finit, mitjançant una forma que transcendia la forma instrumental del poema simfònic, el drama musical, que tenia el seu origen en la tragèdia grega i que procurava la unió ja no només com a motiu, sinó com a integració en la música, música, dansa i poesia, tot això en una atmosfera dramàticoteatral. Wagner aspirava unir la música pura i la música programàtica en un art per a la col·lectivitat, però que conservés la seva més íntima essència, la de la música absoluta. En principi, Feuerbach n'era la guia, però després, quan el seu projecte estètic no responia a cap de les ideologies polítiques i només podia realitzar-se en la idea, ho fou Schopenhauer.

Per música instrumental pura, Wagner entenia la «unendlicher und unentschiedener Ausdruck». Aquesta expressió infinita i indeterminada si assimilava els pressupòsits de la música programàtica, havia de transformar-se en «endlicher und entschiedener», finita i determinada i nodrida teòricament per Feuerbach.

L'empremta de Feuerbach la podem trobar especialment en el text wagnerià *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849), on hi ha un clar paral·lisme amb l'obra de Feuerbach, *Grundsätze der Philosophie der Zukunft* (1843), i també amb altres obres, com *Die Kunst und die Revolution* (1849) i, en part, amb *Oper und Drama* (1850-51). En aquestes obres, el terme «música absoluta» esdevé el centre neuràlgic; en un principi, designava negativament una música separada de la llengua i la dansa (que hi engloba la música vocal no poètica), i que és deficitària, en contraposició amb l'autèntica i vertadera música, que és la de l'obra d'art total; i a mesura que es va acostant a Schopenhauer, la música absoluta designa positivament la gran síntesi entre la música pura i la programàtica, tendint a la puresa musical, tot abolint la voluntat, com passa amb *Tristan und Isolde*, amb l'aliança de l'amor i la mort.

La música wagneriana de la batuta de Feuerbach pretenia que l'home en l'acció dramàtica realitzés la seva essència, per esdevenir

un autèntic mirall de la natura, i així poder realitzar-se com a espècie, com a poble, com la summa de tots aquells que es concentren en la col·lectivitat, i els interessos de la qual responen a una necessitat comuna; el moment en què se satisfà l'instint de l'individu i el seu desig més impetuós és en la comunitat (comunitat equival a llibertat i infinitud).

El paral·lelisme amb Feuerbach el trobem en què la música wagneriana ha de treure la música del regne de les «ànimes difuntes», i introduir-la en el regne de les «ànimes corporatives i vivents»; és a dir, treure-la de la dimensió mental i divina, i baixar-la a la misèria humana, i a un llenguatge humà, un llenguatge de la redempció, amb la qual cosa el públic podrà indentificar-se, en l'acte catàrtic i amb el contingut del que s'expressarà. Per això, es fa necessari rebutjar el model monumental i egoista de l'òpera, i proposar un nou gènere musical que evoqui irremissiblement la tragèdia grega, el drama.

Per Feuerbach, l'art exposa la veritat d'allò sensible, que és on es troba la vertadera essència. En certa manera, l'art ha de fer visible l'invisible, i cal reconèixer en aquesta veritat sensible que l'art és objecte de la vista, l'oïda i el sentiment, i amb això s'exalta l'home general, la qual cosa només serà possible si es dóna una fusió de les arts i se les integra en la música. Aquesta fusió es dóna a través de l'amor (*Die Liebe*), car l'amor uneix en el sentiment, però conserva la diferència: és una síntesi entre coses diferents. Així passa amb les diferents arts. Com creu Feuerbach, l'amor passa a ser l'autèntic argument ontològic de l'existència d'un objecte fora del nostre cap, i també l'única prova d'ésser la sensació en general. En l'amor, l'home revela el que el seu cor sent; és un cor elevat a l'enteniment. El cor no vol coses abstractes, transcendents..., sinó coses reals i sensibles. Critica així l'idealisme de la música pura, i intenta expressar allò metafísic i proposa una visió materialista.

La simbiosi entre art i públic només es podrà donar quan s'aconsegueixi la fusió de les arts, el públic sigui pres com a col·lectivitat, i l'artista satisfaci el seu desig d'expressar-se i d'expressar la humanitat sencera. L'obra d'art en escena ha d'intentar fer la vida completament intel·ligible, representar la imatge vivent de la naturalesa, que és l'únic lloc on l'home es pot manifestar com a tal. Wagner pretén desvetllar l'home en si; evidenciar la seva naturalesa divina i humana; representar una completa comprensió sentimental que no tingui la necessitat d'estar integrada per pensaments i reflexions, però que, en canvi, contingui un motiu conductor, el *Leitmotiv*, un contingut extramusical, un sediment de la música programàtica, que el supe-

ra quan acompanya la música al llarg del seu flux temporal. La música programàtica representa una de les bases de la música del futur.

En Beethoven, diu Wagner, s'experimenta ja la redempció de la humanitat en la *Novena simfonia*. Per assolir en aquesta obra la voluntat moral, ha hagut de recórrer a la paraula, a la poesia, perquè fertilitzés la música, afegint-hi la part coral, l'*Ode an die Freundschaft* de Schiller. Aquesta simfonia, com diu Wagner, és l'evangeli humà de l'art del futur. Amb ella, la música ha obert el cor i s'ha unit a la poesia i, així, ha arribat a la col·lectivitat, la qual cosa també havia aconseguit amb el poema simfònic la música programàtica, una nova música per a la societat del segle XIX.

