

CAP A UNA ESTÈTICA CRÍTICA DEL
FORMALISME MUSICAL:
POIÈTIQUES DE LA FORMA, POÈTIQUES DEL TEMPS

Doctorand: Marc Pepiol i Martí

Director: Ignasi Roviró i Alemany

Universitat Ramon Llull. Facultat de Filosofia

Novembre 2009



Universitat Ramon Llull

TESI DOCTORAL

**«CAP A UNA ESTÈTICA CRÍTICA DEL FORMALISME MUSICAL:
POIÈTIQUES DE LA FORMA, POÈTIQUES DEL TEMPS»**

Realitzada per MARC PEPIOL I MARTÍ

FACULTAT DE FILOSOFIA

DEPARTAMENT DE FILOSOFIA PRÀCTICA

Dirigida per IGNASI ROVIRÓ I ALEMANY



I. STRAVINSKY, *Le Sacre du Printemps*. Première Partie. «L'adoration de la terre: Introduction»

**CAP A UNA ESTÈTICA CRÍTICA DEL FORMALISME MUSICAL:
POÈTIQUES DE LA FORMA, POÈTIQUES DEL TEMPS**

INTRODUCCIÓ.....	3
Trajectòria intel·lectual d'una idea.....	11
Detalls del programa.....	18
Agraïments.....	24
 PRIMERA PART: CAP A UNA ESTÈTICA CRÍTICA DEL FORMALISME MUSICAL.....	25
 I-DEL MISTERI AL PROBLEMA.....	25
Alguns aspectes fonamentals de l'estètica kantiana a debat....	32
Els primers lectors de Kant: l'obertura al <i>misteri</i>.....	40
K. Fiedler lector de Kant: l'especificitat del <i>problema</i>.....	49
El combat musical de Dionís i Apol·lo.....	57
<i>Disputa a l'entorn de E. Hanslick.....</i>	57
<i>El Formalisme stravinskià a través dels seus textos i la seva controvèrsia amb la Gesamtkunstwerk wagneriana.....</i>	65
 II-DEL GENI-ARTISTA A L'ARTISTA-ARTESÀ.....	79
Elucidació de la teoria kantiana del geni en relació a l'estètica del Romanticisme.....	83
F. W. J. von Schelling i A. Schopenhauer: la <i>intuïció intel·lectual</i> i les seves conseqüències en la consideració del geni.....	88
K. Fiedler i la dessacralització de la figura de l'artista: el desenvolupament espiritual de la <i>intuïció sensible</i>.....	97
El compositor des de l'òptica de l'artesanía.....	104
<i>L'«Inventeur de musique».....</i>	106
<i>Emotivitat i deure en la concepció poètica stravinskiana.....</i>	113
 III-L'ANHEL D'OBJECTIVITAT: DETERMINACIÓ DE L'OBJECTE I DEL MÈTODE D'ESTUDI.....	123
Formalisme rus: les pautes per a una crítica rigorosa del fet literari. El concepte de <i>literaturnost</i>.....	124
K. Fiedler: <i>teoria</i> i no pas <i>filosofia</i> de l'art. Contra la perspectiva de les filosofies de l'<i>Absolut eidètic</i>.....	127
K. Fiedler, A. von Hildebrand i A. Riegl: contra la perspectiva de les ciències del <i>factum</i> condicionat.....	131
Perquisicions sobre la metodologia en les anàlisis musicals..	137
 IV-LA VERTADERA AUTONOMITZACIÓ DEL FET ARTÍSTIC.....	150
<i>Producció</i> i no pas <i>còpia</i> de la realitat.....	151
Un intent de preservar l'objecte enfront de la síntesi o la dissolució eidètica.....	168
Microcosmos <i>versus</i> superestructura.....	177
La música com a sistema <i>autotèlic</i>.....	186

<i>Sobre un pretès caràcter mimètic del sistema tonal. Límits i apories d'una fonamentació naturalista de la tonalitat</i>	189
<i>El convencionalisme del <i>dipingere in musica</i></i>	194
<i>Crítica a la concepció mimètica de la música. Un intent de superació del <i>Wiederspiegelung (reflex) lukacsià</i></i>	197
<i>Valoració de la música com a instrument de lluita</i>	206
V-LA DISSOLUCIÓ DEL DUALISME FORMA-CONTINGUT: LA SIGNIFICACIÓ ESTÈTICA DE LA CONSTRUCCIÓ FORMAL.....	217
Delimitació negativa del concepte de forma	217
Delimitació positiva del concepte de forma	224
La polèmica amb l'Estructuralisme. Sobre la temptació formalista d'incórrer en noves formulacions dualistes	228
Dialèctica d'aprovació i crítica respecte de la noció adorniana de forma (<i>Form</i>)	233
VI-L'ART COM A CONSTRUCCIÓ RÍTMICA DEL TEMPS I L'ESPAL.....	238
Cap a un concepte integrador de ritme	242
Susanne Langer: del paradigma musical a la matriu rítmica del conjunt de les arts	251
Pável Florenski: de la formació de l'espai pictòric a la construcció del ritme musical	255
SEGONA PART: L'EXPERIÈNCIA DEL TEMPS EN LA MÚSICA CONTEMPORÀNIA: UNA LECTURA POÈTICA DE LA POIÈTICA MUSICAL DEL SEGLE XX.....	268
La música com a <i>forma del temps</i>	271
Tres <i>formes del temps (musical)</i>	283
<i>Mecanisme: I. Stravinsky i Le Sacre du printemps</i>	283
<i>Organisme: G. Ligeti i Atmosphères (1961)</i>	297
<i>Sistema: L. Berio i la Sinfonia (1968)</i>	308
CONCLUSIONS	315
ALTRES CITACIONS I REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES	322
BIBLIOGRAFIA	324

INTRODUCCIÓ

«Zur Selbstverständlichkeit wurde, daß nichts, was die Kunst betrifft...»¹
Th. W. Adorno

Un dels literats més cèlebres de la passada centúria publicava l'any 1947 el *Doktor Faustus: Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*, una imponent novel·la en la qual s'efectuava un dictamen sobre la situació de l'art² i, més concretament, una severa valoració de la música contemporània. Actualment, asseverava el Malèfic en una conversa amb el compositor Adrian Leverkühn, l'art ja no és un camí plàcid, ans al contrari, s'ha tornat un pedregar difícil de transitar³. Enfront d'aquesta difícil situació, i gràcies als dons inestimables proporcionats pel diable, l'admirable compositor, a ulls del seu bon amic i narrador de la tragèdia Selenus Zeitbloom, aconseguia donar una resposta favorable a la crisi espiritual tot creant un nou sistema de composició revolucionari, el *dodecafonisme*. D'aquesta manera, Leverkühn contestava de la única forma possible a una època tràgica i de consumada esterilitat creativa⁴. Davant de la restauració acadèmica de vells models tonals, la seva, llegim entre línies, era la única opció artística respectable i, en darrer terme, vertadera⁵.

El Doctor Faustus, qui ho podria posar en dubte, és una obra d'una qualitat literària i filosòfica de primer ordre, però també cal reconèixer que ho és a nivell musical; en efecte, en l'obra sovint apareixen referències musicals de caràcter força tècnic que una ment poc avesada a la música no seria capaç de reproduir. Thomas Mann no va tenir mai reticències a l'hora d'acceptar el seu desconeixement dels nous llenguatges d'avantguarda. L'alta volada filosòfico-musical de l'obra, doncs, la devem en gran part a l'assessorament d'un gran filòsof i músic, Th. W. Adorno⁶. Tot llegint l'obra, però, és fàcil endevinar que els

¹ ADORNO, *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003. p. 9; [TH. W. ADORNO, *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p. 9: «Ha llegado a ser obvio que ya no es obvio nada que tenga que ver con el arte...»].

² Amb referència al seu *Doktor Faustus*, Th. Mann afirmava en una carta del 30 de desembre de 1945: «...este libro que, entre otras cosas, además de muchos otros elementos, tenía como objeto la *situación del arte*» (TH. W. ADORNO-TH. MANN, *Correspondencia 1943- 1955*. México: FCE, 2006. p. 23).

³ «Què és avui l'art? Una peregrinació per un camí pedregós (...)» (TH. MANN, *El doctor Faustus*. Barcelona: Edicions 62. p. 247); «Som en una època en què ja no és possible d'acomplir una obra pel camí dret i piadós, fent servir els mitjans lícits, i l'art ha esdevingut impossible sense l'ajuda del dimoni i el foc infernal sota la caldera...» (*Ibidem.*, p. 497).

⁴ «...alguna cosa capaç de convertir-se en remei en un temps de convencions desfetes i de dissolució de tot compromís objectiu, un temps, en definitiva, d'una llibertat que comença a fer estralls en el talent i a donar indicis d'esterilitat» (TH. MANN, *El doctor Faustus*. *Op. cit.*, p. 200); «No et sembla que el nostre temps parla massa de cultura per a ésser veritablement una època cultural?» (*Ibidem.*, p. 70).

⁵ «Això no obstant, si més no per consolar-te, fixa't en els coinauguradors de la música nova vull dir en els que són lleials, seriosos, que saben treure conseqüències de la situació! No parlo del que cerquen refugi en el folklore i en el neoclassicisme, la modernitat dels quals consisteix a prohibir-se l'espontaneïtat musical i portar amb més o menys dignitat la vestimenta estilística del temps pre-individualistes (...) I són impotents també –proseguí–, però jo crec que tu i jo ens estimem més la impotència respectable d'aquells qui refusen d'encobrir la malaltia general amb disfresses nobles» (*Ibidem.*, pp. 247-248).

⁶ En la mateixa carta del 30 de desembre de 1945, Th. Mann confessava a Th. Adorno: «De hecho, usted me dio a mí, de quien la formación musical apenas va más allá del romanticismo

consells de l'amic de Frankfurt van anar més enllà d'unes poques acotacions per invertir la narració d'un aire de realisme: el lacònic resum de la trama que hem esbossat a l'inici d'aquesta introducció ja traspua un indiscutible regust adornià. L'autor de la *Philosophie der neuen Musik* sempre va reconèixer en A. Schönberg –el vertader creador del sistema d'ordenació del dotze tons cromàtics⁷– un artista veritablement compromès, un dels pocs creadors que es trobava a l'alçada dels temps, als quals contribuïa críticament. Schönberg era, doncs, per a Adorno, l'artífex d'una pràctica musical conscient que responia negativament a un *status quo* dominat, en alguns sectors, per la restauració neoclàssica –opció que, en la recent esmentada obra, abanderava I. Stravinsky.

Essent més exactes, cal dir que la poètica musical predilecta d'Adorno era més aviat l'*atonalisme* lliure que va practicar el mestre del seu estimat professor de composició, A. Berg, després de la composició del seu *Segon Quartet de corda*, això és, a l'entorn de l'any 1907-1908. En certa mesura, la formalització de l'atonalisme que representava el dodecafonisme era una petita concessió a la racionalitat objectivadora i dominant –vist en perspectiva, resultava ser una praxi comparable a aquella que exercien els vilipendiats neoclàssics–. Adorno creia que la verdadera tensió entre subjectivitat creadora i realitat objectiva –encarnada en un *material musical*⁸ instil·lat d'història⁹– s'havia assolit d'una manera paradigmàtica en aquella primera revolta contra la tonalitat. La praxi atonal no imposava la unitat del material sonor d'una manera deductiva o apriòrica, sinó que la síntesi final que sempre procura tota obra d'art era el resultat d'una viva pugna o combat del compositor amb la multiplicitat real. En la verdadera obra d'art romanien sempre latent aquesta tensió constitutiva.

Les categories amb les quals va operar el cèlebre filòsof de Frankfurt, i que ens mostra amb solvència l'obra del premi Nobel de literatura, van contribuir a forjar la visió de la *nova música*: una música hermètica, als antípodes de la comunicació, pràcticament demoníaca, i que amb la seva aspra dissonància mostrava cruament l'horror d'una actualitat escruixida per les guerres i l'opressió. De llavors ençà, els límits quedaren ben traçats: la nova

tardí, noció de la música més moderna, que yo necesitaba para este libro» (TH. W. ADORNO-TH. MANN, *Correspondencia 1943- 1955. Op. cit.*, p. 23).

⁷ És cèlebre la disputa sobre l'autoria real del sistema dodecafònic. El compositor austríac va acusar Mann i el seu «informer» T. W. Adorno de no reconèixer públicament la paternitat creativa del novel·lós sistema de composició. Posteriorment, la novel·la fou encapçalada per una nota informativa en la qual s'anunciava l'autèntica autoria del mètode. No obstant això, i les sentides disculpes del literat, Schönberg reprengué la polèmica reiterades vegades en el transcurs de la seva vida.

⁸ El concepte de material musical en Adorno és força ric i complex; S. Zurletti ens n'ofereix una definició prou completa i satisfactòria: «...le matériau pour Adorno est ce qui indique le degré du progrès dans les œuvres d'art et, en même temps, le répertoire "intégralement historique" des techniques et des formes qui est offert aux compositeurs et sur lequel ils doivent choisir...selon Adorno, en effet, c'est justement ce répertoire de techniques, de formes et de solutions expressives qui a une évolution historique...est un dispositif supra-personnel»; «À ce propos, il faut préciser que, dans la conception adornienne de la dialectique historique du matériau, nous voyons se profiler clairement l'influence de l'esthétique hégélienne» (S. Zurletti, «Le concept de matériau musical chez Th. W. Adorno» en AAVV, *Expérience et fragment dans l'esthétique musicale d'Adorno*. Paris: L'Harmattan, 2005. p. 243/246).

⁹ Efectivament, aquesta preuada idea adorniana que en el material musical hi ha sedimentat tot un món apareix explícitament en la cèlebre obra de Mann. «El principi de la tonalitat i el seu dinamisme confereixen a l'acord el seu pes específic. Però s'ha perdut aquest pes a través d'un procés històric que ningú no inverteix (...) Cada so porta en si el tot i la història del seu conjunt» (TH. MANN, *El doctor Faustus. Op. cit.*, p. 248).

música havia de ser formalment dissonant¹⁰ –militantment antitonal–, i, materialment, expressar –sempre d’una manera negativa, dialèctica– l’angoixa de l’home contemporani; i, és clar, aquell que havia consumat la revolució era l’aterego d’A. Leverkühn, A. Schönberg. Cal dir que la proposta d’Adorno era prou solvent i, atesa la situació general de desconcert, va passar a formar part de l’imaginari col·lectiu. El problema era, certament, tot allò que la demarcació adorniana deixava enrere: altres propostes musicals, ara d’una solvència contrastada, passaven a ser un teló de fons gris i inautèntic, una aparença de veritat dominada implícitament per les claus del ferotge mercantilisme imperant en la societat.

Passats uns pocs anys, la filosofia de la nova música d’Adorno seguia manifestant el seu inconformisme enfront d’altres noves propostes, aquest cop les de la segona avantguarda que abanderava l’escola serial de Darmstadt¹¹. Aquí, el lleu parany dodecafònic s’havia estès incontroladament fins a engolir la totalitat dels paràmetres musicals; l’hipercontrol que, en efecte, exercia el subjecte sobre l’objecte musical resultava opressor. Al capdavall, es tractava d’un fals objectivisme. En ocasió d’aquesta taxativa resposta al segon gran intent de reformular l’art des de les seves bases, molts intel·lectuals començaren a acusar l’envelliment de la doctrina adorniana¹². Aquesta actitud de resistència contra el que representava la modernitat musical en el sentit més ple del terme va contribuir a un cert descrèdit del filòsof de Frankfurt, un desprestigi que ulteriorment fou ratificat en escriure, però, ben segur, per raons alienes a la seva activitat intel·lectual¹³.

¹⁰ «... la dissonància hi expressa tot allò que és elevat, greu, piadós, espiritual, mentre que l’harmonia tonal és reservada al món de l’infern i, en aquest aspecte, també al món de la banalitat i del lloc comú» (*Ibidem.*, p. 378). Aquests comentaris de Serenus es refereixen a l’obra d’A. Leverkühn *Apocalipsis cum figuris*; concretament, ens trobem en un d’aquells moments en el quals Mann demana consell expressament a Adorno per tal de detallar la forma i el caràcter de la composició d’una manera realista: «¿qué haria usted si tuviera un pacto con el diablo?; ¿pondría en mis manos tal o cual rasgo musical para favorecer la ilusión?» (TH. W. ADORNO-TH. MANN, *Correspondencia 1943- 1955. Op. cit.*, p. 24). La visió de la dissonància certament està en consonància amb allò que s’expressa en la *Ästhetische Theorie* d’Adorno: «Dissonanz ist die Wahrheit über Harmonie» (ADORNO, *Ästhetische Theorie. Op. cit.*, p. 168); [TH. W. ADORNO, *Teoría estética. Op. cit.*, p. 151: «La disonancia es la verdad sobre la armonía»].

¹¹ L’any 1954, Adorno va pronunciar una conferència a Stuttgart intitulada *L’envelliment de la nova música* [*Das Altern der neuen Musik*], xerrada que posteriorment fou publicada a *Der Monat* i, finalment, recollida a *Dissonàncies. Música en el món administrat* [*Dissonanzen., Musik in der verwalteten Welt*]; allí Adorno postulà la idea que el serialisme integral, a més de renunciar a la llibertat del subjecte creador, comportava una irremeiable neutralització del material musical.

¹² L’any 1955, Heinz-Klaus Metzger va publicar a *Die Reihe* un contraarticle dirigit, com un dard emmetzinat, a Adorno; el mateix títol ja és prou simptomàtic, *L’envelliment de la filosofia de la nova música* [*Das Altern der Philosophie der Neuen Musik*]. Tanmateix, Metzger va acabar donant la raó a la profètica sentència d’Adorno [Vegeu: H-K. METZGER, *Musik wozu. Literatur zu Noten*].

¹³ Ens referim aquí a tots els incidents estudiantils que van tenir lloc l’any 1969. Els joves estudiants revolucionaris van exigir a Adorno, l’intel·lectual que sempre s’havia mostrat crític amb l’*status quo*, una actitud de compromís amb l’activisme violent. [Per una explicació detallada de tots aquests fets luctuosos, i també a propòsit de la polèmica amb l’edició adorniana dels textos de W. Benjamin, vegeu S. MÜLLER-DOOHM, *En tierra de nadie. Theodor W. Adorno una biografía intelectual*. Barcelona: Herder, 2003. pp. 675-700]. Tanmateix, les exigències dels joves revolucionaris estaven fora de lloc, atès que Adorno no deixava de ser conseqüent amb els seus principis: la teoria no constituïa, al parer del filòsof, una preparació a l’acció revolucionària, sinó un acte revolucionari en si mateix. Efectivament, aquí Adorno es mostrava

Actualment, són molts els qui encara miren amb un cert recel i escepticisme la doctrina filosòfica d'Adorno. En perspectiva, i des d'un cert punt de vista, els judicis del filòsof se'ns presenten parcials i sempre excessivament tallants i estrictes¹⁴. Nosaltres, no obstant això, hem optat per introduir la problemàtica de la nostra tesi des del seu testimoni, no pas per acollir-lo incondicionalment, ni tampoc, és clar, per menystenir-lo, sinó perquè manifesta excel·lentment l'estatut crític i heterodox de l'art modern i, més concretament, de la música contemporània i de tota l'especulació filosòfica que gira al seu entorn. El testimoni d'aquesta ment privilegiada, que sintetitzava la profunditat de la reflexió filosòfica amb el coneixement tècnic del llenguatge musical, resulta infranquejable en qualsevol treball que pretengui reflexionar obertament sobre la música culta del passat i del present segle.

En efecte, el nostre estudi vol indagar sobre l'essència de la música des de la perspectiva de la realitat musical contemporània amb l'al·licient de saber que possiblement no es tracta només d'elucidar allò que ens envolta d'immediat, sinó de copsar amb pregonesa la mateixa substància musical de tostemps. Aquí, per dur a terme aquesta perquisició, prendrem com a referència la música contemporània perquè, contràriament a allò que molts creuen, el seu estatut crític i heterodox ens col·loca en una situació privilegiada. La subversió radical dels tòpics llegats per la tradició ens hauria de permetre, amb les eines adequades, arribar a discernir allò que, en darrer terme, resulta essencial en el fenomen musical i allò que podem considerar més aviat superflu. Per exemple, ja a principis del segle xx, la regularitat mètrica i la simetria periòdica es van *confirmar* –perquè, de fet, en ple segle xix els compositors romàntics ja havien intentat superar la primera per mitjà d'originals efectes rítmics, i burlar la segona tot desenvolupant els motius i temes d'una manera àmplia i aparentment lliure– amb prestesa com a condicions prescindibles amb vistes a una plena significació musical; àdhuc, la melodia fou un altre tòpic que no resistí els embats de la nova poètica musical; fins i tot, l'absència de sons instrumentals purs i la introducció d'efectes tradicionalment entesos com a sorollosos van demostrar la naturalesa permeable de l'experiència musical. D'aquesta manera podríem enumerar un llarg etcètera de valors que han entrat en crisi sense que la qualitat musical s'hagi vist afectada; ans al contrari, hom pot constatar com de fet ha estat ampliada vers àmbits abans inusitats.

La determinació apofàntica d'allò que no és essencial en el fenomen de la música seria una empresa relativament fàcil i es podria prolongar extensament. Tanmateix, l'exigència de determinar en positiu allò del què la música no pot prescindir seguiria essent una obligança per a tot aquell que es prengués seriosament la tasca de pensar. I aquesta labor sí que no resulta gens fàcil: aquí, cal reconèixer-ho, la gran variabilitat i heterogeneïtat d'obres contribueix a una

crític amb Marx i un dels seus intèrprets més cèlebres, G. Lukács, tot negant el paper polític del pensament filosòfic si només constitueix una propedèutica a l'acció vertaderament pràctica. En Adorno la reflexió teòrica ja és praxi. En l'aspecte artístic, centre del nostre interès, la posició adorniana és la mateixa: l'art resulta ser una forma de denúncia política essent màximament art. La solució no és, doncs, com alguns intel·lectuals sostingueren, un art d'*engagement*, sinó una forma d'art que esdevé veritablement crítica en la mesura que *només* es presenta, formalment parlant, com a art.

¹⁴ «Y aun cuando sea posible encontrar en ellos más que alguna perla verdadera, esos análisis se nos aparecen hoy, en la mayoría de sus categorías y supuestos, como falsos...» (G. VILAR «Introducción: Música, lenguaje y filosofía» en TH. W. ADORNO, *Sobre música*. Barcelona: Paidós, 2000. p. 9).

certa confusió. L'art del xx és, doncs, per a la reflexió, una arma de doble ús: permet desterrar un munt de tòpics sobrers llegats per la tradició estètica, però, alhora, encara cela gelosament el secret de la seva qualitat i eloqüència.

Com ja ha estat dit, intentar apropar-se en la mesura del possible a allò que la música és i significa constitueix un dels objectius terminals del camí que tot just iniciem. La nostra modesta proposta consistirà en donar comptes de la naturalesa essencialment rítmica i, en darrer terme, temporal de la música; en altres mots, pretenem mostrar com la *poiètica* musical consisteix pròpiament, i, de fet, sempre ha consistit, en crear formes significatives del temps. Encara, aquest cop des de la perspectiva de l'oïdor *expert* o del *bon oient*¹⁵, hauríem de dir que la música (de qualitat) és capaç d'oferir-nos una experiència pregona del temps a través del desplaçament lògic del seu material específic.

El reconeixement de la genuïna naturalesa temporal del fenomen musical ha estat recurrentment al·ludida en el transcurs dels segles, tot i que, segons el nostre parer, les conseqüències pregones d'aquesta adveració i la dilucidació del procés mitjançant el qual la música assoleix aquesta condició no han estat suficientment analitzades ni tingudes en compte. En aquest sentit, l'èmfasi amb el qual nosaltres volem remarcar i estudiar l'essència rítmico-temporal de la

¹⁵ Fem referència explícita a la tipologia de l'escolta que ens ofereix Th. W. Adorno en la seva *Einleitung in die Musiksoziologie*. Adorno classifica en set grans grups (més un) els prototipus d'escolta musical que es poden donar en la societat contemporània. Cal dir que aquesta caracterització va ser elaborada pel filòsof de Frankfurt l'any 1939 mentre dirigia la secció musical del *Radio Research Project of Princeton* i, posteriorment, dictada, amb poques esmenes, l'any 1961-62. A diferència de les classificacions empíriques elaborades a partir d'enquestes sobre gustos i preferències dels oïdors, la d'Adorno se centra en la qualitat de la relació entre l'acte d'escolta i la música que és efectivament escoltada. Nosaltres acceptem de bon grat la caracterització adorniana perquè, tot i que es planteja des de l'horitzó de la sociologia, i no estrictament des de la filosofia, atén fonamentalment a l'objecte musical i a la seva qualitat intrínseca: «Darum scheint die Differenzierung der musikalischen Erfahrung mit Rücksicht auf die spezifische Beschaffenheit des Gegenstands, and er das Verhalten ablesbar wird, die fruchtbarste Methode, um in jenem Sektor der Musiksoziologie, der die Menschen und nicht die Musik an sich behandelt, über Trivialitäten hinauszugelangen» (TH. W. ADORNO, *Schriften 14. Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1973. p. 181); [TH. W. ADORNO, *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Akal, 2009. p. 180: «Por ello, la diferenciación de la experiencia musical en su consideración del carácter específico del objeto de estudio del que se deduce el comportamiento parece el método más fructífero para superar las trivialidades dentro del sector de una sociología de la música que se ocupa de los seres humanos y no de la música en sí»]. En el transcurs de l'elaboració de la nostra estètica del Formalisme insistirem en la importància de tenir present l'objecte-obra-d'art per tal d'evitar caure en la indeterminació o en un excessiu subjectivisme. Aquesta caracterització d'Adorno, doncs, s'adiu plenament amb les nostres exigències. En primer lloc, l'*expert*, l'*oïdor ideal* que escolta de manera conscient i entén l'estructura formal d'allò que està sentint; així doncs, és capaç de capir la lògica estrictament musical: «Die voll adäquate Verhaltensweise wäre als strukturelles Hören zu bezeichnen. Sein Horizont ist die konkrete musikalische Logik» (*Ibidem.*, p. 182); [*Ibidem.*, p. 181: «El comportamiento plenamente adecuado podría denominarse "escucha estructural". Su horizonte es la lógica musical concreta»]. Tot seguit, el *bon oient* que, tot i que no és capaç com l'*expert* de determinar tènicament la lògica del discurs musical, l'entén intuïtivament: «Er versteht Musik etwa so, wie man die eigene Sprache versteht, auch wenn man von ihrer Grammatik und Syntax nichts oder wenig weiß, unbewußt der immanenten musikalischen Logik mächtig» (*Ibidem.*, p. 183); [*Ibidem.*, p. 182: «Comprende la música como se comprende la propia lengua, aunque no se sepa nada o muy poco de su gramática y de su sintaxis, y es poseedor inconsciente de la lógica musical inmanente». Ambdós tipus serien la base sobre la qual construiríem la nostra estètica; en efecte, un de manera temàtica i l'altre inconscientment, serien capaços d'adonar-se que el significat de la música rau en la seva articulació, en la seva lògica temporal.

música ens allunya de la posició estètica tradicional que en el fons considerava aquesta perspectiva com una preocupació parcial, enterament tècnica¹⁶, pròpia de ments abstruses, i que anava en deteniment d'altres factors en aparença més essencials com la transmissió efectiva d'idees i sentiments pregons.

A propòsit d'això, resulta convenient aclarir d'entrada que el nostre estudi no cau dins del terreny de la *musicologia*, que ara podríem definir d'una manera escadussera com aquella ciència de caràcter *eminentment tècnic* que pren com a únic objectiu el fet musical. La nostra és una tesi elaborada des de la Filosofia i, més concretament, des de l'Estètica. La mena una inquietud de naturalesa essencialment filosòfica, i els conceptes que l'articulen entronquen amb grans termes de la *filosofia perenne*: en efecte, *forma* i *temps* són dues categories il·lustres que podem rastrejar en el transcurs de tota la història del pensament. Això sí, objecte que privilegiem és la música, una art malauradament massa sovint menystinguda¹⁷.

En aquest recorregut filosòfic, sens dubte, no estem sols: eminents pensadors i estetes contemporanis, com el mateix Th. W. Adorno, han estat per a nosaltres un estímul efectiu i una inspiració constant. Malgrat tot, hem cregut convenient donar solvència a la nostra intuïció per mitjà del desenvolupament d'una original proposta estètica de caràcter marcadament formalista. De bell antuvi, examinem el perquè resulta necessari emprendre un trajecte filosòfic sistemàtic i, en segon terme, provem de justificar el perquè d'aquest posicionament formalista.

Passa tot sovint que les recerques en l'àmbit de l'estètica filosòfica culminen –o, potser seria més encertat dir, es *dissolen*– en una munió d'intuïcions difuses que no fan altra cosa que provar de parafrasejar una vivència personal de l'art en termes lingüístics. No voldríem pas convertir el cas que ens ocupa en una mera glossa d'una pretesa audició ideal de la música contemporània, activitat que en el fons resultaria d'allò més supèrflua –ja que hom podria anar a l'original, a l'experiència musical directa, molt més vivaç i rica, i deixar de banda els intents poc reeixits de transcriure-la–, o, per ser

¹⁶ Vegeu, sinó, les taxatives asseveracions que, sobre aquesta qüestió, pronuncia l'esteta marxista, G. LUKÁCS, *Die Eigenart des Ästhetischen* (Band 11). Luchterhand, 1963. p. 282: «Jedoch auch die spätere Kunstgeschichte zeigt, wie leicht die –nicht unbedingt von der unmittelbaren künstlerischen Praxis ausgehende– Verallgemeinerung und Systematisierung des rhythmischen Ausgangspunkts zu einer akademistischen Erstarrung, zu einer bloß formalen, im tiefsten Sinne antikünstlerischen Virtuosität werden kann»; [G. LUKÁCS, *Estética. La peculiaridad de lo estético*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1982. p. 295: «Pero también la posterior historia del arte muestra lo fácilmente que la generalización y sistematización del punto de partida rítmico (la cual no parte necesariamente de la práctica artística inmediata) puede convertirse en cristalización académica, en virtuosismo puramente formal, antiartístico en el más profundo sentido»].

¹⁷ Podríem pensar que es tracta d'una *ben intencionada* omissió causada per la complexitat del mateix llenguatge musical. Però, seria totalment ingenu aturar-se en aquesta objecció, atès que les nocions bàsiques de tècnica pictòrica, per exemple, tampoc no són de domini públic, i aquest fet no impedeix que hom la consideri com un objecte privilegiat en el discurs estètic. Potser no és sinó una determinada visió social i cultural de la música la que determina la seva anòmala situació –això es reflexa òbviament en el seu plantejament educatiu deficient, però això ja és un altre assumpte–. Tot sovint, la música ha estat considerada una *bella art* que grata plaentment els sentits, inflama la imaginació i evoca el record. Lògicament, des d'aquest punt de vista, i per molt intenses que siguin aquestes vivències emotives, la música no podrà assolir mai cap mena de significació rellevant: aquí quedaria, doncs, legítimat el seu estatus d'oci agradable i, així, negligible en una investigació estètica.

massa general, absolutament inoperant –una teoria massa abstracta de la música contemporània contribuiria a enredar encara més una experiència que, en l'actualitat, no gaudeix (encara) d'un ampli reconeixement ni acceptació–. Amb vistes a una comprensió més autèntica i profunda de la música contemporània hem cregut convenient efectuar la nostra lectura tot recolzant-nos en un marc teòric de referència. Sens dubte, qualsevol valoració crítica o, simplement, tot intent d'elucidació d'algun aspecte de la complexa realitat humana s'ha d'efectuar sempre, necessàriament, des d'un nucli teòric més o menys explícit. Només així, recolzant-se en una sèrie de principis –i és bo que siguin el més racionals i coherents possibles–, i fent tot allò que estigui a l'abast per explicitar-los d'una manera convenient, hom pot desenvolupar una labor intel·lectual honesta i fructífera. *Honesta* en el sentit que aquells que segueixin l'argumentació posseiran d'entrada un catàleg complet i obert dels «axiomes motrius», fet que els permetrà situar-se i corregir les (inevitables) parcialitats de tot enfocament crític. *Fructífera* en la mesura que només el diàleg, el contrast o, tècnicament parlant, la contraposició dialèctica entre el corpus teòric i l'experiència real, permetrà atorgar a l'especulació filosòfica la possibilitat de donar a llum fruits madurs, concrets i viables, quelcom que, massa sovint, no assoleix l'especulació monològica.

La raó d'apropar-nos al corrent formalista neix de la convicció que la unió d'algunes de les tesis que conformen el *corpus* d'aquest moviment poden donar com a resultat un mosaic suficientment complex com per donar compte d'una manera solvent de la naturalesa específica de la música. Al mateix temps, aquesta anàlisi ens hauria de permetre dialogar críticament amb el teòric de Frankfurt i resoldre alguns dels seus intransigents veredictes. Certament, la concepció adorniana de la música, tot i que respecta la preuada autonomia d'aquesta art; tot i que situa el compositor en l'àmbit que li pertoca, és a dir, en un combat real amb el material musical; encara més, tot i que considera que la música és capaç de forjar un temps significatiu amb els seus propis mitjans, clou necessàriament en la idea que l'evolució del material musical que empra el compositor li imposa, en contrast amb una situació social o cultural determinada, unes exigències a les quals ha de respondre en conseqüència. D'aquesta praxi històrica conscient¹⁸ depèn, en part, la participació de l'obra d'art en el preuat domini de la veritat. La resposta que ha de donar el compositor, certament, no pot ser elucidada *a priori*; no obstant això, Adorno contempla la possibilitat de descobrir-la per mitjà de la indagació filosòfica l'encert, això és, el *contingut de veritat*, d'una proposta musical. Ras i curt: aquella música que no està a l'alçada dels temps serà rebutjada com si es tractés d'un producte defectuós o, el que és més, com a una forma d'engany o falsedat.

Nosaltres creiem que podem parlar de veritat o de falsedat en el cas de la música, ja que, com Adorno, considerem que la música posseeix una inestimable dimensió de coneixement, una participació en l'àmbit de la veritat;

¹⁸ Tot i que Adorno no adoptà incondicionalment cap dels postulats més clàssics del marxisme, la idea d'un curs inapel·lable dels esdeveniments (musicals), encara que en clau marcadament immanentista i sàviament camuflada sota un dinàmic mètode dialèctic, flueix com un riu subterrani per sota de la seva obra estètica. La profètica d'Adorno adoptà trets de marcada intransigència a l'hora de valorar la producció musical de tots aquells que, com Stravinsky, no seguien els dictats que traçava l'obra de Schönberg, segons el filòsof, la veu més clarivident del moment.

ara bé, la veritat o falsedat de la música no ve determinada pel fet de donar una resposta pretesament conscient al llenguatge musical, ni pel fet d'establir presumiblement una encertada relació dialèctica (negativa) amb el seu entorn social-cultural –revers actiu del material musical–, sinó que vindria determinada fonamentalment, segons el nostre parer, per la mateixa lògica estructural del material musical, raó que, sens dubte, Adorno també reconeix sovint.

Som conscients, com Adorno, de la historicitat del llenguatge musical, tot i que creiem que l'arrelament en el present no invalida l'èxit o la qualitat de les convencions musicals adquirides; com a tals convencions, això és, com a sistemes d'ordre musical que han demostrat la seva solvència, poden ser emprats, sempre d'una manera original –l'escolasticisme és reprobable–, pel compositor actual sense que l'elecció d'un o altre sistema limiti l'*artisticitat* del producte resultant. En darrer terme, posaríem en dubte, doncs, la idea adorniana que d'un pretès «contingut sedimentat» històricament en el llenguatge musical es desprengui una pràctica necessària en resposta a un context determinat. Creiem fermament –i això provarem de defensar des de posicions formalistes les quals ressalten sobretot la condició d'autonomia artística– que el discurs musical imposa una determinada articulació formal que tot compositor hauria de tenir present; si aquesta *lògica temporal* és present, el producte resultant serà reeixit, en altres mots, resultarà artísticament significant. Si així són les coses, insistim, les diferents maneres d'ordenar el material musical que s'han donat al llarg de la història, en la mesura que respecten les lleis que aquest mateix llenguatge exigeix, són legítimes; es tracta de convencions estructurals vàlides, i totes elles estan a l'abast del compositor per a ser emprades a voluntat. L'ús d'una o altra convenció musical no elimina *a priori* les seves possibilitats d'assolir un nivell artístic, només el seu desplaçament i l'interès de la seva lògica musical.

El desenvolupament del temps històric òbviament incrementa la diversitat de les possibilitats musicals, però aquest no esdevé el jutge incondicional de la seva *artisticitat*. Si encarnem aquestes directrius en el compositor que fou el blanc predilecte de les vehements crítiques d'Adorno, direm que, per exemple, la veritat o la falsedat de la *Missa* (1944-1948) d'Stravinsky cal cercar-la en la seva mateixa articulació i no pas en la pretesa relació que l'obra estableix amb el material musical del seu context. La música d'Stravinsky és, doncs, perfectament legítima en la mesura que assoleix una autèntica i vertadera lògica musical; fins i tot, les seves obres del període més neoclàssic –que tant abominava Adorno–. Plantejat en terminologia adorniana: entenent que la veritat de la qüestió es troba en la relació dialèctica entre objecte (la matèria musical) i el subjecte (el compositor), nosaltres pretenem tensar la relació per la banda del subjecte, però no entès en el sentit romàntic d'individualitat creadora, sinó en un sentit pràcticament kantianista d'entitat formadora, accepció que, com veurem, Adorno menysté com a pseudo-objectivisme.

Aquest plantejament obre tota una munió de preguntes de gran abast en l'actualitat: és legítim que l'art contemporani rememori el passat? Importa quin passat evoca? Cal menystenir una obra que dialoga o, fins i tot, que incorpora obertament la tradició? Hem d'entendre el respecte a la tradició des de la violència o més aviat des de l'hospitalitat? Precisament la benvolença és traïció a la tradició? És possible la ironia musical o, fins i tot, el component lúdic en una societat travessada per la tragèdia més escruixidora? Aquestes són només

algunes de les qüestions que ens desvetlla la proposta adorniana i a les quals pretenem oferir resposta implícitament o explícita en la nostra indagació sobre la praxi musical contemporània des de la complexa qüestió del temps.

Trajectòria intel·lectual d'una idea

La nostra extensa i intensiva dedicació a la música neix, com no podria ser d'una altra manera, de la més estricta passió; només així és possible entregar-se enterament a aquest fascinant, però també absorbent món. Tot i això, les (sens dubte) intenses experiències musicals viscudes com a músics no acabaven de sadollar completament l'instint teòric que se suposa en tots aquells que han estat iniciats en l'àmbit de la filosofia. Certament, davant d'una experiència profunda hom pot prendre com a mínim dos camins: un és gaudir únicament l'experiència, i l'altre és intentar entendre-la, copsar-la en la seva complexitat sense, és clar, deixar de gaudir-la. La primera opció té la virtut de l'espontaneïtat, de l'escalfor vital que produeix una activitat profunda i apassionada; en la segona, per contra, hi ha latent el perill de l'esterilitat i la fredor conceptuals que tornen irremeiablement grises tantes coloristes vivències. Tanmateix, si fóssim capaços de garantir que tots els intents d'entendre filosòficament allò vital no coartessin ni corrompessin l'esperit d'aquestes pregones experiències, ans les estenguessin a altres àmbits abans inusitats, no hi hauria dubte que la segona opció seria preferible.

Hem de reconèixer que potser a nivell atemàtic posseïem la intuïció que el temps jugava un paper central en la interpretació i la creació musicals; però el desvetllament filosòfic explícit d'aquesta idea el devem a les declaracions, sens dubte polèmiques, que Igor Stravinsky va realitzar en la seva *Poétique musicale*: la música, deia el rus, és una *crononomia*, això és, en altres mots, un ordre o una llei *del* temps (i no merament *en* el temps). Aquesta afirmació va fer esclatar aquella convicció interna inexpressada i, àdhuc, les ànsies de tematitzar-la en la mesura del possible. Cal dir que la música d'Stravinsky sempre ens havia fascinat –és imperible l'impacte que causa la primera audició de *Le sacre du printemps*– i ara, a més, descobríem en els seus escrits quelcom que sentíem en la pràctica interpretativa com a vertader. En el puny i lletra stravinskià també besllumàvem un rebuig de totes les interpretacions del fet musical de caràcter més subjectivista, perspectives que sempre havien despertat en nosaltres grans reticències: el valor de la música, crèiem, no podia dependre d'un vaivé emotiu ni de tota aquella munió de variables contingents que posava en joc la crítica diletant.

No obstant això, teníem clar des del principi que l'Stravinsky-teòric-musical no sadollaria les nostres exigències de fonamentació: com a músic intel·ligent, Stravinsky sabia que el seu quefer com a compositor tenia alguna cosa a veure amb això de donar una forma al temps, però la seva escassa preparació com a intel·lectual l'invalidava per fonamentar d'una manera filosòficament satisfactòria aquell, intuïem, encertat principi. És de tots els estudiosos ben coneguda la filiació formalista del músic rus d'ençà que eminències del món de l'estètica musical –pensem, per exemple, en E. Fubini– el situaren dins d'aquest moviment. Cal dir que el Formalisme ha estat històricament un corrent força menystingut, fins i tot ens atreviríem a dir ràpidament desdenyat; de fet, resulta força simptomàtic que els mateixos formalistes rebutgessin reiteradament l'epítet de «formalista» per simplificador

i equívoc. Tot i això, nosaltres teníem l'esperança que, un cop superades aquestes resistències –que en molts casos, com demostrarem, són fruit d'un profund desconeixement de la seva realitat–, una anàlisi profunda del seus treballs ens permetria la fonamentació satisfactòria de la tesi sempre esmentada.

El Formalisme, però, no és una escola homogènia; en certa manera, hom podria afirmar que existeixen més aviat Formalismes¹⁹. En primer lloc, se sol parlar de l'escola Formalista d'historiadors de l'art que van treballar en l'àmbit centreeuropeu a finals del XIX i principis del XX. D'una celebritat contrastada, tots aquests autors s'assenyalaven com els promotors d'una nova visió de l'art, més crítica i objectiva; això, és clar, coincidia efectivament amb l'aire que traspuava l'escrit d'Stravinsky i que tant ens havia agradat descobrir. Tanmateix, aquests autors estudiaven un àmbit artístic molt concret, el de la pintura i l'ornamentació, i precisament el seu esperit de rigor i objectivitat exclouïa la possibilitat d'una ampliació fàcil dels seus postulats a altres disciplines artístiques com la música. Les seves teories eren un marc correcte a partir del qual començar a formular una estètica, tot i això, la possibilitat d'accedir a l'univers musical a partir d'aquí exigia un seriós exercici d'equilibris intel·lectual.

Malgrat això, un estudi dels orígens del moviment ens va permetre sortir momentàniament d'aquest aparent atzucac: en efecte, en el inicis del Formalisme occidental se sol situar el crític musical, E. Hanslick. Les tesis de l'escrit més important de Hanslick coincidien efectivament amb les d'Stravinsky: la música, deia el crític, és un univers tancat de significacions pregonament musicals que no tenen res a veure amb tota la parafernàlia romàntica –centrada en l'emoció subjectiva o, per contra, en un excés d'intel·lectualisme–, i que pot ser estudiat per una *Musikwissenschaft*. No obstant això, pel que fa a la fonamentació, Hanslick tampoc no anava gaire més enllà d'Stravinsky. Calia seguir buscant.

En una entrevista, l'eminent filòsof francès M. Foucault deixava clar que el moviment estructuralista havia de ser situat i estudiat en l'horitzó del Formalisme, un moviment, deia el francès, d'un pes inestimable per la cultura del XX²⁰. Foucault posava sobre la taula el fet que la filiació d'un corrent amb les

¹⁹ A més de totes les escoles i autors que visitarem en el transcurs de la nostra tesi, cal reconèixer almenys l'existència d'un altre cèlebre moviment tot sovint assimilat al Formalisme; ens referim a l'escola de crítics literaris americans anomenada *New Criticism*. Tot i reconèixer l'encert de molts dels seus principis, hem optat finalment per no acollir-los en la nostra tesi. Figura entre els nostres objectius examinar les contribucions més importants del Formalisme en cada una de les branques de l'art, la música, les arts plàstiques i la literatura. Atès que ja contemplem en escriure les tesis del Formalisme rus –a més, d'una breu atenció als seus hereus més directes, els estructuralistes– hem cregut convenient limitar el que d'una altra manera seria un excés d'informació al voltant de la poesia i la literatura. Tot i que és clar que el *New Criticism* aporta una certa originalitat a les posicions dels russos ens ha semblat que calia establir uns certs límits. El resultat és, creiem, una visió coherent i homogènia del panorama formalista europeu, occidental i oriental, aproximadament des del segon terç del segle XIX fins a la primera meitat del segle XX.

²⁰ «Pero, una vez más, me gustaría volver a hacer de una forma distinta la historia del formalismo y situar el pequeño episodio del estructuralismo en Francia –que ha sido relativamente breve y con perfiles difusos– dentro del gran fenómeno del formalismo en el siglo XX, que es desde mi punto de vista tan importante en su género como el romanticismo o incluso el positivismo en el siglo XIX» [M. FOUCAULT, «Estructuralismo y post-estructuralismo» en *Estética, ética y hermenéutica* (Vol. III). Barcelona: Paidós, 2001. p. 309].

filosofies de la forma podia no ser evident, en altres mots, el llegat formalista podia fluir com un riu subterrani pels més diversos moviments i autors contemporanis. L'encert d'aquesta perspectiva va ser posat de manifest en el moment que vàrem examinar tota una munió de filòsofs que parlaven en primera instància de la importància de les formes, tal i com insistia el Formalisme. Sense que pogués ser considerada formalista en el sentit més estricte del terme, calia parar esment a la filosofia de les *formes simbòliques* que defensava Ernst Cassirer i la seva escola. La reflexió sobre l'art de Cassirer, emperò, no havia tingut un desplegament sistemàtic –tot i que n'hi ha que subscriuen que forma part del seu sentit filosòfic més pregon²¹–, però les conseqüències estètiques dels seus postulats sí que havien estat recollides per algun dels seus deixebles; concretament, per Susanne Langer, autora d'una filosofia que prenia, a més, la música com a clau de volta de la seva estètica –*Philosophy in a New Key* (1942)–. En Langer vàrem trobar una filosofia coherent, sistemàtica i, alhora, feient de la música com a microcosmos eminentment significant; a més, la peça clau d'aquesta significació estètica arrelava en el ritme –*Feeling and Form* (1953)–. Langer des de posicions filoformalistes discutia obertament algun dels postulats romàntics sense relegar la música al terreny de la inexpressivitat, i deixava una porta oberta a la possibilitat de parlar de la música com a aquella art que troba la seva clau de volta en una profunda experiència del temps.

La filosofia de Langer, emperò, tot i les convenients cauteles de l'autora, tenia aquell caràcter generalista i un xic indeterminat propi del discurs estètic. En aquest sentit, l'arrelament tècnic, i allò que ens permeté finalment rellançar la tesi fou, el descobriment del Formalistes russos. En aquests estudiosos vàrem descobrir un conjunt de mètodes i tècniques d'anàlisi formal que creiem poder exportar a l'univers musical. Les seves tesis fonamentals giraven a l'entorn de la idea que l'art consistia en l'aplicació precisa d'una sèrie de tècniques fornals que, en la seva acció concreta, proporcionaven un determinat tipus d'experiència estètica en el receptor; i, el que és més, aquests recursos concrets giraven fonamentalment a l'entorn del ritme. Aquesta idea coincidia, a grans trets, amb la de Langer, tot i que els Formalistes russos eren molt més operatius i concrets pel que fa als resultats. La pega era, segons la gran tradició crítica –sempre ha d'haver-hi un *però*–, l'absència d'un discurs sistemàtic amb un suficient rigor filosòfic. Els seus principis acomplien més les exigències d'una *crítica* que no pas les d'una *estètica* de l'art.

Parem esment a tot allò que ha estat dit: per un cantó teníem una sèrie d'autors força dispersos –això és, que no van constituir en vida un moviment o una escola unitària i, al capdavant, identificable a partir de l'aplicació d'un mètode concret o d'unes intencions o objectius determinats–, el formalistes centreeuropeus, amb un rigor contrastat, però que no permetien fàcilment

²¹ «Malgrado Cassirer non abbia mai pubblicato un'opera sistematica e organica dedicata all'arte, si sbaglierebbe a non riconoscere che il suo interesse per l'esperienza estetica sia stato forte e costante (...) anche all'interno delle opere di maggior momento speculativo vi sono numerosi luoghi in cui Cassirer si confronta con il mondo estetico, vedendo in esso il teatro in cui affiorano principi decisivi per il complessivo universo delle forme simboliche (...) il problema estetico in Cassirer sia un vero problema teoretico, e non una questione connessa all'assetto enciclopedico del sistema ovvero alla determinazione di un particolare statuto disciplinare» (G. MATTEUCCI, «Ipotesi di una estetica dell "forma formans"» en E. CASSIRER, *Tre studi sulla "forma formans". Tecnica– Spazio– Linguaggio*. Bologna: Clueb, 2003. pp. 8-9).

l'elaboració d'una teoria musical centrada en el ritme com a element clau de l'experiència del temps; per altra banda, una vertadera escola formalista, la russa, amb excel·lents anàlisis sobre una específica construcció rítmica de la poesia i, en darrer terme, d'un temps genuïnament artístic als antípodes de temps quotidià, però, aquest cop, amb poc bagatge filosòfic; i, finalment, una sèrie d'autors més o menys aïllats, i en algun punt certament heterogenis, preocupats, ara sí, per la qüestió musical des d'un punt de vista de la seva autonomia. La intenció d'atendre sistemàticament a tots els diversos postulats resultava a primer cop d'ull un xic dificultosa o, fins i tot, *in extremis*, artificiosa i forçada. Aleshores, vàrem arribar a la conclusió que, enlloc d'apregonar en l'especificitat de cadascun d'ells, seria convenient tenir en compte totes aquelles coses que els unien, per molt generals que semblessin en un inici –en certa mesura, fent nostre la idea de les *semblances i diferències de família* de Wittgenstein–, i formular, ara sí un xic sistemàticament, un corpus teòric amb la intenció que servís de fonament a una anàlisi de la música en el sentit sempre esmentat. Les característiques que calia esbossar havien de ser, lògicament, de caràcter força general, tot i que teníem present que, en el transcurs de l'exposició, si s'esqueia, ja hi hauria temps per perfilar i contrastar els seus possibles matisos.

Cal precisar, però, que són molts els estudiosos que han denunciat les dificultats de fixar els límits i els trets essencials del Formalisme²². En efecte, els autors amb els quals ens enfrontarem aquí presenten característiques i interessos tan heterogenis que és difícil, sinó impossible, reunir-los a tots sota un perfil únic. No obstant això, nosaltres creiem que l'afirmació de la impossibilitat d'una unificació d'aquest tipus arrela, en darrer terme, en un punt de partença legítim, però no estrictament necessari. És ben cert que, en ple segle xx, hom ha pogut constatar que la modernitat filosòfica, basada en la sola raó, ha tingut uns efectes perniciosos: els grans sistemes filosòfics han acabat esclafant el concret o, fins i tot, a l'individu. En general, la contemporaneïtat, marcada profundament per aquests fets, ha optat per abandonar l'essencialisme i per afrontar totes les qüestions d'una manera més precària, hipotètica –o, expressat positivament–, d'una manera més respectuosa. Però, per altra banda, no deixa de ser cert que la raó és quelcom pregonament humà i, en molts casos, l'home no pot evitar de fer lectures més i més omniabarcadores de realitats que l'afecten i que cerca de capir; i, més encara, quan a un cert nivell, potser atemàtic, intueix certes *familiaritats* entre les seves diferents manifestacions. Nosaltres hem considerat que sempre i quan siguin respectades les diferències,

²² En concret, pel que fa al Formalisme rus, vegeu: P. STEINER, *El formalismo ruso. Una metapoètica*. Madrid: Akal, 2001. pp. 15-40. Una dificultat afegida és la constatació que els formalistes russos mai no van pretendre elaborar una filosofia sistemàtica, sinó més aviat la proposta d'unes pautes de crítica literària (Vegeu: A. GARCÍA BERRIO, *Significado actual del formalismo ruso*. Barcelona: Editorial Planeta 1973. pp. 71-72). Aquesta posició antisistemàtica és la conseqüència directa del seu enfocament científic, que ben aviat veurem; tanmateix, és ben cert que de la seva praxi es desprenen uns determinats pressupòsits que són els que aquí intentarem elucidar. Per altra banda, autors com Fiedler, Hildebrand, Riegl, Wölfflin i Worringer, tot i ser considerats, habitualment, formalistes, mai no van constituir, a diferència dels russos, una escola en sentit fort. Malgrat això, també podem extreure de tots ells una certa unitat o, si més no, una *familiaritat* d'intencions pel que fa a la consideració de l'art plàstic –sobretot, pintura, però també escultura, arquitectura i arts decoratives–; a més, tots ells es van moure en l'àmbit centreeuropeu, i en una àmplia franja de temps que comprèn aproximadament des de finals del segle XIX fins a mitjan segle XX.

han de ser acollides favorablement les propostes que siguin integradores, i que no ens presentin la realitat com a un conglomerat incoherent d'elements heterogenis. Així doncs, enlloc de realitzar una *classificació* del moviment –vegeu que hauríem adoptat la categoria lògica de «classe»–, proposem la *distinció d'un parentiu*, això és, d'unes *semblances i diferències de família*²³.

És obvi que la nostra proposta s'inspira en el gir wittgenstenià, en l'opció presa pel filòsof vienès en la seva gran obra del 1953, les *Philosophische Untersuchungen*. En efecte, en contraposició –però, no absoluta²⁴– al *Tractatus logico-philosophicus*, les *Philosophische Untersuchungen* de Wittgenstein van constituir un punt d'inflexió. Ja d'entrada cal fer notar que l'esmentat llibre s'oferia en qualitat de *fragments* als quals hom havia de donar un significat, és a dir, traçar un sentit de lectura. Es feia ben palès, així, implícitament, el seu rebuig a un cert essencialisme o sistematisme. Però, malgrat que l'autor rebutjà qualsevol pretensió metafísica i sistemàtica, la seva proposta no abandonà el repte de la comprensió. En les *Philosophische Untersuchungen*, Wittgenstein, tot considerant legítims (significants) la multiplicitat de llenguatges –fet possible gràcies a la important noció de *joc*²⁵–, superà l'atzucac del silenci –la rotunda setena proposició del *Tractatus*: «7-Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen»²⁶–. Les *semblances i diferències de família* van constituir el nucli a partir del qual articular un sentit a tot plegat: no es relegà el món de l'art a la pura irracionalitat, ni fou sotmès a l'injust rigor de la lògica per a la qual, necessàriament, hauria de concloure en el silenci.

Vegem, però, en què consistí aquest trop wittgenstenià. Per a l'autor de les *Philosophische Untersuchungen*, el sistema d'aprenentatge del llenguatge

²³ Curiosament P. Steiner admet aquestes similituds de família «Su identidad parece ser la de la semejanza familiar wittgenstiana: un conjunto de ideas superpuestas sobre literatura, ninguna de las cuales es compartida por todos los formalistas» (P. STEINER, *El formalismo ruso. Una metapoética*. Op. cit., p. 23). Tanmateix, l'autor sembla considerar aquesta constatació una mena atzucac que cal superar; sense una definició precisa dels marges, diu, és impossible determinar l'essència del moviment d'una manera positiva (allò que és), o negativa (allò que, indiscutiblement, no és): «...nuestro conocimiento sobre lo que realmente es seguirá siendo bastante vago. Sin una comprensión del propio formalismo será, consecuentemente, imprecisa» (*Ibidem.*, p. 24). La solució de P. Steiner és l'adopció del concepte de «model» amb vistes a: «bosquejar una tipología para los modelos teóricos que aplicaron al estudio de la literatura» (*Ibidem.*, p. 40). Tot i considerar seriosament la proposta dels models d'Steiner –de fet, la posarem en pràctica en la darrera part del nostre estudi, quan analitzem la música contemporània– la nostra intenció, en aquesta primera part de l'estudi, serà mantenir-nos en la tessitura wittgensteniana, i més quan la nostra proposta no sols té la intenció abastar una estètica del Formalisme rus en concret, sinó, en la mesura del possible, del Formalisme en general.

²⁴ J. L. PRADES CELMA-V. SANFELIX VIDARTE, *Wittgenstein: mundo y lenguaje*. Madrid: Editorial Cinzel, 1990. p. 27: «Lo que afirmamos es que entre una etapa y otra no hay ruptura brusca sino continuidad». Recordem que el mateix Wittgenstein suggeria de publicar els nous escrits (*Philosophische Untersuchungen*) juntament amb els antics (*Tractatus*).

²⁵ El concepte de *joc* té un llarg recorregut en l'estètica del xx; sense anar gaire lluny, G. H. Gadamer a *Wahrheit und Methode* exposa magistralment la mateixa problemàtica, i, com es pot observar, també adopta el concepte de *joc* com un dels fils conductor de la seva estètica (Vegeu: H. G. GADAMER, *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977. pp. 143-166). Com afirma prèviament l'autor, només una ampliació de la noció d'experiència pot fer justícia a la veritat de l'art: «Se trata, pues, de ver la experiencia del arte de manera que pueda ser comprendida como experiencia» (*Ibidem.*, p. 141).

²⁶ L. WITTEGENSTEIN, *Tractatus Logico-philosophicus*. Madrid: Alianza editorial, 2000. p. 182; [*Ibidem.*, p. 183: «De lo que no se puede hablar hay que callar»].

humà ja no era aquell que es desprenia de la teoria del *Tractatus*. En aquella primera obra del 1921, el filòsof vienès havia determinat l'essència del llenguatge tot fixant-se en la seva capacitat per representar estats de fets de la realitat. Com a conseqüència del postulat, l'home, suposadament, aprenia el llenguatge tal i com Agustí havia narrat en les *Confessions* –cita que es recollida pel mateix Wittgenstein en les *Philosophische Untersuchungen*²⁷–. Per tot plegat, la lògica esdevenia la disciplina de referència i el criteri de figuració del llenguatge el punt determinant pel que fa a la sensatesa o la insensatesa de les proposicions. Posteriorment, en les *Philosophische Untersuchungen*, Wittgenstein afirmava, en canvi, que no es podia parlar d'una essència del llenguatge, ni, per tant, d'un únic llenguatge significant, sinó de tot un plegat de llenguatges que mantenien unes relacions de parentesc²⁸. La categoria de *classe* –típica de l'essencialisme lògic–, cedia el pas a la categoria de *família*, la qual acabà esdevenint, fins i tot, la condició de possibilitat de la categoria de *classe* de la lògica. Sens dubte, l'apel·lació als *jocs* i a les *semblances i diferències de família* no permetia una argumentació de tipus essencialista; ras i curt: no era possible determinar una característica única i comuna a tots els llenguatges; les relacions de parentesc entre els llenguatges eren, en tot cas, intuïdes o sentides.

Notem, emperò, que aquest discurs que ateny directament al llenguatge, té clares conseqüències a nivell estètic o, fins i tot, musical, com, de fet, ja apunta Wittgenstein en la següent citació: «Entendre una proposició del llenguatge està molt més emparentat del que es creu amb entendre un tema en música»²⁹. Si ens apropem al moviment formalista de la mateixa manera que el «segon» Wittgenstein al llenguatge, això és, tenint present que no posseeix una essència fixa, sinó que es tracta més aviat d'un concepte amb *marges borrosos*, la unitat del qual és intuïda a través d'una munió de semblances i diferències de família, podem arribar a dissenyar un perfil del conjunt del moviment tot *intuint* o *sentint* –sens dubte, a través dels seus escrits–, una munió de semblances i diferències com les que mantenen entre si els membres d'una *família*. Així, certament, no establirem una essència fixa i immutable del Formalisme, és a dir, no serà possible aïllar sistemàticament ni objectivament un tret comú que resulti incontrovertible; a ulls d'un estricte positivista, la posició no pot resultar altrament que precària, però, sens dubte, no hi ha, segons el nostre parer, una altra sortida si hom pretén comprendre quelcom amb tots els seus clars-obscurs. Creiem, doncs, que és possible una lectura d'aquesta *constel·lació* d'autors formalistes a partir d'una sèrie de *semblances i diferències*, com aquelles que *intuïm* o *sentim* entre els membres d'una *família*.

El resultat de tot aquest intent de síntesi constitueix la primera part del nostre estudi (capítols I-VI). Pel que hem anat dient, és evident que es tracta d'un estudi propedèutic de tall generalista en el qual cap dels autors esmentats, ni tan sols aquells que sorgeixen com a contrast o teló de fons, és estudiat d'una manera exclusiva ni intensiva. Un aprofundiment en aquest sentit, seria del tot contraproductiu, ja que tendiria a posar en relleu les diferències que indiscutiblement existeixen entre ells, impeding una visió unitària del polimorf moviment formalista. La nostra visió del Formalisme, no ho amaguem, és

²⁷ Cf. L. WITTGENSTEIN, *Investigacions Filosòfiques*. Barcelona: Edicions 62, 1997. p. 55.

²⁸ Sobre aquesta qüestió, caldria observar, per exemple, els paràgrafs que van del 65 al 72 de les *Philosophische Untersuchungen*.

²⁹ *Ibidem.*, p. 252.

certament personal, però cal tenir present que és una construcció crítica i *ad hoc* orientada a la resolució de la nostra tesi fonamental. Ras i curt: pretenem establir un marc general operatiu a partir del qual poder justificar amb solvència filosòfica la intuïció que la música forma el temps d'una manera autònoma i significativa. Aquesta idea, creiem, justifica tot l'esforç, atès que posseeix una enorme potència heurística. De fet, després de fonamentar-la convenientment, pretenem demostrar, fins i tot a un nivell estrictament analític, el seu crèdit.

No obstant això, en el moment que hom intenta determinar les característiques generals d'una sèrie concreta d'autors, tot sovint en contrast amb una altra munió de pensadors, ha de preguntar-se en quin punt s'originà tot plegat. En efecte, la recerca d'un *Grund* és indefugible en l'àmbit de la filosofia. En aquest sentit, hem aconseguit aïllar un autor de referència, I. Kant. L'il·lustrat alemany, com sabem, va fer del concepte de *forma* un element clau de la seva reflexió transcendental. Tanmateix, cal deixar ben clar que el present tampoc no és un estudi aprofundit de la filosofia o de l'estètica de Kant, sinó la mostració que algun tret del Formalisme s'explica satisfactòriament si prenem com a referència, encara que sigui un xic discrecionalment, la filosofia del de Königsberg. En aquest punt hem de ser especialment insistents, ja que considerem que el nostre particular intent de fonamentació de l'estètica del Formalisme pren la suara esmentada adveració com un element clau. D'aquí que *una* de les accepcions de l'adjectiu *crític/a* que inclou el títol de la nostra tesi faci referència a aquest aspecte tan decisiu de la filosofia de l'il·lustrat³⁰ – l'altre, sens dubte, es refereix a la nostra voluntat de sotmetre a *valoració* o *ponderació crítica* alguns dels resultats del moviment formalista.

Tot resseguint els deixebles més immediats de Kant, i encara amb l'afany de determinar el *Grund* de les posicions formalistes, hem considerat imprescindible donar compte d'un autor tan fascinant com possiblement desconegut –almenys en el registre dels dilectants de la filosofia–, K. Fiedler. En aquest autor, nascut l'any 1841, hom pot trobar enginy, rigor i una certa originalitat; nosaltres hi hem cercat les bases d'un discurs formalista coherent i filosòficament solvent. Així, la seva recurrència en la primera part del treball palesa la importància filosòfica d'aquest autor en la formació del corpus teòric més genuí del Formalisme occidental.

K. Fiedler, però, sostenia la idea que no era possible una vertadera elucidació de l'essència de l'art des del punt de vista filosòfic o, més concretament, estètic; cal dir que, en aquest sentit, coincidia de ple amb tots aquells autors de l'òrbita formalista russa tradicionalment menystinguts pel seu rebuig filosòfic. De bones a primeres, hom podria objectar-nos, doncs, el fet que

³⁰ Com molt bé diu J. L. Villacañas, reconegut estudiós de Kant: «...el sistema de Kant es ante todo la sustancialización de la pregunta, la regulación de su orden y de su jerarquía, el órgano de educación de la atención para no perder de vista fenómenos laterales, el criterio para saber mirar todo a la vez y buscar en cada situación lo real. Por eso su sistema es formal. Y por eso lo que constituye el criticismo como tradición reside en no olvidar sus preguntas y su orden, mucho más que en mantener sus tesis. Esa es la tremenda diferencia con la filosofía de Hegel: se puede ser kantiano sin serlo en ninguna proposición concreta. Y la cuestión fundamental es que sólo este tipo de actitud es la racional, esto es, la que potencia al máximo las posibilidades de comunicación entre los individuos, porque exige su encuentro en el debate a fin de enfrentarse a la respuesta material, plena de contenido, histórica y siempre provisional, de los retos que siempre albergan aquellas preguntas entregadas por la tradición» (J. L. VILLACAÑAS, *La quiebra de la razón ilustrada: idealismo y romanticismo*. Madrid: Editorial Cincel, 1988. p. 72).

des d'un plantejament clarament filosòfic vulguem observar la veritat d'unes tesis que neguen precisament el punt de partença, això és, el mateix discurs filosòfic; en altres mots, se'ns podria replicar una manifesta contradicció pel que fa als principis. Tanmateix, cal tenir present que el corpus teòric que ens proposem dissenyar no té, en absolut, les característiques que possiblement tenien en ment tota aquesta sèrie d'autors quan rebutjaven la filosofia com a eina explicativa de l'art. Si filosofia o estètica vol dir construir un sistema *more hegeliano*, la nostra no és una filosofia o una estètica; si filosofia o estètica vol dir emprar terminologia ambigua o apel·lar sense més al sentit del gust, la nostra no és una filosofia o una estètica. Si filosofia o estètica vol dir oblidar-se del particular per establir una munió de generalitats inoperants, la nostra no és una filosofia o una estètica. Ara bé, si filosofia o estètica és provar d'entendre de la manera més profunda possible amb les eines del pensament i amb una educada sensibilitat allò que ens presenten els artistes, no creiem estar lluny de l'ideal que proposaven aquesta munió d'estudiosos.

Detalls del programa

L'intent de reunir sistemàticament els trets més fonamentals del Formalisme ocuparà la primera part del treball, que estarà dividida en sis punts per qüestions expositives i pedagògiques: I) Del *misteri* al *problema*; II) Del geni-artista a l'artista-artesà; III) L'anhel d'objectivitat: determinació de l'objecte i el mètode d'estudi; IV) La vertadera autonomització del fet artístic; V) La dissolució del dualisme forma-contingut: la significació estètica de la construcció formal; VI) L'art com a *construcció* rítmica del temps i l'espai. No obstant això, i atès que el nostre objectiu darrer serà la fonamentació de la tesi sempre esmentada –això és, que la música configura un temps propi, i que en aquesta formativitat rau la seva significació estètica–, caldrà apropar-se a la visió que el Formalisme té de l'univers estrictament musical. La concreció resulta imprescindible. Com hem insinuat, el Formalisme abdicaria de qualsevol intent de copsar la significació d'una art concreta a partir de l'especulació general o abstracta sobre el conjunt de les arts. La música, doncs, haurà de ser copsada en la seva especificitat; caldrà entendre quina coloració prenen tots els principis formals en el moment de reflectir-se sobre el complex prisma musical.

El lector trobarà en *gairebé* tots aquests capítols propedèutics una part dedicada estrictament al Formalisme musical. Però no tots els capítols presenten aquesta concreció musical. La raó és que si bé és cert que la temàtica dels primers quatre capítols permet una doble aproximació, això és, un primer enfocament de caràcter generalista –tal i com es planteja sovint des de l'estètica filosòfica, que reflexiona implícitament i prioritària sobre el testimoni de les arts plàstiques i de la literatura–, i una ulterior concreció en el fet musical, els dos darrers només s'hi prestarien d'una manera forçada, atès que l'elucidació de l'art com a un determinat tipus d'ordre (forma) rítmic que té com a objectiu essencial proporcionar una experiència genuïna del temps –en altres mots, la íntima correlació de forma, ritme i temps– s'instauraria paradigmàticament en el discurs formalista a partir del model musical. Els primers quatre punts, doncs, permeten una certa dissociació en la seva elaboració –que el lector veurà clarament reflectida en l'índex–. Pel que fa als dos darrers apartats, hem cregut convenient treballar la fonamentació estètica des d'un punt de vista que apunti obertament a la importància de la música en la seva articulació, per a

concentrar-nos en la segona part de la nostra tesi –«L'experiència del temps en la música contemporània: una lectura poètica de la poètica musical del segle xx»– a posar en joc d'una manera intensiva aquesta parella de conceptes, forma i temps, i articular, així, un sentit de lectura suficientment intel·ligible i proficu de la música contemporània.

A continuació, passem a enunciar d'una manera resumida el contingut de cada capítol:

Hom s'adonarà que el títol del primer punt recorda la cèlebre distinció de Gabriel Marcel, i és que, certament, hi està inspirat. Ja en la introducció, ens sembla important deixar ben clara la perspectiva general a partir de la qual el Formalisme intenta observar el fet artístic. En terminologia marceliana, *problematitzar* significaria conquerir una certa distància respecte d'una qüestió per, tot seguit, posar-hi límits i objectivar-la. Aquí és clar que l'objectiu d'objectivar és la promesa d'obtenir una resposta precisa, incontestable –o, més ben dit, gràcies a aquesta concisió, contestable, criticable–. El Formalisme, com explicarem, reivindicarà incansablement aquesta perspectiva del *problema*. A primer cop d'ull, el posicionament del Formalisme ens podria semblar fred, insensible i, fins i tot, deliberadament antiartístic, tanmateix, hom l'haurà d'entendre en contraposició o com a reacció a una altra perspectiva, la del *misteri*, que hem encarnat en el moviment romàntic –no es tracta pas d'una associació gratuïta; hi ha testimonis de la seva recurrència en les filosofies A. Schopenhauer, o de F. W. J. von Schelling, per exemple. El Romanticisme, sostindrem, es mourà tothora en la tessitura del *misteri*, en una inefable especulació amarada de subjectivitat. El fet que tot plegat no conduís a resultats precisos o contrastables sobre l'experiència i la creació artística va acabar neguitejant a una sèrie de ments inquietes amants de la claredat; i és que, històricament, aquesta reacció del Formalisme és fàcilment constatable –tot i que no fou pas l'únic moviment que la dugué a terme–. En mans del Formalisme, objectivar no significarà matar o dissecar una realitat essencialment viva i dinàmica com l'art, tan sols voldrà dir determinar amb claredat la qüestió que cal resoldre des de la reflexió i l'anàlisi.

Per tal d'entendre bé l'estètica del *problema* cal perfilar prèviament els trets més importants del moviment que produeix aquesta vigorosa oposició del Formalisme, això és, el Romanticisme; però resulta impossible comprendre convenientment aquest corrent ideològic tan complex si no hom no atén a l'autor que desfermarà la revolució dels joves romàntics, això és, I. Kant. L'estètica de Kant és el referent de tota una generació de pensadors que eufòricament s'aventurarà a transgredir els límits de la Il·lustració. El Formalisme, en reacció a aquesta impudorosa febre exegetica del Romanticisme, pretindrà recuperar la sàvia lliçó kantiana del límit, tot i que, és clar, també anirà una mica més enllà dels seus postulats: establirà una nova perspectiva sobre la realitat i el seu coneixement que permetrà situar l'art novament en el preuat àmbit de la veritat (K. Fiedler).

Pel que fa a la concreció musical d'aquest primer capítol, observarem l'oposició entre el punt de vista romàntic, que emfasitza la dimensió misteriosa de la música tot assimilant-la a l'expressió suprema i veritable d'idees i estats essencialment inefables, i el formalista, que reclou la música en un microcosmos autònomament significant. Un ràpid cop d'ull a la història de la estètica musical ens permet constatar que la primera posada en escena d'aquestes idees la devem al crític E. Hanslick. No obstant això, primer caldrà entaular un debat amb

aquells que relativitzen el Formalisme hanslickeà tot fent-lo derivar d'un ideari estrictament romàntic.

Som del parer que, potser atemàticament, l'ombra de Hanslick es projecta sobre l'incipient constructe filosòfic d'un dels músics més cèlebres de la passada centúria, I. Stravinsky, el qual, com en el cas del cèlebre crític, polemitzarà vehementment contra les megalòmanes aspiracions de tot un prototipus de l'art romàntic, R. Wagner. La comparació entre la proposta stravinskiana, que posa en relleu l'aspecte constructiu, apol·lini, en darrer terme, *problemàtic* de l'art musical, i la wagneriana, que aposta decididament per potenciar les misterioses forces centrífugues de la música per acomplir el seu ideal de revolució social, ens permetran posar les cartes sobre el taulell de joc i discutir obertament la posició *absolutista* del Formalisme contra la *referencialista* del Romanticisme. En últim terme, proposem discutir sobre si la música ens ofereix autònomament una formidable constel·lació de significats musicals, o bé infon en el nostre esperit una munió d'estats d'ànim i idees, entre elles la d'un futur a realitzar.

Aquest primer punt resulta vertaderament fonamental, ja que irradia la seva claror a la resta d'interrogacions plantejades. Així, la següent qüestió que hem posat sobre el taulell de joc hi està íntimament emparentada, i consisteix a determinar, en la mesura del possible, les diferents visions de l'artista. També aquí, per entendre la proposta del Formalisme, ha estat molt convenient la contraposició directa amb el Romanticisme i la seva idea de l'artista *genial*. Resulta interessant observar com l'estètica del gust kantiana elabora paral·lelament una incipient teoria del geni que esclatarà i culminarà en el període immediatament posterior. L'absolutització de la figura del geni en el Romanticisme i també en el cas d'algun idealista, sostindrem, serà possible gràcies a l'acceptació incondicional de la *intuïció intel·lectual* que havia estat rebutjada pel filòsof de Königsberg. El gest creador purament subjectiu i eminentment lliure propi del geni romàntic serà contestat per alguns autors de l'òrbita formalista que pretendran retornar a l'artista els elements d'artesanía i de coneixement que havien estat impròpiament menystinguts. A la intuïció intel·lectual contraposarem, doncs, l'apregonament artístic de la intuïció sensible dut a terme per K. Fiedler i –amb algunes ambigüitats– pels seus deixebles més immediats, com A. von Hildebrand.

En aquesta segona incursió a l'univers musical, s'escaurà analitzar la figura del compositor tot provant de mostrar com veritablement l'èmfasi formalista en la fàsis problemàtica de l'art comporta una tendència a valorar els aspectes més constructius de la labor creativa en contra dels embats cecs i irracionalistes del Romanticisme. Aquí el testimoni viu d'Stravinsky ens introduirà en l'univers de la composició metòdica. A continuació, i en contrast amb el desig d'infinitud del Romanticisme i l'Idealisme, exposarem la necessitat d'una poètica del límit com a garantia de la llibertat creativa –afirmació que ampliarem amb algunes ressonàncies de l'estètica contemporània, per exemple, de S. Langer i l'eminent L. Pareyson–. En un segon moment dedicat a l'exploració de l'acte creador de música, intentarem traçar alguns ponts entre l'ideal de composició stravinskià i el deontologisme kantià, fent explícita, un cop més, la relació entre alguns aspectes essencials del Formalisme i les propostes de l'Il·lustrat de Königsberg. No és la nostra intenció, ans al contrari, afirmar que la música té la capacitat de transmetre qualitats morals, sinó posar sobre el taulell de joc el fet que per reeixir en l'acte *poètic* de creació musical caldrà un

determinat domini de la nostra emotivitat. Finalment, clourem l'apartat valorant els resultats d'aquest excurs a la llum de la filosofia de Th. W. Adorno, tot evidenciant les seves profundes divergències –el neoclassicisme stravinskià com a una versió *sui generis* de la fenomenologia husserliana i, en darrer terme, de l'apriorisme lògic kantian–, però també algunes de les seves coincidències pel que fa al moment expressiu de la música.

El tercer punt d'aquests elements bàsics del Formalisme intentarà delimitar el mètode per mitjà del qual hauria de ser analitzat el fenomen de les arts; en altres mots, per quin camí hauria transitar aquell que pretengués entendre críticament l'obra d'art? L'art, diran primerament els formalistes, ha de ser estudiat *científicament*, però això, en el context en el qual ens trobem, és a dir, després de la primera meitat del segle XIX, no resulta cap novetat: ideologies de signe molt divers ho proclamen obertament. Per tal d'entendre l'originalitat de la posició formalista l'haurem de distingir de la posició *idealista*, que pretén examinar la veritat de l'art des de la perspectiva estrictament filosòfica (F. W. J. von Schelling), però també de la *positivista* que intenta incorporar sense pal·liatius el mètode científic a l'objecte artístic (H. Taine). Com demostrarem, per als formalistes russos (entre d'altres) caldrà crear un sistema d'anàlisi *ad hoc* que respecti la naturalesa específica i genuïna del fet artístic i, fins i tot, que sigui prou flexible per explicar l'original articulació de cadascuna de les seves peces en concret.

Pel que fa a l'elucidació del mètode d'anàlisi musical, recollirem introductòriament les exigències teòriques del pare del Formalisme musical, E. Hanslick per passar tot seguit a valorar diverses aproximacions al fet. No hi ha dubte que el crític de Praga declarava la necessitat de crear una ciència purament musical, reivindicació que, en sentit fort, ens hauria de conduir al terreny de l'estricta musicologia. Malgrat això, i atesa la naturalesa filosòfica del nostre estudi, adoptarem un enfocament més aviat *metacrític*: estudiarem la legitimitat d'apropar-se al fet musical des del *text*, des del *context*, o, més aviat, des d'una *posició eclèctica*. Així, en primer terme, valorarem les posicions eminentment formals al text musical, punt en el qual repassarem alguns exponents de l'anàlisi estructural, des del pioner H. Schenker a altres autors com N. Ruwet. Atès que el nostre objectiu és també una revisió *crítica* del Formalisme no estalviarem algunes esmenes a aquest tipus d'indagació. Tot i això la solució no raurà en acceptar incondicionalment una aproximació processual o contextual com la d'Adorno, sinó en la necessitat d'obrir-nos a un mètode mixt, el qual posarem en joc en la segona part del nostre estudi a l'hora de precisar la naturalesa d'algunes propostes musicals contemporànies.

El capítol quart aborda la pedra de toc, és a dir, la dovella que aguanta la volta completa de l'estructura argumental de qualsevol teoria estètica, això és, l'estatut ontològic i epistemològic de l'art. No seria agosarat afirmar que les diferents estètiques podrien distingir-se les unes de les altres únicament segons la resposta que donen a aquesta important qüestió. La posició del Formalisme serà taxativa: l'art és un microcosmos autònom i, per això, és capaç d'aportarnos un ordre de significats completament genuïns. Per tal de defensar aquesta premissa, el nostre moviment haurà de combatre vivament contra diversos fronts, alguns, com veurem, ben arrelats a la tradició. Així, el nostre moviment, per tal de reafirmar l'estatut de l'art, refusarà resoltament qualsevol intent d'assimilar l'obra d'art a l'univers de la natura –negarà, doncs, la seva vocació mimètica–, als sentiments humans –s'apartarà del subjectivisme irracionalista

del Romanticisme–, a l'àmbit eidètic de la filosofia –exclourà amb més o menys fervor l'intel·lectualisme simbòlic–, o al de la història econòmica i social –combatrà les posicions més ortodoxes i intransigents del realisme marxista–. Aquest capítol ens obligarà, doncs, a posicionar-nos sobre les tesis més cèlebres d'estetes i filòsofs de la talla de Plató, Aristòtil, G. W. F. Hegel, G. Lukács o del mateix Th. W. Adorno.

L'estudi de l'autonomia de l'art des de la perspectiva musical pren una inusitada força; sens dubte, la música se'ns apareix com a un art paradigmàticament formal. No obstant això, la tradició estètica ha provat de relligar la música amb la naturalesa o de convertir-la en la portaveu privilegiada de la interioritat emotiva del creador. D'aquesta manera, l'estètica musical ha exaltat les misterioses capacitats mimètiques del llenguatge musical i, més concretament, del sistema tonal. Sense entrar en consideracions musicològiques excessivament tècniques la nostra investigació provarà de demostrar les apories i els límits d'una fonamentació naturalista d'aquest sistema d'ordre musical, així com intentarà rebatre aquelles posicions que vulguin convertir la música en el *reflex* d'una pretesa naturalesa humana idealment concebuda. La crítica a una fonamentació naturalista de la tonalitat, o a l'afany de convertir el discurs musical en el reflex d'una interioritat humana, ens permetrà establir el dinamisme autònom del discurs musical, de les seves lleis, exigències i significats més propis. Clourem el capítol amb un breu repàs a la trajectòria teòrica d'un dels músics d'avantguarda més notables, L. Nono. D'aquest compositor ens interessarà abordar i sotmetre a revisió crítica la seva concepció de la música com a instrument privilegiat de lluita política. Altra vegada demostrant els atzucacs a què condueix un aital posicionament refermarem la idea de la música com a microcosmos significant.

Un cop resolta la qüestió de l'autonomia artística caldrà abordar la realitat mateixa de l'objecte obra d'art. Segons el Formalisme, l'eloqüència de l'art haurà de partir de la mateixa obra i, per això, resulta convenient tenir present la seva essència més pròpia: la forma, ens diran, sadolla totes les expectatives a l'hora d'acostar-nos a l'obra d'art. L'experiència formalista en mostrarà, emperò, com la tradició estètica ha emprat aquest concepte d'una manera força equívoca i, en certa mesura, reduccionista, de manera que ha sentit la necessitat de segregar una sèrie de conceptes addicionals per sadollar les expectatives que genera la complexa significació artística –per exemple, la idea d'un *contingut* al dedins de la *forma*–. Per contra, un concepte prou perfilat de forma acomplirà totes les expectatives traçades anteriorment en cada capítol: la forma serà el *problema* (concret) que ha de resoldre *poièticament* l'artista en combat amb la matèria concreta, i constituirà, per si mateixa, finalment, el nucli dur de la significació artística.

Amb la intenció de ser rigorosos, abordarem breument les diferents definicions de forma que va esbossar el Formalisme rus, el qual entroncarà, no d'una manera plàcida, –pensem en la viva polèmica que van mantenir Vladimir Propp i Claude Lévi-Strauss– amb un dels moviments filosòfics més rellevats de la segona meitat del segle xx, l'Estructuralisme. Però aquí tampoc no podrem oblidar l'aspecte *crític* que mena la nostra estètica; en efecte, com reiterarem en el transcurs del nostre estudi, molts formalistes no posseïen un bagatge i rigor filosòfic, de manera que, tot sovint, empraven una terminologia que, ben segur a contracor seu, els retrotreia novament a les formulacions dualistes que provaven de combatre. Així, per tal d'acabar de perfilar una definició de forma

complexa i satisfactòria entaularem un diàleg crític amb Th. W. Adorno el qual, com sabem, especulà explícitament o implícita a partir del model musical.

Per cloure aquest primer bloc només ens restarà concretar el *com* s'elabora, poièticament parlant, aquesta forma artística tan eloqüent. Aquí sostindrem que, a grans trets, el Formalisme proposa abordar la qüestió en termes de *recurs* i *construcció*. En efecte, l'artista, ha de ser capaç de formar una matèria específica d'una manera original i eminentment significativa a través d'una sèrie de recursos que tenen com a element clau el vector rítmic. La tasca artística raurà, doncs, sempre segons el Formalisme, en una determinada articulació del ritme a través de la qual ens serà proporcionada una vivència estètica del temps o de l'espai original i única. Tanmateix, cal ser sincer, una atenta observació de l'estricta bibliografia formalista no ens permetria afirmar la transversalitat ni l'absolutesa d'aquest principi rítmic: en efecte, la reflexió sobre les arts plàstiques rares vegades aporta informació concloent en aquest sentit, dades que sí proporcionen, emperò, els formalistes enterament dedicats al fenomen de la música o al de les arts de la paraula. Per tal de salvar aquesta dificultat, per demostrar la idoneïtat d'aquest principi en el conjunt de les arts – fins i tot, com hem dit, en absència de massa referències directes en el camp de la pintura o l'escultura–, i, alhora, per donar una visió d'unitat de l'art sota l'imperatiu de la construcció rítmica, hem optat per recolzar-nos en dos eminents pensadors. En primer lloc, Susanne Langer ens oferirà un recorregut per tot el Parnàs des del punt de vista de la importància del ritme, un element que extreu del model musical, però que pot ser fàcilment detectat en el conjunt de les arts. La definició de ritme de l'esteta americana ens permetrà transitar, doncs, de la música a la resta d'expressions artístiques, tot conservant sempre llur eloqüència més característica. En segon terme, ens apropiarem a Pável Florenski. Aquest interessant i desconcertant esteta rus elaborà una teoria completa de les arts que, tot partint de la pintura –considerada com una exemplar formadora de l'espai– arriba i arrela, finalment, en l'expressió musical. En aquest sentit, l'anàlisi florenskiana proporciona un camí segur per transitar de les arts plàstiques a la música des de la perspectiva d'una construcció rítmica de l'espai i el temps. Si, a més, aconseguim demostrar la filiació de la proposta de P. Florenski amb les teories de l'art pictòric elaborades pels formalistes centreeuropeus, ens serà possible començar a donar una certa solvència a aquest sisè i darrer objectiu de la nostra estètica: P. Florenski i S. Langer, en diàleg amb la tradició més estrictament formalista, ens permetran fonamentar la idea del ritme com a taló d'Aquil·les de la construcció artística del temps i de l'espai, això és, en el fons, trobar les claus de la seva significació estètica.

Hom observarà com la nostra caracterització del Formalisme mirarà de posar en relleu el fet d'estudiar *l'art des de l'art mateix* i *per a l'art mateix* sense que aquestes afirmacions s'entenguin necessàriament des d'una perspectiva ingènua, gnoseològicament parlant, o com a pur esteticisme. Situarem d'una manera reiterada el Formalisme en una mena de *tercera via* o *terme mitjà*: per una banda, entre el realisme ingenu propi del positivisme, que creu copsar completament com a *factum* l'objecte en si, i l'idealisme pel qual l'objecte esdevé una pura representació de la nostra preeminència espiritual; àdhuc, per altra banda, entre el marxisme, que considera l'art una mena de crònica socio-històrica, i un frívol dandisme que faria bandera de la superficialitat i l'ociositat del fenomen artístic. El Formalisme serà caracteritzat, a més, com aquell

corrent que pren la decisió d'interpretar el fet artístic com a una activitat pràctica o *poètica* complexa que no traspua mera subjectivitat, sinó un rigor genuí, i que demostra la capacitat de l'home per abstraure's de les seves circumstàncies i crear quelcom inesperat en la mateixa naturalesa, eminentment valuós, i significat per si mateix.

Tot aquest excurs teòric hauria de ser considerat una vasta propedèutica a l'estudi més concret d'algunes mostres de la poètica musical contemporània, proposades que arrenquen de principis del segle XX –I. Stravinsky i la seva cèlebre *Le sacre du printemps* (1913)– fins un xic més enllà de la segona meitat del segle passat –L. Berio i la seva polèmica *Sinfonia* (1968)–. Aquesta concreció més analítica i, per altra banda, probatòria de tot allò que ha estat determinat prèviament en la indagació estètica, centrarà el segon moment de la nostra tesi. Òbviament, la nostra intenció no és escriure una història de la música contemporània, ni tan sols elaborar una estètica sistemàtica de la poètica d'avantguarda. Tot analitzant aquestes obres mestres del nostre passat més recent pretenem posar sobre el taulell de joc la naturalesa eminentment temporal del fet musical, això és, en darrer terme, fer visibles els genuïns procediments rítmics orientats a forjar aquella experiència original del temps que no pot ser altrament donada que amb sons. Ha de quedar clar que, tot i que la nostra intenció no és realitzar un compendi sistemàtic de la poètica musical contemporània –ens preguntem si és possible fer-ho–, els nostres resultats oferiran un *sentit de lectura* prou interessant i proficu a aquesta *constel·lació* un xic calidoscòpica que és la música d'avantguarda.

Agraïments

Abans d'inciar el nostre recorregut voldríem donar les gràcies a tots aquells que han contribuït a fer possible aquesta tesi. En primer lloc, agraiem a la *Facultat de Filosofia* de la *Universitat Ramon Llull* el seu suport i confiança durant tots aquests anys; sobretot al Dr. Ignasi Roviró, director d'aquesta tesi, la seva dedicació i bons consells; al Dr. Aymar, la confiança que ens va dipositar tot just començar el doctorat; al Dr. Martínez Porcell, actual degà de la *Facultat de Filosofia*, el seu ajut i bona disposició; als professors Mn. Via i Taltabull, Dr. Llinàs, Dr. Marquès, Dr. Bosch-Veciana, Dr. Torralba, Dra. Román, les seves classes sempre il·luminadores; i a la Gemma Galduf, la seva amistat i diligència. També aprofitem la ben entesa per agrair a la *Universitat LUMSA* de Roma la seva col·laboració, el seu tracte i bona acollida en el transcurs del nostre sojorn l'any 2003; un agraïment especial als professors G. di Giacomo i F. Luisi pel seu assessorament i amabilitat. No ens volem oblidar dels bons amics amb els quals hem mantingut converses filosòfiques sempre interessants i que, ben segur, han acabat formant part d'aquest escrit: Albert Riera, Toni Llàcer, Guillem Turró, Francesc Sauquet.

Aquesta tesi està dedicada molt especialment a la meua mare i el meu pare, a l'Ariadna, l'Albert, i a en Xavi; us agraeixo la vostra estima incondicional, la vostra paciència i els vostres ànims en moments difícils: sense vosaltres aquesta tesi no hauria estat mai possible.

PRIMERA PART
CAP A UNA ESTÈTICA CRÍTICA DEL FORMALISME MUSICAL

«Sviluppare un problema non vuol dire risolverlo:
Può significare soltanto chiarirne i termini in modo da
rendere possibile una discussione piú approfondita»³¹
U. Eco

I- DEL MISTERI AL PROBLEMA

Com ja ha estat dit, inaugurarem aquesta perquisició sobre el Formalisme amb la ferma intenció d'obtenir, en darrer terme, un registre teòric suficientment solvent com per donar compte de l'essència de la música com a forma pregona i significant del temps; a més, la investigació ens hauria de permetre, finalment, llegir d'una manera més precisa el panorama musical (culte) més recent. De bell antuvi, cal advertir que l'afany que ens emmena a voler veure-hi clar en el terreny estètic ja ens relliga, d'entrada, a l'esperit més autèntic del corrent de pensament que pretenem elucidar. En efecte, l'assoliment d'una certa *precisió* seria un d'aquells objectius que una perspectiva formalista posaria en relleu i que exigiria a tota empresa de coneixement, i, més en concret, en el terreny de les arts.

Aquest aspecte, recordem, ja fou ben preuat en l'àmbit del saber pel filòsof racionalista R. Descartes –només cal recordar la primera regla del seu mètode³²–, i, àdhuc, esdevingué, en la Il·lustració, la condició i el criteri de tota aquella coneixença que aspirés a entrar en el regne del saber –en seria una bona mostra aquesta afirmació d'un dels filòsofs més rellevants de la Il·lustració alemanya, I. Kant³³–. No obstant això, aquesta *claredat* tan reeixida en l'àmbit de les ciències exactes, com la física newtoniana, i, com ha estat apuntat, en el de la moderna tradició filosòfica, va esdevenir una imposició intolerable per tota una nova generació de filòsofs –però, sobretot, d'artistes i estetes– de finals del segle XVIII, moment en el qual es reclamà obertament la legitimitat d'altres formes –transracionals, o, si més no, plenament intuïtives– d'accés a la veritat. Així, per exemple, s'expressava un dels promotors més actius d'aquesta nova sensibilitat a l'hora de valorar la possibilitat d'establir un coneixement científic en l'àmbit de les arts: «En rigor, el concepto de un poema científico resulta tan

³¹ U. ECO, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani, 1962. p. 7.

³² R. DESCARTES, *Discurs del mètode*. Barcelona: Edicions 62, 2005. p. 107: «El primer era no acceptar mai cap cosa com a vertadera sense conèixer evidentment que ho fos; és a dir, evitar acuradament la precipitació i la prevenció, i no incloure en els meus judicis res més que allò que es presentés al meu esperit tan clarament i distintament que jo no en tingués cap motiu per posar-ho en dubte». Per a la citació original, vegeu: R. DESCARTES, *Discours de la méthode & Essais*. Vol VI. Paris: Vrin, 1996. p. 18.

³³ I. KANT, *Prolegòmens a tota metafísica futura que pugui presentar-se com a ciència*. Barcelona: Edicions 62, 1996. p. 66: «Resolt, doncs, el problema de Hume, no solament per a un cas particular, sinó per a la facultat entera de la raó pura, vaig poder així avançar amb més seguretat, encara que sempre lentament, per tal de determinar a la fi ell camp total de la raó pura, tant en els seus límits com en el seu contingut, d'una manera completa i segons principis generals: era el que la metafísica requeria per construir el seu sistema segons un pla segur». Vegeu la citació original en Alemany (gòtic) a *Kants Werke. Akademie Textausgabe IV*. Berlin: Walter de Gruyter & Co, 1968. p. 260-261.

absurdo como el de una ciencia poética»³⁴. En efecte, la reflexió sobre l'art gaudí en aquell moment d'una aproximació sensible considerant la (pretesa) inefabilitat del seu objecte d'estudi. En pocs anys, alguns autors amarats d'un immens optimisme, els anomenats idealistes, no escatimaren esforços en la construcció de grans sistemes de pensament que intentaven fer valer la força d'aquesta intuïció filosòfica enfront de l'encara incipient ciència positiva. Tanmateix, des d'un cert punt de vista, i malgrat ser de signes ben diversos, la pretensió d'assolir una sistematització completa dels diversos fets seguí caracteritzant totes les sinèrgies intel·lectuals del XIX.

Com a reacció a aquesta eufòria taxonomista en clau filosòfica o positiva hauríem de situar la contribució de Gabriel Marcel segons el qual un aspecte tan pregon i tan fonamental com la qüestió metafísica i existencial de l'ésser havia estat malauradament enfosquida sota aquells imperatius i, per això, copsada finalment com a *problema*. En algunes ocasions, la inadequació aital enfocament problemàtic conduí irremeiablement, segons l'autor, a atzucacs i, al capdavant, vers l'afirmació de la seva insensatesa. No obstant això, reiterà Marcel, el plantejament pregon de la qüestió de l'ésser no es tractava pas d'un absurd, ans al contrari, però resultava així vist des d'aquella òptica *objectiva*. Sens dubte, és propi dels *problemes* la possibilitat de plantejar-los objectivament, fet que possibilita la seva ulterior resolució unívoca i inequívoca; així, en efecte, actuen les ciències exactes. A la llum d'aquest plantejament, Marcel reclamà que les ciències de l'esperit fossin conscients d'allò que tenien entre mans i, per tant, que fessin el possible per no trair la seva essència tot subjugant-se a una metodologia aliena que les convertiria necessàriament en quelcom inexacte i, en últim terme, insensat. En resum, per al filòsof francès, l'ésser no és pas un *problema*, sinó un *metaproblema* que ens implica i respecte del qual no podem prendre distància³⁵; ras i curt: constitueix, segons l'autor de *Le Mystère de l'être*, un *misteri*.

En aquesta introducció als elements clau del Formalisme ens ha semblat oportú referir-nos fugaçment a la polèmica de Marcel amb la tradició perquè creiem que defineix d'una manera diàfana l'oposició d'aquests dos àmbits del coneixement humà que, segons el filòsof nascut a Paris l'any 1889, haurien de disposar d'aproximacions genuïnes atesa la seva naturalesa diversa. Ha quedat clar que la conclusió de Marcel fou que l'estudi de l'ésser no era pas una ciència i, per tant, que calia defugir les aproximacions objectivadores. Aquí, en la mateixa línia, si consideréssim que l'àmbit de les arts i el de la seva reflexió filosòfica se situen en la perspectiva del *misteri*, tal i com el defineix G. Marcel, el mèrit de tots aquells estetes i artistes que, antany, proclamaven la impossibilitat d'abordar l'art com a problema, hauria de ser distingit. I tanmateix, el Formalisme, no ho reconegué pas d'aquesta manera, ans al

³⁴ F. SCHLEGEL, *Fragmentos*. Barcelona: Marbot ediciones, 2009. p. 39. Segons l'estudi crític de E. Béhler i H. Eichner aquest fragment correspon efectivament a F. Schlegel.

³⁵ «...la distinció entre problema i misteri: misteri és un problema que usurpa les seves pròpies dades, que les envaïx i se supera així com a simple problema»; «...jo, que m'interrogo sobre el sentit i la possibilitat d'aquesta coneixença, no puc col·locar-me'n realment al defora o al davant, estic compromès en aquesta coneixença, en depenc, en certa manera sóc interior a ella, m'embolica i em comprèn; si bé jo no la comprenc» (G. MARCEL, *El misteri ontològic*. Barcelona: Editorial Laia. Textos Filosòfics. 1989 pp. 56/60-61). Per a l'original en francès, vegeu: G. MARCEL, *Position et approches concrètes du myterère ontologique*. Paris: J. Vrin Editeur, 1949. p. 57/ 61.

contrari, apostà per un redreçament com el de Marcel, però en el sentit contrari: el Formalisme pretengué deixar enrere una consideració *misteriosa* de l'art, la Romàntica, i anar vers una concepció *problemàtica* de la poïètica artística; en altres mots, intentà dilucidar o objectivar l'obra d'art i la creació artística. Si per Marcel la tradició metafísica havia ocultat el sentit de l'ésser en tractar-lo com a *problema*, per al Formalisme, el Romanticisme celava el sentit real de l'art en considerar-lo un pur *misteri*. Des d'un cert punt de vista, el Formalisme fou, doncs, una reacció a l'*obscuriment* romàntic de les forces creadores i de l'obra d'art.

Però aquesta concepció de l'art com a *misteri* no fou pas una exclusivitat del Romanticisme. Cap a finals de segle, un altre moviment fonamentalment artístic, el Simbolisme, recuperà, enfront del Realisme i el Naturalisme, tendències positives aleshores en voga, aquesta visió de l'art com a quelcom impenetrable per la raó sola. Concretament, a França el Simbolisme sorgia en la dècada dels setanta del segle XIX i amb un èmfasi especial després d'un període de *parnassianisme*, un moviment literari que s'oposà als excessos de subjectivisme, emotivisme i *jo* romàntics. El crític francès G. A. Aurier fou, sens dubte, un acèrrim defensor del *misteri* en l'art d'acord amb les consignes més típicament simbolistes: «Le seul moyen de pénétrer une chose, c'est l'amour. Pour comprendre Dieu, il faut l'aimer (...) la compréhension est proportionnelle à l'amour. Le seul moyen de comprendre une œuvre d'art, c'est donc d'en devenir l'amant. Cette chose est possible, puisque l'œuvre est un être ayant une âme et la manifestant par un langage qu'on peut apprendre...On traitera peut-être cette méthode de ridicule. Alors je ne répondrai rien. On la traitera peut-être de mystique. Alors je dirai ceci : oui, sans doute, c'est là du mysticisme, et c'est le mysticisme qu'il faut aujourd'hui, et c'est le mysticisme qui seul peut sauver notre société de l'abrutissement, du sensualisme et de l'utilitarisme...nous serons revenus, par la science positive, à l'animalité pure et simple. Il faut réagir. Il faut recultiver en nous les qualités supérieures de l'âme. Il faut redevenir *mystiques*...Devenons les *mystiques* de l'art»³⁶.

No hi ha dubte que molts promotors de l'estètica simbolista afonaren d'una manera deliberada les seves arrels en la gran tradició romàntica. Així, per exemple, ja en l'àmbit anglès, W. B. Yeats, després d'un primer període que, *senso lato*, podríem qualificar de postromàntic, cercà incansablement la seva inspiració, amb referència a les grans qüestions estètiques, en autors prototípicament romàntics, com W. Blake; la confrontació entre les inigualables potències de la imaginació contra l'esterilitat de la racionalitat, d'acord amb els cànons més decimonònics, pren un notable relleu en la següent testimoniança: «The reason, and by the reason, binds us to mortality because it binds us to the senses, and divides us from each other by showing us our clashing interests; but imagination divides us from mortality by the immortality of beauty, and binds us to each other by opening the secret doors of all hearts»³⁷. Yeats, fins i tot, serà capaç de retrobar en la imaginació poètica de Schelley les línies de força del seu preuat simbolisme: «The poet of essences and pure ideas must seek in the

³⁶ A. AURIER, *Textes critiques 1889-1892*. Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1995. pp. 24-25 [les cursives són nostres]. En altres escrits, Aurier manifesta idees ben properes: «Comprendre une œuvre d'art, c'est en définitive l'aimer d'amour, la pénétrer, dirai-je, au risque de faciles railleries...» («Les peintres symbolistes», en *Ibidem.*, p. 105).

³⁷ W. B. YEATS, *Essays on Symbolism* (Edición Bilingüe). San Lorenzo del Escorial: Langre, 2005. p. 142.

half-lights that glimmer from symbol to symbol as if to the ends of the earth, all that the epic and dramatic poet finds of *mystery* and shadow in the accidental circumstances of life»³⁸. L'anglès, tot constatant la força expressiva i veritativa del símbol, fou capaç de relligar-lo sense pal·liatius a la naturalesa d'aquells éssers que eren capaços de produir poderosos efectes amb el concurs de forces sobrenaturals: «I cannot now think symbols less than the greatest of all powers whether they are used consciously by the masters of magic, or half unconsciously by their successors, the poet, the musician and the artist»³⁹. El primer cavall de batalla del Formalisme fou, doncs, la gran tradició romàntico-simbolista que amb les seves esotèriques exègesis contribuïa a una visió confusa i extravagant de l'art.

De bell antuvi, i per tal de començar a donar forma a la contraposició que enuncia el present capítol, observarem breument la situació de Rússia en el tombant de segle XIX. Segons el nostre parer, en aquest moment es perfila d'una manera paradigmàtica el combat entre el *misteri* i el *problema*, posicions que encarnen respectivament un contemplatiu moviment simbolista, i un puixant Formalisme de faisó ben definida. En efecte, el rus fou un dels rostres més definits i fructífers del Formalisme contemporani⁴⁰. El suara esmentat moviment va tenir com a centres d'irradiació més destacats el *Cercle Lingüístic de Moscou* i l'*Opoiaz (Societat per a l'estudi de la llengua poètica)* de Sant Petersburg, i comptava, entre altres, amb figures com V. Chklovski, I. Tynjanov, R. Jakobson o B. Eikhenbaum. Cal situar el seu apogeu durant les tres primeres dècades del segle XX i els seus estudis estaven centrats en l'*art dels mots* –això és, en la poesia i, posteriorment, també en la prosa– des d'un enfocament fonamentalment lingüístic. La tradició que precedia aquesta nova generació d'estudiosos del fet poètic era, com hem dit, la *Simbolista* la qual privilegiava la constitució pregonament inefable de l'art. Tal i com declararen els joves formalistes, la poesia no havia estat directament abordada per la tradició, sinó que els esmentats *diletants* –segons el seu parer, més que no pas *crítics*– es perdien en un entramat difús de jocs simbòlico-cabalístics. I és que, sens dubte,

³⁸ *Ibidem.*, p. 124 [les cursives són nostres].

³⁹ *Ibidem.*, p. 76.

⁴⁰ Per a l'estudi del moviment formalista rus ens centrarem fonamentalment en l'anàlisi de les fonts primàries. Tanmateix, hem de tenir present que foren originalment escrites en rus, una llengua poc accessible a la nostra comprensió. Existeixen en castellà algunes traduccions dels textos més fonamentals del moviment, però en alguns casos resulten poc fiables –per exemple, algunes traduccions no especifiquen que hagin estat traduïdes de l'original rus (és el cas concretament de *Formalismo y Vanguardia*. Madrid: Aberto Carazón, 1970)–. Considerem que sempre que sigui possible resulta més fiable recollir la traducció francesa, realitzada per T. Todorov tot un estàndard del moviment postformalista (estructuralisme), i que compta amb l'aprovació de R. Jakobson un dels escriptors més cèlebres i creatius del Formalisme rus. Així doncs, ens basarem sempre que sigui possible en *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*. Paris: Aux Éditions Du Seuil. Collection "Tel Quel", 1965. En algun cas, també recollirem edicions en altres llengües europees com l'italià, també realitzades a partir de l'original rus (J. TYNJANOV, *Avanguardia e tradizione*. Bari: Dedalo Libri, 1968 amb un pròleg per a l'ocasió de V. Chkloski). En la resta de casos, atès que no tenim constància d'altres traduccions més fiables, citarem a partir de E. VOLEK. *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin. Semiotica dels discurso y posformalismo bajtiniano*. Madrid: Editorial fundamentos. Colección arte, 1995. Cal afegir que també hi ha una disparitat força considerable a l'hora de transliterar el nom propis dels autors del russos; davant la diversitat de grafies, hem optat per la proposta francesa de Todorov; tanmateix, a l'hora d'efectuar una citació oferirem la ressenya bibliogràfica de l'autor d'acord amb la font corresponent.

la concepció de l'art dels simbolistes deixava enrere qualsevol intent d'objectivació i caminava obertament envers el misticisme.

Si observem el clima cultural en el qual nasqué el Simbolisme, ens trobarem amb una sèrie de personatges que senten i expressen una forta sensació d'enuig i de decepció davant de la decadència de la cultura; constaten una pèrdua de rumb. Efectivament, el to decadentista formarà part de les noves tendències modernistes caracteritzades per l'expressió de sentiments de tristesa i nostàlgia, de desesperació i d'impotència respecte el present i l'evolució de la cultura. A més, l'art es trobava immers en una etapa de fort i imperatiu realista contra el qual reaccionaren amb virulència. Com si es tractés d'un vertader renaixement de l'esperit romàntic –de fet molts els consideraren els seus continuadors naturals⁴¹– els simbolistes pretengueren, després d'aquest angost període de subjecció a la més estricta realitat, «rellenar el vacío dejado por los dioses muertos creyendo que “el arte es el camino más corto hacia la religión (Bely)”»⁴².

Com bé diu Svetlana Maliavina, l'origen del moviment simbolista rus cal situar-lo l'any 1894-95, moment en el qual es publicaren els tres llibres poètics *Els simbolistes russos*, que eren bàsicament poemes de Valeri Briusov firmats sota diversos pseudònims. Aquesta publicació aglutinà una sèrie d'autors que estaven d'acord amb el rebuig de l'utilitarisme i el realisme en la literatura. Tot i que no podem parlar d'un grup homogeni, hom pot distingir dos grans grups simbolistes focalitzats en dues grans regions; així en el curs de la dècada que va des del 1890 al 1900 parlarem dels *simbolistes majors*, i, posteriorment, ja fins al 1910, dels *menors*, i els seus centres de treball seran sens dubte Moscou i Sant Petersburg.

A Moscou, els filòsofs occidentals més influents foren A. Schopenhauer i F. Nietzsche, així com altres escoles simbolistes d'occident, i els seus autors més importants V. Bruisov, K. Balmont, S. Poliakov, Y. Baltrushaitis, que s'expressaren a través de la revista *Libra*. Aquests primers simbolistes cregueren que calia apregonar en el procés creador de l'artista per tal d'observar com tot plegat obeïa a la íntima vibració de la seva ànima en contacte sempre intuïtiu amb els misteris de la realitat. En canvi, a Sant Peterburg, autors com D. Merezhkovki, Z. Guippius i N. Minski s'oposaren als primers, tot defugint el seu individualisme, amb afany d'acabar copsant la importància de la comunitat religiosa en tot plegat –tesis que, en gran part, van ser conegudes gràcies a les revistes *Nou camí* i *Les qüestions de vida*–. Aquest grup defensava, doncs, la posició més mística i religiosa del moviment.

En la mateixa línia, els simbolistes moscovites de la segona generació crearen el grup dels *Argonautes* format per S. Soloviov, A. Bely, A. Blok, Ellis Kobylinski, col·lectiu que tingué una notable influència de Vladimir Soloviov, l'eminent filòsof teosòfic. D'aquest grup –que posteriorment canvià de nom en honor al seu nou espai de reunió, *el grup de la Torre* (d'Ivànov)– ens interessa

⁴¹ «La tradición romántica estaba muy viva en Rusia y los poemas de los primeros modernistas (Tsertelev, Lojovitskaya, Vladimir Soloviov) fueron aceptados por los lectores como la continuación de la línea empezada por Fet, el poeta de la plenitud y el encanto de la vida en sus instantes breves, y Tiutchev, el cantor de las fuerzas elementales de la naturaleza, “poeta-pensador y el creador de la poesía de alusiones” (Blok, Obras escogidas en ocho, vol 7, p. 29)» (S. MALIAVINA, «El simbolismo ruso. El origen y la originalidad del movimiento» en *Eslavística complutense*. Madrid: Universidad complutense, 2002/2. p. 147).

⁴² *Ibidem.*, p. 129.

constatar l'ideal d'*unió universal*, això és, l'èmfasi en la necessitat d'una comunió sincera, fraternal i contemplativa entre els homes com a llavor primigènia del seu univers simbòlic.

Un cop hem situat a grans trets el moviment ha de quedar ben clara la seva ideologia. De fet aquesta succinta exposició reforçarà la idea sobre la qual volem insistir, això és, que allò contra el que lluitava el Formalisme era una concepció *mística* o *mistèrica* de l'art, quelcom, en efecte, inobjectivable. D'entrada, ja resulta força rellevant que els filòsofs del moviment siguin, primerament, autors com A. Schopenhauer i F. Nietzsche, ambdós d'una forta càrrega irracionalista –pesem en la *voluntat* o l'*esperit dionisiac*– i, finalment, Vladimir Soloviov pensador obertament contemplatiu⁴³. Per als simbolistes la tasca del poeta era eminentment creadora, només comparable a la del Creador (amb majúscules). Per a ells, l'artista veia el món des del seu incomparable *jo* i l'intentava aprehendre per mitjà del llenguatge poètic. Tanmateix, el llenguatge, originalment fecund, havia perdut el seu poder evocatiu i només era possible restaurar la seva capacitat heurística insuflant vida a una sèrie de paraules que es convertirien en vertaders símbols⁴⁴. A més, és cert, insistien els simbolistes, que amb l'ús habitual, tancat, de les paraules certs estats d'ànim profunds resultaven del tot inexpressables, només a través de símbols i relacions simbòliques era possible *fer sentir*, i no solsament *transmetre*, aquest seguit d'estats de l'esperit. En darrer terme, des de l'òptica del Simbolisme, calia establir una unitat entre la vida i l'obra de tal manera que pràcticament resultessin indistingibles.

⁴³ A propòsit de Vl. Soloviov, ens sembla d'allò més encertat recollir una síntesi del seu pensament tal i com el presenta un dels especialistes més notables del nostre país en aquest original pensador rus, el Dr. Carles Llinàs: «La idea central del pensament de Soloviov no és altra que la del desenvolupament i l'evolució de la humanitat i del cosmos sencer en la direcció del Cos de Crist còsmic, del Regne de Déu, realització de la reciprocitat escatològica del Lògos encarnat i de la *Sophia* en ell prefigurada i definitivament consumada com el seu cos i la seva esposa. El seguiment d'aquesta evolució té lloc triplement: des del punt de vista intel·lectual (*intellectus-veritas*), com a contemplació *teosòfica*; des del punt de vista pràctic i sociopolític (*voluntas-bonum*), com a construcció de la lliure *teocràcia*; des del punt de vista estètic-sensible i eròtic (*sensibilitas-pulchrum*), com a activitat *teúrgica*. El seu centre irreductible i innegociable, el constitueix la persona del Crist» (C. LLINÀS, «Síntesi del pensament de V. S. Soloviov» en *Comprendre. Revista catalana de Filosofia*. Barcelona: Publicacions de la Facultat de Filosofia de Catalunya, 2001/1. p. 73). La missió espiritual reservada a Rússia queda ben clara en l'estrofa final d'aquest poema de Vl. Soloviov, *Ex Oriente Lux*: «Oh Rússia, en visió elevada/t'ocupa un pensament altiu;/quin Orient vols ser tu, digues?/Vols ser el de Xerxes o el de Crist? (AAVV, *Poesia Russa*. Barcelona: Edicions 62, 1983. p. 298).

⁴⁴ «El *símbolo* es un imagen que debe expresar a la vez toda la plenitud del sentido concreto y material de los fenómenos, así como su significado ideal, el cual, situado más allá de su apariencia y ocultado por ella, se aleja de manera vertical, hacia arriba, y en profundidad. “Un *símbolo* es un *símbolo* verdadero sólo cuando es inabarcable en su significado” (Ivánov). Sólo el *símbolo* semejante –dinámico y volumétrico– puede servir para cumplir aquel objetivo grandioso y utópico que se planteaba el simbolismo: la teúrgia, la sacralización de la realidad, su elevación hacia las normas ideales» (S. MALIÁVINA, «El simbolismo ruso. El origen y la originalidad del movimiento». *Op cit.*, p. 141). La importància del símbol, doncs, no té precedents; aquest, a diferència de l'al·legoria, remet a una sèrie interminable de significats. La teoria sobre el símbol serveix, a més, per distingir les dues generacions de simbolistes: «Los mayores, representados por Briusov y Balmont, aceptaban el significado “social” de la palabra símbolo y veían en el simbolismo solo una escuela literaria con un técnica poética determinada; los menores, representados por Ivánov, Bely y Blok, aceptaban su significado “espiritual” y veían en el símbolo “una ventana hacia la eternidad” (palabras de Bely), y en el simbolismo: una visión del mundo que lleva a través del símbolo hacia el conocimiento religioso» (*Ibidem*, p. 140).

El Formalisme rus mantingué una actitud ambivalent pel que fa al Simbolisme, si bé obertament el rebutjà⁴⁵. En efecte, menyspreà el seu misticisme i vaguetat interpretativa –en paraules de Eikhenbaum: «cette science journalistique composée de la théorie symboliste et des méthodes de la critique impressionniste. Nous sommes entrés en conflit avec les symbolistes pour leur arracher des mains la poétique, la libérer de leurs théories de subjectivisme esthétique et philosophique et la ramener ainsi sur la voie de l'étude scientifique des faits»⁴⁶–, així com la idea de l'art com a símbol, o el paper predominant de la imatge, en favor de la qual s'erigia Potebnja. De fet, observaren els formalistes, la paraula no era observada en sentit propi, sinó més aviat com un pretext; en altres mots, només es valorava el seu aspecte al·lusiu.

Els formalistes foren molt més pragmàtics, en un cert sentit, fins i tot podríem dir que decididament antiespeculatiu –«On a souvent, et à différents points de vue, reproché aux représentants de la méthode formelle le caractère obscur ou l'insuffisance de leurs principes, l'indifférence envers les problèmes généraux de l'esthétique, de la psychologie, de la sociologie, etc. Ces reproches, malgré leurs différences qualitatives, son également fondés en ce sens qu'ils rendent compte correctement de la distance voulue qui sépare les formalistes aussi bien de l'esthétique que de toute théorie générale déjà accomplie ou prétendant l'être»⁴⁷– i resulta indiscutible que el seu interès es dirigia vers el concret; en altres mots, cap a allò que podia ser delimitat com a *problema*: «C'est le principe de spécification et de concrétisation de la science qui était le principe organisateur de la méthode formelle»⁴⁸. Tanmateix, l'ambivalència es manifestà en el fet que foren efectivament els simbolistes els que introduïren algunes variables rellevants que més tard formaran part de corpus teòric del Formalisme rus –si és que, en sentit estricte, n'hi ha cap–. Sense anar gaire lluny, per a Potebnja, la poesia i la prosa eren ja eren considerades fenòmens lingüístics, un punt de partença innegociable per als Formalistes; àdhuc, aprovaren l'antipsicologisme de Vesselovskij, atès que les seves investigacions defugiren qualsevol consideració particular del subjecte creador. Pel que fa a Bely, tot i remarcar l'aspecte esotèric de la poesia, cal tenir present el seu estudi dels fenòmens rítmics en la poesia, com veurem un element d'alta significació estètica en les investigacions formals; finalment, cal tenir present que els mètodes estadístics que proposà Bely foren adoptats posteriorment per Tomasevskij i Jakobson.

Del cas rus tindrem ocasió de parlar-ne extensament en el transcurs de la nostra tesi, ja que, com hem dit, constitueix un dels rostres més definits i fructífers del Formalisme; de moment ens interessava establir fefaentment la tessitura des de la qual pugneran aquestes postures de signe tan divers. Ara, el nostre interès immediat s'ha de dirigir a determinar el marc general i primogènit que donarà origen, entre d'altres, a l'esperit arcà del Simbolisme; ens estem referint al moviment que articula –en promotors, defensors i adversaris–, tot el segle XIX, el Romanticisme.

⁴⁵ Per a més informació, vegeu una obra clàssica de referència del Formalisme rus V. ERLICH, *El formalismo ruso*. Barcelona: Seix Barral Biblioteca breve, 1974. Amb referència concreta a les relacions del Formalisme amb el Simbolisme, cal llegir especialment el capítol segon.

⁴⁶ B. EIKHENBAUM, «La théorie de la "méthode formelle"» en *Théorie de la littérature. Op. cit.*, p. 36.

⁴⁷ *Ibidem.*, p. 33.

⁴⁸ *Ibidem.*, p. 37.

Sens dubte, constituïria una tasca d'allò més àrdua traçar detingudament una història de les idees estètiques fins arribar al Romanticisme i el seu colofó «barroquitzant», el Simbolisme, períodes que, sens dubte, consideren l'art quelcom inefable, inabordable per l'anàlisi objectiva, afirmació contra la qual prendran partida gairebé totes «escoles» Formalistes. No obstant això, podem repassar breument algunes de les fites d'aquest camí que conduirà vers la consideració de la inefabilitat de l'art en el Romanticisme. En aquest punt inaugurarem, doncs, un breu recorregut sobre *algunes* de les idees estètiques més importants, forjades en el transcurs del tombant de segle XVIII, i que, segons el nostre parer, obren i assenten la possibilitat, ja en ple segle XIX, de parlar de l'art en termes genuïnament místics. Pretenem iniciar aquest succint recorregut a partir de Kant, ben entès que reconeixem la importància de tota la filosofia elaborada anteriorment i en el mateix context de l'Il·lustrat. Òbviament no es tracta d'un estudi intensiu que pretengui donar una imatge completa i sistemàtica d'aquest període tan ric de la història del pensament i de les arts; tan sols voldríem marcar el que ens agradaria anomenar les *grans línies de força* del moment a partir de les quals provarem d'esbossar una visió més diàfana dels elements característics del Romanticisme, de l'Idealisme i de la ulterior reacció formalista.

Alguns aspectes fonamentals de l'estètica kantiana a debat

Resulta indiscutible que qualsevol discussió sobre la filosofia del segle XIX s'ha de fer ressò de I. Kant⁴⁹, la notorietat del qual és reconeguda no tan sols en el nostre segle, sinó ja pels seus coetanis i deixebles més immediats, entre els quals trobem, sens dubte, una munió d'autors de l'òrbita idealista i romàntica. Essent així les coses, hom podria considerar que caldria entrar directament a analitzar el tractat crític que Kant dedicà a la teoria del bell. Tanmateix, la complexitat del pensament de l'Il·lustrat ens obliga a ser un xic més sistemàtics i a considerar, això sí breument, l'estètica en relació a la totalitat de l'obra kantiana.

En primer lloc, fóra d'allò més convenient situar a Kant en l'horitzó de la tradició estètica. En l'estudi introductor i a aquell esplèndid escrit precrític, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, Dulce María Granja Castro⁵⁰, reafirma les dues grans línies estètiques, això és, les dues grans concepcions sobre el bell, que es poden distingir i resseguir en el transcurs de la història d'occident i que d'alguna manera convergiran en Kant –tot i que, el de Königsberg no pot ser considerat, ans al contrari, un autor merament eclèctic–: una de caràcter racionalista, i una de caràcter empirista. La primera concepció es remunta a Pitàgores, tot i que fou tan abastament desenvolupada per Plató que podem considerar que l'Atenenc hi té un cert dret de paternitat. Aquesta tendència filosòfica supeditava el bell sensible, l'obra d'art, no tan sols a una sèrie de valors estètics ideals, sinó sobretot a consideracions d'un marcat

⁴⁹ «El Romanticisme s'oposa també a la Il·lustració. Però, al mateix temps, n'és hereu. De fet el romanticisme és el fill pròdig, l'«enfant terrible» del Segle de les Llums –i en primer lloc, de Kant. Els romàntics són els continuadors dels il·lustrats, i combaten no tant els ideals il·lustrats com les limitacions de la primera Il·lustració» (A. FERRER, «El romanticisme la consciència tràgica de la modernitat» en *Comprendre. Revista catalana de filosofia*. Barcelona: Publicacions de la Facultat de Filosofia de Catalunya, 2001/1. p. 54).

⁵⁰ Vegeu: I. KANT, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (Edición bilingüe). Madrid: FCE, 2005.

caràcter metafísic –en el cas de Plató, presidides per la Idea de Bé, cúspide del transcendent *kosmos noetós*– ; en aquest ordre de coses, això és, entenent el bell com a expressió d'una unitat real perfecta, era permès l'ingrés de l'estètica en l'àmbit del coneixement més estricte. Com a partidaris d'aquesta opció, també trobaríem alguns autors il·lustres immediatament predecessors de Kant, com Leibniz, i, àdhuc, algun dels seus coetanis com Baumgarten, el creador de l'estètica com a disciplina autònoma dins de la filosofia, i Wolff, un vertader model acadèmic en el segle XVIII i un dels paradigmes de l'escriptura densa i erudita que Kant conrearà magistralment en cadascuna de les seves tres cèlebres crítiques. Efectivament, cal tenir present que la concepció estètica madura i plenament desenvolupada de Kant es troba en la *Kritik der Urteilskraft* del 1790. Aquesta gran obra palesa, segons el parer de reputats especialistes en la matèria, un fort impacte de la gran tradició racionalista alemanya; així, per exemple, com ens aclareix B. Croce: «...ma conviene pur dire che l'idea, che il Kant ebbe dell'arte, fu, in fondo, la medesima di quella del Baumgarten e della scuola volfiana»⁵¹; o encara més: «Chi abbia letto i libri di questi volfiani [Croce fa referència a Baumgarten i a Meier], e passi poi alla *Critica del giudizio*, ha spesso l'impressione di non aver mutato ambiente»⁵².

No obstant això, en alguns passatges concrets però força significatius de la tercera *Crítica*, podem trobar, àdhuc, la influència de la segona de les tradicions estètiques, la del *gust* d'ascendència empirista. Kant era, sens dubte, un autor que tenia una alta estima per la tradició anglesa, les línies fonamentals de la qual giraven a l'entorn de la qüestió del *gust* –de fet, per extensió, podríem dir que la majoria de les estètiques del XVIII són estètiques del *gust*: «...Kant se situaba en el horizonte de una estética del gusto, por tanto en el centro mismo de la tradición en el dieciocho»⁵³–. Aquest corrent de pensament, considerava el judici estètic l'expressió directa d'una impressió purament subjectiva, de manera que qualsevol consideració sobre una pretesa universalitat es diluïa. Com podem veure, aquí ens situem als antípodes del racionalisme en el qual el judici estètic trobava un fonament objectiu en la perfecció manifesta d'un objecte d'acord amb una sèrie de coordenades metafísiques. Lògicament l'emotivisme característic de la tradició anglosaxona era capaç de donar comptes del fort impacte en el caràcter que hom reconeixia a l'art, però, en la mesura que s'afermava en la pura subjectivitat de les impressions, quedava exclosa qualsevol possibilitat d'un reconeixement objectiu i universal de l'experiència estètica. Kant, emperò, serà capaç de posar en tela de judici els resultats d'aquesta i de l'anteriorment esmentada tradició assolint, de retruc, uns nivells d'aprofundiment sobre la qüestió que no tenen precedents. En efecte, segons Kant, els empiristes, al identificar allò bell amb allò agradable, no podien justificar el valor pretesament universal dels judicis sobre la bellesa; alhora, Kant també considera injustificada la posició racionalista que relegava la ciència del bell en un, gairebé indigne, rang inferior. Els principis sobre el bell que Kant esbossa en la tercera de les seves crítiques persegueixen, certament, un objectiu més elevat i, ensems, constituïran el colofó, és a dir, allò que donarà una forma definitiva a la seva gran obra crítica.

⁵¹ B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e lingüística generale*. Bari: Gius. Laterza & figli, 1912. p. 318.

⁵² *Ibidem.*, p. 320.

⁵³ V. BOZAL, «Desinterés y esteticidad en la "Crítica del Juicio"» en AAVV, *Estudios sobre la «Crítica del Juicio»*. Madrid: Visor. La Barca de la Medusa, 1990. p. 76.

S'ha reconegut tot sovint la posició mitjancera, coordinadora o comunicadora, de la *Kritik der Urteilkraft*. Hom sap que en la primera de les crítiques, la *Kritik der reinen Vernunft* del 1787, Kant s'ocupà de la facultat de l'enteniment en tant que legisladora de la naturalesa, i de la possibilitat d'un coneixement científic basat en els judicis sintètics *a priori*. No obstant això, en aquest primer estudi del món i de les condicions del subjecte per accedir-hi quedava en suspens la tesi del determinisme: si tot està regit per causes –i la ciència és determinació de causes–, no hi ha lloc per la llibertat. Kant entenia, però, que la filosofia pràctica que reflexiona sobre l'àmbit de la moralitat havia de pressuposar necessàriament, com a condició de possibilitat, l'antítesi, això és, el fet de la llibertat. Ras i curt: segons Kant, sabem de la nostra llibertat perquè som éssers morals⁵⁴. L'anàlisi detallat d'aquesta possibilitat, i, per tant, de l'estudi de la facultat de desitjar, es troba en la segona de les grans crítiques, *Kritik der praktischen Vernunft* del 1788. Atès que la cèlebre i irresoluble aporia de la llibertat trobava en la segona de les crítiques una possible via de solució, quedà justificada en escriure la consideració preeminent d'aquesta obra fonamental per part dels primers idealistes⁵⁵, i, fins i tot, per part del mateix Kant⁵⁶.

En aquest punt, emperò, es produïa una escletxa entre l'àmbit fenomènic (de la raó pura) i noümenic (de la raó pràctica), en altres mots, el sistema quedava fragmentat a l'espera d'una solució, d'un trànsit (*Übergang*) efectiu entre ambdós terrenys. Precisament, la tercera de les crítiques (*KU*) acomplí aquesta expectativa. Així ho reconegué el mateix Kant: «...eben so wohl einen Übergang von reinen Erkenntnisvermögen, d. i. vom Gebiete der Naturbegriffe zum Gebiete des Freiheitsbegriffs, bewirken werde, als sie im logischen

⁵⁴ I. KANT, *Kritik der praktischen Vernunft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974. p. 139: «Also ist es das moralische Gesetz, dessen wir uns unmittelbar bewußt werden (so bald wir uns Maximen des Willens entwerfen) welches sich uns zuerst darbietet, und, indem die Vernunft jenes als einen durch keine sinnliche Bedingungen zu überwiegenden, ja davon gänzlich unabhängigen Bestimmungsgrund darstellt, gerade auf den Begriff der Freiheit führt»; [I. KANT, *Crítica de la razón práctica*. Madrid: Alianza, 2000. p. 95: «Por lo tanto es esa ley moral, de la cual cobramos una consciencia inmediata (tan pronto como nos trazamos máximas de la voluntad), aquello que se nos brinda en primer lugar y nos conduce directamente al concepto de libertad, en tanto que dicha ley moral es presentada por la razón como un fundamento de determinación sobre el cual no puede prevalecer ninguna condición sensible al ser totalmente independiente de tales condicionamientos»]. El lector interessat podrà trobar una tercera referència bibliogràfica de les obres de Kant en l'apartat «Altres citacions i referències bibliogràfiques».

⁵⁵ Així ho expressa Fichte: «Vivo en un mundo nuevo desde que he leído la *Crítica de la razón práctica*. Propositiones que yo creía incontestables me han sido refutadas, cosas que yo creía que nunca me podrían ser probadas, por ejemplo, el concepto de una libertad absoluta, de la obligación, etc., me han sido demostradas y me siento por eso tano más contento. ¡Es incalculable el respeto hacia la humanidad y la fuerza que nos proporciona este sistema» (V. LÓPEZ-DOMÍNGUEZ, *Fichte: Acción y libertad*. Madrid: Ediciones Pedagógicas, 1995. p. 41-42).

⁵⁶ I. KANT, *Kritik der praktischen Vernunft*. *Op. cit.*, p. 251: «In der Verbindung also der reinen spekulativen mit der reinen praktischen Vernunft zu einem Erkenntnis führt die letztere das Primat, vorausgesetzt nämlich, daß diese Verbindung nicht etwa zufällig und beliebig, sondern a priori auf der Vernunft selbst gegründet, mithin notwendig sei»; [I. KANT, *Crítica de la razón práctica*. *Op. cit.*, p. 236: «Por lo tanto, en el enlace de la razón pura especulativa con la razón práctica, con vistas a un conocimiento, el primado le corresponde a esta última, bajo el supuesto de que tal enlace no sea contingente y arbitrario, sino que se fundamente a priori sobre la propia razón y sea por ello necesario»].

Gebrauche den Übergang vom Verstande zur Vernunft möglich macht»⁵⁷. Cal emfasitzar, emperò, el fet que la Facultat de Jutjar no instaurava un nou àmbit d'objectes i experiències, sinó que elaborava la relació entre l'àmbit teòric (versat en el cognició del sensible) i pràctic de la raó (atansada a l'àmbit de l'intel·ligible), en altres mots, refermava el trànsit entre les dues facultats superiors, l'Enteniment i la Raó. Resulta interessant comprovar com en el si d'aquesta «terra de ningú» arrelaran òptimament les obres d'art en la mesura que es tracta objectes que cauen de ple en l'àmbit sensible, i que, per tant, han de tenir presents les condicions bàsiques de la naturalesa, però que han estat enterament elaborats a partir d'uns principis del subjecte d'ordre intel·ligible⁵⁸. Seguidament endinsem-nos en alguns aspectes de la *KU* tot recordant que l'objectiu d'aquesta aproximació serà determinar l'horitzó a partir del qual es desenvoluparan els principis d'algunes de les més cèlebres estètiques del XIX; concretament, ens interessaran aquells aspectes de la doctrina kantiana que relacionen l'obra d'art amb la realitat des del punt de vista del coneixement i que ens deixen entreveure la força efectiva que Kant atorgava a la raó, la consideració real dels límits de la nostra cognició, i la tessitura existencial del subjecte cognoscent.

A nivell formal, la *KU* presenta una dicotomia ben marcada: en un primer moment, Kant estudia el domini del bell, l'àmbit que la recent tradició filosòfica havia determinat com a Estètica (*Kritik der ästhetischen Urteilskraft*), i, en segon terme, aborda la qüestió del judici teleològic sobre l'ordre natural (*Kritik der teleologischen Urteilskraft*); no es tracta, malgrat les aparences, de dues parts heterogènies, atès que elaboren per vies complementaries un mateix tipus de judicis, els *Reflexionants* (*reflektierendes Urteil*), i sobretot un mateix principi, el de *Finalitat*, que constituirà el pal de paller o, en termes més kantians, el vertader *a priori* de la Facultat del Judici⁵⁹. Parlarem de finalitats, però, sens dubte, ben diverses: el judici estètic permetrà a l'Il·lustrat explorar el domini de la *finalitat formal* –enunciada un xic paradoxalment a través d'aquella cèlebre expressió «finalitat sense fi»–, i, en canvi, el judici lògic el

⁵⁷ I. KANT, *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974. p. 87. Per a la *KU*, adjuntarem sempre la traducció castellana de Manuel García Morente [I. KANT, *Crítica del Juicio*. Madrid: Tecnos, 2007. p. 89: «...realiza también un tránsito de la facultad pura del conocer, o sea, de la esfera de los conceptos de la naturaleza a la esfera del concepto de la libertad, del mismo modo que en el uso lógico hace posible el tránsito del entendimiento a la razón»].

⁵⁸ «Ya que esta manera de pensar lo natural establece claramente un vínculo entre lo sensible y lo inteligible, es claro que un reflexión que arranque de paradigmas técnicos sirve al propósito kantiano de descubrir los elementos constitutivos y límites del *Übergang*» (S. TURRÓ, *Tránsito de la naturaleza a la historia en la filosofía de Kant*. Barcelona: Antrhopos, 1996. p. 83).

⁵⁹ Kant també identificà en aquesta facultat de Jutjar un principi legislatiu *a priori*, això és, la finalitat de l'ordre natural: «So ist, wie ich sogleich zeigen werde, das Prinzip der Zweckmäßigkeit der Natur (in der Mannigfaltigkeit ihrer empirischen Gesetze) ein transzendentales Prinzip» (I. KANT, *Kritik der Urteilskraft*. *Op cit.*, p. 90); [I. KANT, *Crítica del Juicio*. *Op cit.*, p. 92: «Así, como voy a mostrarlo en seguida, el principio de la finalidad de la naturaleza (en la diversidad de sus leyes empíricas) es un principio transcendental]. Cal recordar que segons Kant «Ein transzendentales Prinzip ist dasjenige, durch welches die allgemeine Bedingung a priori vorgestellt wird, unter der allein Dinge Objekte unserer Erkenntnis überhaupt werden können» (I. KANT, *Kritik der Urteilskraft*. *Op cit.*, p. 90); [I. KANT, *Crítica del Juicio*. *Op cit.*, p. 92: «Un principio transcendental es aquel por el cual se presenta la condición universal a priori bajo la cual solamente cosas pueden venir a ser objeto de nuestro conocimiento en general].

portarà a interessar-se per un tipus de *finalitat objectiva*, en la qual nosaltres, per raons òbvies, no aprofundirem. Tanmateix, si que hauríem de precisar el *primum logicum* que es deriva d'aquesta relació entre els dos tipus de finalitat: el judici estètic, que correspon al primer tipus de finalitat (formal), hauria de ser considerat el basament pregon del judici teleològic (objectiu), atès que cal pensar que la possibilitat de subsumir l'experiència empírica a un concepte només pot donar-se en el cas que el «material», d'acord amb les nostres disposicions subjectives, mostri una disposició propícia a la conceptualització. Hom pot pensar, doncs, en una necessària *precompresió* d'alguns d'aquells elements que l'enteniment serà capaç de subjugar a un ordre categorial; en altres mots, és concebible la precedència d'aquesta dimensió *comprehensiva* respecte de qualsevol determinació *explicativa* de la realitat. Com expressa excel·lentment S. Turró: «...la tercera crítica tiene por objeto esclarecer cuáles sean los fundamentos sobre los que descansa la reflexión en cuanto comprensión de lo particular como determinable por lo universal»⁶⁰; i és ben cert que el domini del gust i de les obres d'art s'adiuen prestament a una aital dilucidació. Així, la naturalesa de la nostra recerca, però també la importància fundant del judici estètic, ens obliga a aturar-nos-hi un xic.

De bell antuvi cal dir que, per a Kant, un judici estètic és un judici de *gust*, és a dir, un enunciat que pretén valorar una bellesa, ja sigui natural o artística. Com dèiem, aquest tipus de judici cau, segons Kant, dins de l'àmbit dels *reflektierendes Urteil*, això és, d'aquells que cerquen crear o constituir un universal tot partint de l'experiència de casos particulars. En efecte, un judici sobre la bellesa no pot ser mai el producte d'una mera deducció a partir de regles o lleis determinades, ans més aviat el d'un reconeixement de les possibilitats d'aquell particular de fornir un ideal. El reflexionant és, doncs, un judici d'allò més sorprenent, atès que posa en qüestió la prioritat del concepte en l'acte de cognició efectiva de la realitat singular. Aquí sembla factible reconèixer que la reflexió sobre el particular arrela en una certa *precompresió* de la seva potencialitat sintètica.

Quan hom emet aquest judici de gust amb la intenció de qualificar o jutjar a quelcom de bell no es produeix, doncs, un *judici determinant* (*bestimmendes Urteil*), ja que aquest tipus d'enunciat sempre seguiria les directrius d'un concepte determinat, ni un pur reconeixement de la seva «agradabilitat», atès que aleshores estaria mancat d'universalitat⁶¹. Així, el judici estètic de gust és pròpiament el d'una universalitat sense concepte i, per a Kant, el producte d'un reconeixement subjectiu, tot i que extrapolable universalment⁶², sobre la idoneïtat de l'objecte amb el lliure joc de les nostres

⁶⁰ S. TURRÓ, *Tránsito de la naturaleza a la historia en la filosofía de Kant. Op. cit.*, p. 56.

⁶¹ I. KANT, *Kritik der Urteilskraft. Op. cit.*, p. 126: «in Ansehung des Angenehmen gilt also der Grundsatz: ein jeder hat seinen *eigenen* Geschmack (der Sinne)»; [I. KANT, *Crítica del Juicio. Op. cit.*, p. 124: «En lo que toca a lo agradable, vale, pues, el principio de que *cada uno tiene su gusto propio* (de los sentidos)»]. En aquest sentit Kant distingirà allò que plau merament als sentits o més aviat a la reflexió: «Ich kann den ersten den Sinnen-Geschmack, den zweiten den Reflexions-Geschmack nennen: sofern der erstere bloß Privaturteile, der zweite aber vorgebliche gemeingültige (publike)» (I. KANT, *Kritik der Urteilskraft. Op. cit.*, pp. 127-128); [I. KANT, *Crítica del Juicio. Op. cit.*, p. 126: «Puedo dar al primero el nombre de gusto de los sentidos y al segundo el de gusto de reflexión, en cuanto el primero enuncia sólo juicios privados y el segundo, en cambio, supuestos juicios de valor universal (publicos)»].

⁶² I. KANT, *Kritik der Urteilskraft. Op. cit.*, p. 129: «Aber von einer subjektiven Allgemeingültigkeit, d. i. der ästhetischen, die auf keinem Begriffe beruht, läßt sich nicht auf die

facultats, això és, de la Imaginació i l'Enteniment. Ha de quedar clar que quan nosaltres qualifiquem un objecte de *bell* no estem predicant una qualitat objectiva d'aquest objecte, ans tan sols estem expressant una determinada relació, en aquest cas idònia, entre l'objecte i de les nostres facultats de representació. L'objecte en qüestió, l'obra d'art, sembla haver estat elaborat amb la única finalitat de concordar amb les nostres disposicions subjectives i destinada a ser fruita sense la possibilitat de resoldre-la finalment en un esquema. L'objecte no és subsumit a un concepte en concret, sinó que és reconeix la seva adequació a la forma general dels judicis⁶³ que tenen com a teló de fons la finalitat. És per això que el bell ens porta a reflexionar indefinidament, però no pas a cloure la reflexió en un concepte unívoc.

Resulta indubtable, per a Kant, la relació entre el judici formal de tipus estètic i la sensació goig. El sentiment subjectiu de gaubança que es desvetllava en tot acte de percepció estètica ja havia estat emfasitzat, tanmateix amb conseqüències palesament subjectivistes, en la tradició empirista anglosaxona que, com sabem, estigué ben present en l'imaginari filosòfic de l'Il·lustrat. No obstant això, Kant contempla la relació entre el Judici, i més concretament entre el judici estètic i la Facultat de l'esperit que regula la *sensació de plaer i dolor* (*Gefühl der Lust und Unlust*) des d'una tessitura un xic més estable. El judici estètic no atribueix una qualitat a l'objecte –el seu domini, doncs, no són les *sensacions* (*Empfindung*)–, ni tampoc està presidit per l'interès que mena l'ordre del desig moral, sinó que és percebut d'una manera pura o netament *contemplat*, desvetllant així en el subjecte, fruit d'aquella idoneïtat en l'ordre de les facultats, un sentiment (*Gefühl*). Lluny de l'àmbit de la sensació i la cognició objectiva, i encara lluny del domini de l'interès moral subjectiu, l'àmbit del gust que regula l'estètica instaura un terreny de *validesa comuna* (*Gemeingültigkeit*). Vegem, doncs, que el fet de reconèixer que l'àmbit del bell depassa la mera satisfacció personal tot assolint cotes d'universalitat porta al de Königsberg més enllà de la concepció empirista del *gust*⁶⁴.

logische schließen; weil jene Art Urteile gar nicht auf das Objekt geht. Eben darum aber muß auch die ästhetische Allgemeinheit, die einem Urteile beigelegt wird, von besonderer Art sein, weil sich das Prädikat der Schönheit nicht mit dem Begriffe des Objekts, in seiner ganzen logischen Sphäre betrachtet, werknüpft, und doch eben dasselbe über die ganze Sphäre der Urteilenden ausdehnt»; [I. KANT, *Crítica del Juicio*. *Op. cit.*, p. 127: «...una *validez universal subjetiva*, es decir, de la estética, que no descansa en concepto alguno, no se puede sacar una conclusión para la validez lógica, porque aquella especie de juicios no se refiere en modo alguno al objeto. Justamente por eso, la universalidad estética que se añade a un juicio ha de ser un especie particular, porque el predicado de la belleza no se enlaza con el concepto *del objeto*, considerado en su total esfera lógica, sino que se extiende ese mismo predicado sobre la esfera total *de los que juzgan*»].

⁶³ «En el reconocimiento de algo como bello no se pone ese algo en relación con concepto alguno y, por tanto, propiamente no se hace juicio alguno en el sentido de la doctrina kantiana del juicio arriba expuesta (...); sin embargo, en el reconocimiento de algo como bello se pone ese algo en relación con la *forma de juicio en general*, y, por tanto, el objeto es puesto en relación con la *forma de juicio en general*, es, digamos, *enjuiciado*» (F. M. MARZOA, *Desconocida raíz común*. Madrid: Visor. La Balsa de la Medusa, 1987. p. 57); «En el fenómeno "belleza", lo que comparece es: no la adecuación a un concepto determinado, sino la posibilidad de la aplicación de conceptos en general (...) lo que aparece no es la adecuación a ciertos fines, sino la adecuación a fines en general» (*Ibidem.*, p. 62).

⁶⁴ «En todo lo hasta aquí dicho, en efecto, está la cuestión de lo bello no como una mera *questio facti*, sino como una *questio iuris*. De no ser así, la cuestión no tendría cabida, para Kant, en la filosofía» (F. M. MARZOA, *Desconocida raíz común*. *Op. cit.*, p. 61).

La valoració crítica d'aquesta resolució concreta de l'estètica kantiana és ben diversa. Així, per exemple, un dels referents de l'estètica contemporània, H. G. Gadamer sostingué que Kant trenca definitivament amb la tradició i aboca l'estètica a l'àmbit de pura subjectivitat en el qual no pot haver cap pretensió de coneixement o, en darrer terme, de veritat. Segons l'esteta nascut a Marburg l'any 1900, cal considerar les tesis de la *KU* a la llum dels resultats de les dues primeres crítiques. Hom sap que el gir copernicà operat per Kant en la *KrV* desplaçà la consideració de la *forma* del terreny metafísico-ontològic –en el qual serien situades per Plató o Aristòtil⁶⁵– a l'epistemològic, conservant, emperò, la seva connotació apodíctica. Les formes –enteses com aquella contribució del subjecte a l'objecte percebut, i que resulta la condició de possibilitat de l'experiència– foren considerades la condició transcendental del judici i de la ciència. Si més no, fruit d'aquest procediment emprat per l'alemany en la primera i segona de les crítiques per alliberar la filosofia del cercle viciós en la qual estava sumida, en altres mots, havent assumit el mètode de les ciències i, per tant, només considerant l'ús pur i pràctic de la raó, l'estètica kantiana quedà abocada al subjectivisme. Així, el sentit del gust, que com demostraria Gadamer en *Wahrheit und Methode* (1960), havia gaudit tradicionalment d'un més que rellevant aspecte normatiu, serà desproveït de la seva càrrega cognoscitiva i rebaixat al més pur estat de subjectivisme en la filosofia de Kant. Si per a l'Il·lustrat alemany, l'àmbit del gust no és regulat per cap mena de concepte caldrà cercar el fonament incontestable del judici estètic en la figura d'un subjecte naturalment dotat d'una capacitat inigualable de discerniment; i és que, en efecte, el punt clau de la seva estètica acabà essent el concepte de geni⁶⁶. Al parer de Gadamer, Kant només serà capaç de donar comptes de l'encert inqüestionable del judici estètic adoptant el concepte de geni, ja que el gust ha estat privat del seu propi principi rector, i, sense la invariabilitat introduïda a través d'aquesta figura, restaria al servei de la moda.

Un dels elements que, segons Gadamer, demostren més fefaentment aquesta tendència a la eliminació de tota pretensió de coneixement en el domini del gust, és l'excel·lent valoració que fa Kant de la bellesa lliure (*freie Schönheit*) en detriment de la bellesa adherent o dependent (*anhängende Schönheit*), en la qual es posaria en joc el concepte⁶⁷. Tanmateix, és cert que aquí Gadamer es veu avocat a un seriós atzucac: si la bellesa lliure hagués de reeixir aconceptualment ens veuríem en l'obligació d'afirmar que el pensament juga un paper poc

⁶⁵ La pregunta socràtica per l'essència ha marcat profundament la trajectòria de la filosofia occidental. Per al seu deixeble, Plató, només a partir de l'èidos era possible copsar autènticament la realitat de les coses; també per a Aristòtil, ja que la metafísica de l'Estagirita no aconseguia de superar l'essencialisme platònic. Tant l'èidos platònic com la *forma* aristotèlica són, doncs, modes universals i necessaris. Cal precisar que la *Forma* entesa com a *entel·lèquia* o essència conceptual és anomenada *forma D* per W. Tatarkiewicz (Vegeu: *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos Alianza, 1990). L'autor remarca que, malgrat certes similituds, l'èidos platònic i la *Forma* aristotèlica no són ben bé sinònimes. Tanmateix, considerem que ambdós filòsofs emprem els seus respectius termes en un sentit clarament metafísic que podria justificar el seu agrupament o reunió enfront d'altres perspectives com la kantiana, clarament epistemològica.

⁶⁶ H. G. GADAMER, *Verdad y Método*. *Op. cit.*, p. 93: «La frase kantiana de que “las bellas artes son las artes del genio” se convierte entonces en el axioma básico trascendental de toda estética».

⁶⁷ *Ibidem.*, p. 79: «Y aun cuando Kant se da cuenta de que muy bien puede juzgarse un mismo objeto desde los dos puntos de vista diferentes, el de la belleza libre y el de la belleza dependiente, sin embargo, el árbitro ideal del gusto parece seguir siendo el que juzga según lo que tiene ante sus sentidos, no según lo que “tiene en el pensamiento”».

significatiu en el domini de les arts i, en darrer terme, a foragitar arts eminents com la poesia del regne de les belles arts. Lògicament, davant d'aquesta contundent asseveració, Gadamer es veu forçat a matisar els resultats obtinguts de la seva anàlisi del text kantianà tot afirmant que, per Kant, l'ideal no és finalment aquell de la *freie Schönheit*.

F. M. Marzoa, reconegut estudiós de l'obra de Kant, creu injustificada aquesta interpretació de la *bellesa lliure* que fa l'esteta alemany. Segons Marzoa no hi ha dubte que l'autèntica bellesa per a Kant només pot ser lliure i, per tant, privada d'un concepte determinat. Malgrat tot, cal introduir prèviament unes distincions d'allò més necessàries: no s'ha confondre treballar amb un material conceptual, per exemple, el llenguatge, que emprar en la configuració efectiva d'aquest material lingüístic un concepte determinat. Certament, si l'artista manté una adequada distància respecte dels seus materials de treball –i això és, sens dubte, possible– es manté la propietat que Kant exigeix per a la bellesa lliure: «La belleza de la obra de arte es, pues, en términos kantianos, “belleza libre”. Esto es válido tanto para la obra de arte plástica como para el poema»⁶⁸.

A pesar de totes les adients correccions realitzades per Marzoa a aquest clàssic de l'estètica contemporània, resulta indubtable que en l'estètica de Kant, tal i com remarca Gadamer a *Wahrheit und Methode*, se segueix considerant la figura del geni com a la vertadera clau de volta. Aquest és, segons el nostre parer –recolzat, és clar, en autoritats eminents, sense anar gaire lluny la del mateix Gadamer⁶⁹– un dels elements cabdals que ens permetran entendre el desenvolupament de la estètica posteriorment a Kant. És unànimement acceptat que el pensament estètic que succeí al de Königsberg cercarà d'una manera incansable reintroduir l'art en el domini del coneixement, en l'àmbit dels discursos que són capaços de realitzar una cognició efectiva de la realitat. Els camins derivats d'aquesta cruïlla, emperò, seran ben diversos. En un cas, s'optarà per emfasitzar l'aspecte creador del geni atorgant-li capacitats imprevistes per l'Il·lustrat; s'imposarà, doncs, una profunda revisió dels límits i de les potències del subjecte kantianà. En altres casos, es provarà de revisar el trànsit o el diàleg entre la *KrV* i la *KU* per tal d'estudiar la possibilitat d'un judici estètic en l'àmbit del coneixement objectiu.

Aquestes breus pinzellades de l'estètica kantiana, doncs, ja ens permeten començar a entreveure els límits que idealistes i romàntics sentiran la necessitat de transcendir. Comencem a perfilar algunes de les respostes d'aquesta jove generació de pensadors i artistes per contraposar-les, posteriorment, a tots aquells autors que van fer valer la perspectiva del *problema* per sobre de la del *misteri*; com ben aviat veurem, no hi ha dubte que Kant també resulta un autor de referència per K. Fiedler un dels primers puntals de l'òrbita formalista. En aquest apartat centrarem la discussió en el complex triangle que dibuixen subjecte, obra i la realitat; però, sobretot, indagarem en el fet de si hem d'observar la intricada relació des de la constatació del límit, d'una inexpugnable finitud –aspecte que ens situaria en l'estatut del *problema*–, o bé si ha de ser contemplada des de la prioritat lògica i ontològica de la noció d'infinít o d'absolut –posició que, pel seu calat, ens avocaria a l'àmbit del

⁶⁸ F. M. MARZOA, *Desconocida raíz común*. *Op. cit.*, p. 69.

⁶⁹ H.G. GADAMER, *Verdad y Método*. *Op. cit.*, p. 95: «La teoría kantiana del “acrecentamiento del sentimiento vital” en el placer estético favoreció el desarrollo del concepto de “genio” hasta convertirlo en un concepto vital abarcante, sobre todo desde que Fichte elevó el punto de vista del genio y de la producción genial a una perspectiva trascendental universal».

misteri-. Posteriorment, en capítols subsegüents, elucidarem d'un manera més detinguda i intensiva cadascun dels angles d'aquest interessant triangle.

Els primers lectors de Kant: l'obertura al *misteri*

«La luz ya no fue más la mansión de los dioses (...)
Y la Noche fue el gran seno de la revelación
—a él regresaron los dioses...»⁷⁰

NOVALIS

«El arte no consiste en solucionar problemas,
eso sería en todo caso hacer piezas de arte»⁷¹

C. D. FRIEDRICH

Valorem ara, en la mesura del possible, l'impacte que tingué l'estètica kantiana en la jove generació de romàntics i idealistes, i també les seves possibles modificacions. Cal acceptar que una precisió rigorosa de les semblances i les diferències entre l'Idealisme i el Romanticisme constituiria per si sola una vertadera tesi. Per això, aquí hem cregut convenient establir una distinció merament operativa que, com acabem de dir, podria ser objecte de molts matisos: emprarem el terme *Idealisme* sempre que fem referència al món de la filosofia i, més concretament, a la filosofia de Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854) i Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831); en canvi, utilitzarem el terme *Romanticisme* sempre i quan parlem d'una ideologia, a grans trets, afina a l'idealista, però aplicada estrictament al camp de la literatura i les arts en general.

Hem d'entendre, però, que no es tracta de dos universos aïllats, ans al contrari, es troben en una perpètua interacció; sens dubte, algun dels esmentats filòsofs es va fer ressò d'algunes idees romàntiques⁷² —potser, el que menys, Fichte—, i, fins i tot, d'altres contribuïren activament a crear-ne. El que resulta indiscutible és que la versió estrictament filosòfica d'aquesta *Weltanschauung*, l'Idealisme, va ser molt més sistemàtica⁷³. Seria erroni, tanmateix, afirmar que una esfera i l'altra sempre van convergir; en aquest sentit, sempre que ho creiem oportú, introduïrem les esmenes i les distincions que considerem pertinents.

No hi ha cap dubte que les directrius d'un incipient moviment romàntico-idealista foren forjades per un grup d'estudiosos que es reuniren en els darrers anys del segle XVIII, concretament a partir del 1796, a Jena a l'entorn de August

⁷⁰ NOVALIS, *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*. Madrid: Editora Nacional, 1975. p. 54.

⁷¹ Citació de C. D. Friedrich, extreta de AAVV, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. *Op. cit.* p. 95.

⁷² «...Hegel, a pesar de todo, se vio envuelto en los bandazos históricos de entonces; más aún, creyendo analizar rigurosamente la historia, se empapó quizá más que nadie de sus tendencias románticas, de tal modo que el romanticismo al que Hegel cerraba las ventanas de su razón se le introducía por las rendijas de sus metáforas y por los poros de sus análisis, y ello de una forma tan divertida que incluso cabría decir que no hubo nunca una negación más romántica del romanticismo» (C. DIAZ, *Hegel, filósofo romántico*. Madrid: Editorial Cincel, 1985. pp. 40-41); «...Hegel da forma racional a una serie de intuiciones románticas del siglo xix...» (*Ibidem.*, pp. 64-65).

⁷³ «...talché la concezione romantica dell'arte si può dire sostanzialmente espressa nella filosofia idealistica tedesca dove la si ritrova in forma piú coerente e sistematica» (B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e lingüistica generale*. *Op. cit.*, p. 339).

Wilhelm i Friedrich Schlegel⁷⁴, ambdós germans. Personatges com F. von Hardenberg (Novalis), F. D. E. Schleiermacher, el poeta L. Tieck, i el filòsof F. W. J. von Schelling foren els promotors no tan sols d'una nova sensibilitat, sinó en molts casos d'una filosofia elaborada i rica. Ràpidament, i fruit d'aquestes primeres relacions intel·lectuals, sorgí un petit manifest intítulat *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*, escrit al voltant del 1796-1797, però publicat l'any 1917 per F. Rosenzweig. Cal dir, emperò, que l'autoria del *Systemprogramm* és desconeguda i es debat entre Schelling, Hegel o Hölderlin; en tot cas, els especialistes conclouen que la petjada de F. Schiller en l'escrit és indiscutible.

No cal aprofundir gaire en els textos dels primers promotors de l'ideari romàntic i idealista⁷⁵ per adonar-se de la importància de la figura del *jo*, intrínsecament lliure, de l'abast de la personalitat creadora, i del seu gust normatiu. Sens dubte, podríem dir sense temor a equivocar-nos que els hereus de Kant aprofitaren en escriure els postulats de la *KpV* –sobretot pel que fa a les seves tesis sobre la llibertat–, i de la *KU* –pel que fa a la incipient figura del geni– per potenciar-los més enllà dels límits traçats pel de Königsberg. La visió d'un subjecte renovat, preeminent, així com l'impetu d'un *jo* no tiranitzat pel domini dels objectes s'observa ben clarament en el manifest que forja les bases del moviment idealista i romàntic: «Die erste Idee ist natürlich die Vorstellung von mir selbst als einem absolut freien Wesen»⁷⁶.

És evident que aquest manifest fundacional responia a un clima cultural determinat i molt intens. En aquell moment eren molts els que es plantejaven la legitimitat dels límits establerts des de la filosofia crítica kantiana⁷⁷. Fichte, deixeble de Kant, i flamant professor a la Universitat de Jena, consumà d'una manera solvent la incipient fractura del sistema kantià: el *jo* prenia una força inusitada i passava a ser definit com a centre incontestable de tot un sistema de

⁷⁴ P. D'ANGELO, *La estética del romanticismo*. Madrid: Visor. La balsa de la medusa. Léxico de estética. 1999. p. 19.

⁷⁵ Atesa la confluència de forces literàries i filosòfiques que constitueixen aquest manifest optem per qualificar-lo de romàntico-idealista indistintament; a mesura que avanci l'exposició introduïrem les esmenes pertinents.

⁷⁶ G. W. F. HEGEL, «Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus» en *Frühe Schriften* (Band. 1). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971. p. 234; [«El programa de sistema más antiguo del Idealismo alemán» en AAVV, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Op. cit., p. 229: «Naturalmente, la primera idea es la concepción de sí mismo como un ser absolutamente libre»].

⁷⁷ Tres autors de l'òrbita de *l'Sturm und Drang*, el moviment que ha de ser considerat l'avantsala del Romanticisme, van ser uns dels primers crítics de Kant. Al·legaven que es tractava d'un pensament escindint en dualitats insalvables (J. G. Hamann); un exercici filosòfic que oblidava el paper del llenguatge en el coneixement (J. G. Herder); o un sistema que menystenia la certesa de la fe per poder afirmar plenament a Déu i el món (F. H. Jacobi). Posteriorment, cal tenir present altres crítics: L. Reinhold reivindicà una unitat en el sistema kantià que, en un primer moment, creurà trobar en el «principi de la consciència» (*Satz des Bewusstseins*); S. Maimon optarà per interpretar la *cosa en si* com el concepte límit del coneixement i per emfasitzar el fet mateix de la consciència; S. Beck parlarà, ja amb tocs indiscutiblement idealistes, d'una acció de producció espontània de la consciència; G. E. Schulze intentarà mostrar les apories d'un sistema que pretén afirmar la possibilitat del coneixement objectiu tot mantenint la idea d'una realitat en si incognoscible, aquí el debat està obert: o un retorn al dogmatisme o una recapitulació cap a Hume [Vegeu: E. COLOMER, *El pensament alemany de Kant a Heidegger* (vol II). Barcelona: Herder, 1995. pp.11-16; o, per a una exposició més detallada del debat entre Kant i els seus crítics més directes: N. HARTMANN, *La filosofía del idealismo alemán* (Vol. I). Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1960. pp. 19-66].

pensament caracteritzat essencialment en termes de llibertat. Fichte, sens dubte, trobà en la *KpV* la solució definitiva al problema de la llibertat que havia plantejat B. Spinoza i que tant l'havia angoixat⁷⁸; tot emmirallant-s'hi, erigí el *jo* en el centre de gravetat de la seva filosofia. Cal fer notar que en el sistema kantià l'afirmació de la llibertat tenia un pes específic en l'àmbit estricte de la moralitat, ans no tenia un efecte complet ni retroactiu: els límits precisos del coneixement objectiu traçats en la *KrV* romanien essencialment inalterats. La llibertat en Fichte partirà del *jo*, primer principi de la filosofia, i s'estendrà completament per tot el seu sistema. És ben cert, emperò, que aquesta preuada condició del *jo* mai no hauria estat possible sota l'influx del noümen, la cosa en si⁷⁹, aquella rèmore realista i dogmàtica del sistema kantià. La demolició d'aquesta pedra de toc resultava una condició *sine qua non*, però convertia deliberadament la proposta de Fichte en un pur idealisme.

Tot i que Fichte difícilment deixava traslluir en la seva obra les tesis d'aquest entorn amarat d'idees romàntiques, sí que resulta innegable el seu influx en el Romanticisme i, concretament, en el cercle de Jena. Sense anar gaire lluny, Novalis, membre que mantingué una notable activitat en l'esmentat grup, seguia de prop l'evolució filosòfica d'aquest especial deixeble de Kant. De fet, el poeta va conèixer personalment Fichte l'any 1795, contacte que l'estimulà a dedicar-se en els seus moments d'oci a l'estudi de la filosofia. Novalis és l'exemple de la convergència de forces poètico-filosòfiques que conflueixen en l'Alemanya aquell moment; és la perfecta il·lustració del moviment de retroalimentació que existí entre el Romanticisme i l'Idealisme filosòfic⁸⁰. En efecte, possiblement a l'entorn de l'any 1795 Novalis dugué a terme una lectura

⁷⁸ L'any 1785 M. Mendelsohn escriví un llibre (*Morgenstunden oder Vorlesungen über das Daseyn Gottes*, això és, *Aurora o de l'existència de Déu*) en el qual recupera a Spinoza enfront del pensament escindit i polvoritzador de Kant. L'escrit desperta les ires de F. H. Jacobi (*Friedrich Heinrich Jacobi wider Mendelssohns Beschuldigungen*) per al qual no es tractarà de combregar amb Kant, sinó de mostrar que el sistema d'Spinoza constitueix una autèntica i fatal heretgia contra el cristianisme i el luteranisme. Tanmateix, la crítica de Jacobi estimula paradoxalment la recuperació d'aquest pensador racionalista del XVII per part de la nova generació. Així doncs, hi ha un autèntic debat cultural sobre la conveniència o la inconveniència d'aquest plantejament panteista. Enfront de tot plegat, Fichte troba en Kant un vertader antídoto: «Me arrojo en la filosofía y, en concreto, –como es obvio– en la filosofía kantiana. En ella he encontrado el antídoto para la verdadera fuente de mi mal y por añadidura alegría. Es inconcebible el influjo que esta filosofía, en particular, la parte de la moral misma (que es incomprendible sin el estudio de la *Crítica de la Razón pura*), tiene sobre todo el sistema de pensamiento de un hombre [y] la revolución que ha nacido en todo mi modo de pensar. Ante Ud., especialmente, debo reconocer que ahora creo de todo corazón en la libertad del hombre y comprendo que sólo bajo esta presuposición es posible el deber, la virtud y, en general, la moral» (V. LÓPEZ-DOMÍNGUEZ, *Fichte: Acción y libertad. Op. cit.*, p. 41).

⁷⁹ Com molt bé sintetitza E. Colomer: «suprimida la cosa en sí, queda el “yo pienso” como principio absoluto. El idealismo trascendental kantiano se ha convertido en idealismo sin más» (E. COLOMER, *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger* (II). *Op. cit.*, p. 14).

⁸⁰ Friedrich von Hardenberg, Novalis, ha estat vist tradicionalment com a romàntic i s'ha encobert la seva faceta més filosòfica; gran part de la culpa la tenen els seus amics F. Schlegel i L. Tieck que van operar una sèrie de modificacions en l'edició de la seva obra escrita per tal de casar definitivament la seva imatge amb el prototipus ideal d'home romàntic. Les amputacions i els talls en els escrits de Novalis van contribuir a la seva difusió com a pensador aforístic (Vegeu: R. CANER-LIESE, «Introducció» a NOVALIS, *estudios sobre Fichte y otros escritos*. Madrid: Akal, 2007. pp. 5-16). Tot i que Novalis no era filòsof de formació, obres com el seu *Estudi sobre Fichte* constitueixen una de les grans aportacions filosòfiques del primer Romanticisme. El mateix, Novalis reconeixia en diverses cartes personals la seva íntima vocació filosòfica: «La filosofía es el alma de mi vida y la llave que abre lo más propio de mí mismo» (*Ibidem.*, p. 12).

detinguda de l'obra de Fichte que culminà en un seguit d'anotacions, concretament sis-cents seixanta-set, en principi, no concebudes per ser publicades. El que neguiteja a Novalis era el tema de «moda» d'aquell moment, això és, la subjectivitat i el seu fonament. Malgrat tot, l'artista provava de determinar, més aviat, el paper de la poesia en la resolució d'aquest debat. Amb tot, l'atenció que Novalis dedicarà a la construcció del sistema fichteà de la llibertat és, sens dubte, digne d'esment⁸¹, i segurament fou una de les més importants directrius teòriques d'aquell moviment originat a Jena.

Però, a més d'afermar aquest *jo* constitutivament i essencialment lliure, el *Systemprogramm* erigia l'acte estètic en la forma més suprema d'accés a la realitat i, en darrer terme, a la Veritat: «Ich bin nun überzeugt, daß der höchste Akt der Vernunft, der, in dem sie alle Ideen umfaßt, ein ästhetischer Akt ist und daß *Wahrheit und Güte nur in der Schönheit* verschwistert sind. Der Philosoph muß ebensoviel ästhetische Kraft besitzen als der Dichter»⁸². En aquest punt l'Idealisme filosòfic serà força original, ja que sortirà de l'estret marge de formes i categories del de Königsberg i recuperarà la possibilitat de la *intuïció intel·lectual* com a forma pregonada de coneixement⁸³. En la mateixa línia, també el moviment romàntic va considerar que, enfront de la raó, dels conceptes i de la lògica discursiva, les facultats cognoscitives per excel·lència eren les estètiques. Així, atorgant una preeminència tan remarcable a aquestes facultats, el Romanticisme es desmarcà, en certa mesura, de la tradició anterior⁸⁴. L'art fou,

⁸¹ Sens dubte, Novalis capí l'essència de la cosmovisió idealista de Fichte: «La acción de ponerse el yo como yo tiene que estar vinculada a la antítesis de un no-yo independiente y a la relación con una esfera que las abarque y contenga – esta esfera puede llamarse Dios o Yo» (NOVALIS, *Estudios sobre Fichte y otros escritos*. Op. cit., p. 37).

⁸² G. W. F. HEGEL, «Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus» en *Frühe Schriften* (Band. 1). Op. cit., p. 235; [«El programa de sistema más antiguo del Idealismo alemán» en AAVV, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Op. cit., p. 230: «Estoy convencido de que el acto más elevado de la razón, aquel en el que ella abraza todas las ideas, es un acto estético, y *verdad y bondad* sólo están hermanadas en la *belleza*. El filósofo debe poseer tanta fuerza estética como el poeta»].

⁸³ Tot i que aquesta qüestió serà tractada en el capítol següent aportarem ara unes citacions il·lustratives que confirmen aquesta posició. Així V. López-Domínguez afirma: «Al trascender el plano de la conciencia, surge como ya le había ocurrido a Kant, el problema de la captación del Yo absoluto. Fichte lo resuelve de la siguiente manera: por una parte, ha de tratarse de una captación inmediata, no puede ser, por tanto, un concepto, ya que todo concepto supone una mediación, será una intuición. Pero como se refiere a lo absoluto, la intuición no podrá ser empírica, de modo que no queda otra solución posible que volver a admitir la intuición intelectual. Así, Fichte puede afirmar: “Yo soy y, en concreto, Yo soy sencillamente porque soy, afirmación realizada en una intuición intelectual”» (V. LÓPEZ-DOMÍNGUEZ, *Fichte: Acción y libertad*. Op. cit., p. 73). Com podem veure en la suara referida citació de Fichte, el filòsof arriba a postular la intuïció intel·lectual com a forma pregonada de coneixement partint de la reflexió sobre l'autoconsciència. No obstant això, és bo fer notar aquí que no tots els idealistes arribaren a afirmar la intuïció intel·lectual per la mateixa drecera; alguns consideraren, a més, les incipients llavors que Kant els oferí en la tercera de les seves crítiques (Vegeu: D. ARENAS VIVES, «La intuïció intel·lectual en Kant i la creativitat humana» en *Comprendre. Revista catalana de Filosofia*. Barcelona: Publicacions de la Facultat de Filosofia de Catalunya, 2000/1. p. 59).

⁸⁴ Com afirma D'Angelo (*La estética del romanticismo*. Op. cit.), el Romanticisme no fou, malgrat tot, el primer en establir un nexa entre veritat i bellesa. La tradició, sobretot platònica o neoplatònica ja havia afirmat la correspondència entre veritat i bellesa. Àdhuc, cal recordar, posteriorment, els cèlebres transcendents medievals –*verum, unum, bonum i pulchrum*– aplicats o, millor dit, co-implicats en l'ésser. Però abans del Romanticisme la prioritat ontològica la posseïa la veritat: la veritat com a tal era necessàriament la causa de la bellesa. El

doncs, per al Romanticisme, el productor de la veritat i l'artista el veritable savi, el que coneix i expressa l'autèntica naturalesa de les coses. No en va, Novalis podia afirmar: «Por medio de la poesía surgen la mayor simpatía y la coactividad más intensa, la comunidad íntima de lo finito y lo infinito»⁸⁵.

Certament, en el moment que tingué lloc aquest fervor exegetíc a l'entorn dels postulats de la filosofia crítica, Kant seguia, amb no poques dificultats de salut, la seva incansable recerca. Des de l'any 1796, any fundacional del cercle de Jena, fins al 1803 Kant esbossa el que havia de ser la seva darrera obra i més sistemàtica. Tanmateix, no reeixí en el seu intent, i tot plegat quedà reduït a una munió d'escrits a vegades un xic difícils de sistematitzar. Al parer d'alguns intèrprets –com Lachièze-Rey en la seva obra *L'idéalisme kantien*⁸⁶–, Kant, en l'*Opus postumum*, sembla derivar cap a postures obertament idealistes; no obstant això, caldria seguir observant les diferències que existeixen entre aquesta emfasització del seu idealisme transcendental, que mai no clou en idealisme absolut, i les propostes de la nova generació d'idealistes com Fichte⁸⁷. Com expressa excel·lentment E. Colomer:

«En conjunto, el *Opus postumum* ilustra la tendencia del idealismo kantiano a transformarse en un sistema del idealismo trascendental que, a la manera de Fichte, subordine el ser al pensamiento. Por otra parte no sería correcto interpretar su pensamiento desde la corriente de pensamiento que le sucedió por muchos que sean los motivos que el filósofo hubiera dado para semejante evolución. Si el idealismo es el intento decidido de hacer una filosofía desde el punto de vista de Dios, Kant la hace decididamente desde el punto de vista del mismo hombre. La línea divisoria entre Kant y el idealismo pasa por la alternativa razón finita-razón infinita»⁸⁸.

No podem més que acceptar el fet que aquesta diversa apreciació dels límits de la raó és un dels elements clau de la insalvable divergència que existeix entre la concepció kantiana i l'idealista. La ruptura i transcendència del límit és una de les línies de força de l'estètica postkantiana en la seva versió romàntico-idealista i constituirà, sens dubte, un dels elements que el Formalisme sentirà la necessitat de restituir.

Cal apregonar un xic en els canvis tan significatius soferts en el camp de l'art, alteracions totes elles difícilment explicables des dels postulats de l'estètica il·lustrada de Kant. Per a Kant, recordem, el judici del gust era universalitzable, però no pas gràcies a la seva capacitat de ser subsumit sota un concepte universal ja elaborat. D'aquesta manera el judici estètic no podia ser un judici de coneixement en el sentit estricte de la paraula, ja que no aportava cap cognició de l'objecte, sinó que expressava subjectivament la idoneïtat d'aquest objecte

Romanticisme transmutarà aquest ordre de prioritats: la bellesa com a tal serà l'autèntica font de veritat. Ras i curt: abans, el ver implicava bellesa; ara, el bell expressarà la veritat.

⁸⁵ NOVALIS, «Fragmentos Logológicos» en AAVV, *Fragmentos para una teoría romántica del arte. Op. cit.*, p. 136.

⁸⁶ Així ho recull F. Duque en el seu excel·lent pròleg a l'*Opus postumum* de Kant: F. DUQUE, «Prólogo» en I. KANT, *Transición de los principios metafísicos de la ciencia natural a la física (Opus postumum)*. Madrid: Ed. Nacional, 1983. p. 28.

⁸⁷ No hem d'oblidar que Kant respongué públicament contra el sistema proposat per Fichte l'any 1799 en la *Allgemeine Literaturzeitung*.

⁸⁸ E. COLOMER, *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger* (vol I). Barcelona: Herder, 1986. p. 318.

per al lliure joc de l'enteniment i la imaginació. Per a Kant, doncs, el coneixement vertader només es donava en el marc del judicis determinants de l'enteniment i la raó. En el mateix ordre de coses, tal i com expressava l'autor de la *KU*, la capacitat de jutjar havia de pressuposar, com a condició *a priori*, transcendental, que la naturalesa posseís una finalitat d'acord amb les nostres pròpies disposicions i capacitats; no hi ha cap dubte que tot científic conjectura en les seves recerques que la realitat és intel·ligible, i que els seus elements constitutius poden ser reduïts a uns pocs principis racionals per part de l'home. Ara bé, hi ha proves feaents que demostren que, per al romàntic, la realitat ja no és, ni pot ser considerada una entitat teleològica aprehensible per l'enteniment i els seus conceptes, ans al contrari, quelcom tumultuós que es resisteix als estrets escritinis d'un intel·lecte categoritzador –un *telescopi de camp visual molt estret*, diria Schopenhauer–; curiosament, la constatació d'aquests límits obrirà la possibilitat de tot un altre registre d'experiències pregones, les artístiques, aptes naturalment per copsar el fons veritable de tot plegat.

Parem atenció a un dels deixebles més directes de Kant, A. Schopenhauer. Aquest filòsof nascut a Danzig l'any 1788 escrigué una obra cabdal, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1818), d'una clara influència kantiana. De fet, l'autor s'autoproclamà repetides vegades com el vertader successor de Kant, tot i que, sens dubte, anà un xic més enllà al presentar la *cosa en si*, el noïmen kantià, com a Voluntat⁸⁹ (*Wille*). D'entrada cal veure com Schopenhauer, aparentment als antípodes de la solució idealista –tot i que, de fet, el nostre filòsof durà a terme una dura crítica de l'opció idealista, no hi ha dubte que la seva solució es mou tostemp en un marc d'intel·ligibilitat *grosso modo* ben proper a la *Weltanschauung* idealista–, no renunciarà definitivament a la consideració dogmàtica d'una realitat *en si*. Schopenhauer entenia la Voluntat, l'essència del món, com a un ímpetu cec, indomable i insaciable, sense finalitat i completament irracional. Certament, la carrega subversiva d'aquesta (només aparentment) simple constatació està molt lluny de poder ser ponderada amb facilitat; de fet, la premissa obrirà la possibilitat d'un nou i inèdit registre d'experiències que transfigurarà la metafísica i l'ètica, però sobretot la jerarquia de disciplines capaces d'assolir la preuada fita filosòfica que és la veritat.

La conseqüència immediata de la intuïció de Schopenhauer és que l'home té, en si mateix, la possibilitat d'accedir a l'en-si⁹⁰, en la mesura que la seva

⁸⁹ A. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 2005. p. 229: «In diesem Sinne also lehre ich, daß innere Wesen eines jeden Dinges WILLE ist, und nenne den Willen das Ding an sich»; [A. SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación II*. Madrid: Editorial Trotta, 2005. p. 235: «En este sentido mantengo yo la teoría de que la esencia íntima de todas las cosas es voluntad y llamo a la voluntad la cosa en sí»]. El lector interessat trobarà un tercera referència d'aquesta obra de Schopenhauer en l'apartat «Altres citacions i referències bibliogràfiques».

⁹⁰ A. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. *Op. cit.*, p. 226-227: «...selbst das Ding an sich sind; daß mitin zu jenem selbsteigenen und inneren Wesen der Dinge, bis zu welchem wir von Aussen nicht dringen können, uns ein Weg von Innen offen steht, gleichsam ein unterirdischer Gang, eine geheime Verbindung, die uns, wie durch Verrath, mit Einem Male in die Festung versetzt welche durch Angriff von außen zu nehmen unmöglich war»; [A. SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación II*. *Op. cit.*, p. 233-234: «...somos la cosa en sí; y, por lo tanto, para acceder a aquella esencia propia e íntima de las cosas en la que no podemos penetrar desde fuera, se nos abre un camino desde dentro, algo así como una vía

essència pregona es troba instil·lada de la mateixa voluntat que governa el món. Com constata Schopenhauer, l'home sempre s'apercep a si mateix d'una manera immediata com a subjecte de *desig*, el *voler* li és connatural, i pràcticament abasta totes les activitats que és capaç de dur a terme. La preponderància efectiva que el filòsof atorgarà a la voluntat humana farà que l'intel·lecte forjador de conceptes, el prototípicament kantian, passi a un segon terme, allunyant així la concepció antropològica de Schopenhauer de la inèrcia de la gran tradició filosòfica occidental⁹¹. D'aquesta manera, el filòsof de Danzig endevina un camí legítim i segur per transitar i finalment copsar, tot i que mai totalment⁹², la *cosa en si*.

En aparença, fenomènicament parlant, el món ens ofereix, sempre segons Schopenhauer, un aspecte absolutament ordenat conforme a fins, però, en el fons, aquesta visió no és res més que la projecció de la nostra consciència intel·lectual –des les nostres formes i categories, això és, l'espai, el temps i la causalitat–; és tracta d'una forja eminentment categorial, de manera que cal considerar el resultat una vertadera *representació*. Per contra, la vertadera essència del món –i ara cal tenir present que no es tracta de la absolutament inconeguda *cosa en si* kantiana– és una voluntat cega, inconscient, que no

subterrànea, una conexió secreta que, como a traición, nos introduce en la fortaleza que desde fuera era imposible tomar asalto»].

⁹¹ A. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung. Op. cit.*, p. 230: «...Will ich damit anfangen, eine Reihe psychologischer Thatsachen vorzuführen, welche darthum, daß zunächst in unserm eigenen Bewußtseyn der WILLE stets als das Primäre und Fundamentale auftritt und durchaus den Vorrang behaltet vor dem Intellekt, welcher sich dagegen durchweg als das Sekundäre, Untergeordnete und Bedingte erweist»; [A. SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación II. Op. cit.*, p. 236: «Para ello quisiera comenzar presentando una serie de hechos psicológicos que prueban que en nuestra propia conciencia la *voluntad* aparece siempre como lo primero y fundamental, afirmando absolutamente su primacía sobre el intelecto que, por el contrario, se muestra como secundario, subordinado y condicionado»].

⁹² A. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung. Op. cit.*, p. 229: «Hiedurch wird Kants Lehre von der Unerkennbarkeit des Dinges an sich dñin modifizirt, daß dasselbe nur nicht schlechthin und von Grund aus erkennbar sei, daß jedoch die bei Weitem unmittelbarste seiner Erscheinungen, welche durch diese Unmittelbarkeit sich von allen übrigen *toto genere* unterscheidet, es für uns vertritt, und wir sonach die ganze Welt der Erscheinungen zurückzuführen haben auf diejenige, in welcher das Ding an sich in der allerleichtesten Verhüllung sich darstellt und nur noch in sofern Erscheinung bleibt, als mein Intellekt, der allein das der Erkenntniß Fähige ist, von mir als dem Wollenden noch immer unterschieden bleibt und auch die Erkennenißform der ZEIT, selbst bei der INNERN Perception, nicht ablegt»; [A. SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación II. Op. cit.*, p. 235-236: «De esta forma se modifica la doctrina *kantiana* de la incognoscibilidad de la cosa en sí, al mantener que esta no es cognoscible de manera absoluta y radical, pero para nosotros la sustituye el más inmediato con mucho de sus fenómenos, el cual, debido a esa inmediatez, se diferencia *toto genere* de todos los demás; y así hemos de remitir todo el mundo de los fenómenos a aquel en el que la cosa en sí se presenta en su menor encubrimiento, y que solo sigue siendo fenómeno en la medida en que mi intelecto, el único capaz de conocer, se sigue diferenciando de mí como volente y no se despoja de la forma cognoscitiva del tiempo ni siquiera en la percepción interna»]. Certament, Schopenhauer és ben conscient que en la reflexió interna es torna a presentar la dualitat entre el subjecte (intel·lecte) i l'objecte (voluntat); tanmateix, han estat eliminades dues de les determinacions fenomèniques bàsiques que apareixien incontrovertiblement en el coneixement de les nostres realitats externes: la forma espacial i la categoria de causalitat; roman, això sí, la forma del temps. La nostra voluntat és, doncs, el fenomen més proper i immediat a la *cosa en sí*, és a dir, a la voluntat-essència-pregona-de-la-realitat.

obeeix a les raons categorials⁹³. D'aquesta manera, l'autor de *Die Welt als Wille und Vorstellung* considera inapropiada l'aplicació de qualsevol consideració teleològica a l'àmbit de la voluntat: «Sie bringt das so zweckmäßig und so überlegt Scheinende zu Stande, ohne Ueberlegung und ohne Zweckbegriff, weil ohne Vorstellung, als welche ganz sekundären Ursprungs ist»⁹⁴. Si, en darrer terme, el món (la voluntat) no obeeix a raons, no són pas els conceptes que obtenim a partir de l'intel·lecte categoritzador aquells que han d'abanderar l'apropament a l'en-si, sinó l'expressió més directa d'aquesta mateixa voluntat que, en part, compartim amb el món. L'aprehensió intuïtiva i pura de la voluntat només podrà ser duta a terme pel *geni* –com ben aviat desenvoluparem en el proper capítol–, i les seves filles legítimes seran les obres d'art i, paradigmàticament, la música.

La filosofia d'Artur Schopenhauer és, sens dubte, un clam a favor del valor heurístic de la música, l'autèntica manifestació de la *voluntat*⁹⁵ que regeix el món sota el vel de la *representació*. A propòsit d'això, l'expressió que el filòsof alemany recupera de Leibniz és ben il·lustrativa, i situa indiscutiblement la seva concepció de la música en la tessitura del *misteri* tal i com ha estat definit: «Musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi»⁹⁶.

Les punyents i agosarades tesis de Schopenhauer, que descobreixen en l'art i, concretament, en la música l'accés més immediat a la realitat autèntica, no són pas un cas aïllat –potser sí pel que fa a la seva sistematicitat i completesa–; en efecte, podem trobar en el poeta W. H. Wackenroder⁹⁷ (1773-

⁹³ A. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung. Op. cit.*, p. 376: «Wie nun demnach die Nothwendigkeit nur der Erscheinung, nicht aber dem Dinge an sich, d. h. dem wahren Wesen der Welt zukommt». Així doncs: «nicht auf den Funktionen unsers Intellekts beruhend und daher mit diesen nicht eigentlich zu erfassen (*Ibidem.*, p. 378); [A. SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación II. Op. cit.*, p. 364: «Así como la necesidad pertenece solo al fenómeno y no a la cosa en sí, es decir, a la verdadera esencia del mundo...»; «...no se basa en las funciones de nuestro intelecto y no se puede comprender con ellas» (*Ibidem.*, p. 366)].

⁹⁴ A. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung. Op. cit.*, p. 384; [A. SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación II. Op. cit.*, p. 372: «Ella produce lo que parece tan conforme a fines y tan reflexionado, sin reflexión ni concepto de fin, porque lo hace sin representación, que es de origen totalmente secundario»].

⁹⁵ A. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung. Op. cit.*, p. 341: «Die Musik ist nämlich eine so unmittelbare Objektivation und Abbild des ganzen Willens, wie die Welt selbst es ist...»; «Weil die Musik nicht, gleich allen andern Künsten, die Ideen, oder Stufen der Objektivation des Willens, sondern unmittelbar den Willen selbst darstellt; so ist hieraus auch erklärlich, daß sie auf den Willen, d. i. Die Gefühle, Leidenschaften und Affekte des Hörers, unmittelbar einwirkt, so daß sie dieselben schnell erhöht oder auch umstimmt» (*Ibidem.*, 521); [A. SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación I. Op. cit.*, p. 313: «En efecto, la música es una objetivación e imagen de la voluntad tan inmediata como lo es el mundo mismo»; A. SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación II. Op. cit.*, p. 500: «Porque la música, a diferencia de todas las demás artes, no representa las ideas o grados de objetivación de la voluntad sino inmediatamente la voluntad misma, se explica que ejerza un influjo tan inmediato sobre la voluntad, es decir, sobre los sentimientos, pasiones y afectos del oyente, exaltándolos rápidamente o transformándolos»].

⁹⁶ A. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung. Op. cit.*, p. 350; [A. SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación I. Madrid: Editorial Trotta, 2004. p. 321: «la música es el ejercicio oculto de la metafísica por parte de un espíritu que no sabe que está filosofando» p. 321].*

⁹⁷ «Con la visita de Tieck y Wackenroder a la mina comienza el Romanticismo subterráneo, que Novalis y E.T.A Hoffmann continuaron de forma tan penetrante y que muestra sus efectos en

1798) l'antecedent il·lustre que va contribuir activament a forjar els ideals romàntics. El de l'esmentat autor és un altre exemple de l'alta estimació dels romàntics per la música, una art que consideren paradigmàticament veritable gràcies a la seva intrínseca asemanticitat; la manca d'un lèxic unívoc la convertia en l'únic «llenguatge» capaç d'emmotllar-se i expressar l'inexpressable. En el seu *Herzensergießungen eines kusntliebenden Klosterbruders* (1796), Wackenroder ens diu que la música és capaç d'obrir-nos al *misteri*, en altres mots, d'establir un pont entre l'àmbit diví i l'humà. A més, concretament en l'home, la música és capaç de donar comptes de la sensibilitat més pregona, una expressió, emperò, que només pot ser captada pel sentiment i no pas per l'anàlisi musicològica.

En el fons, Wackenroder i Schopenhauer, il·lustres forjadors de la *Weltanschauung* romàntica, varen posar en l'ordre del dia el fet que la naturalesa autèntica de les coses no podia ser expressada a través del llenguatge lògic, massa estret i inequívoc; només l'art era capaç de captar l'essència d'aquest real tumultuós i inefable, i de mostrar-nos-el com a tal. L'art i, especialment, la música eren la forma d'accés més veritable al real, a l'ésser, però en la forma d'una mena sincrasi gairebé *mística*, alògica. L'artista expressava la unió de la seva pregona naturalesa amb l'autèntica realitat, i el resultat no podia ser valorat a través dels conceptes ni sotmès a legislació, ja que era fruit d'un instint creador. Situat en aquest nivell l'art constituïa, és clar, un *misteri* irresoluble; dilucidar-lo hauria estat una profanació. Com exposa sempre excel·lentment P. Safranski: «Los románticos necesitan un Dios estético, no tanto un Dios que ayuda y protege y funda una moral, cuanto un Dios que envuelve de nuevo el mundo en el misterio»⁹⁸.

Si reprenem el fil des de l'inici, podem observar com a partir dels postulats crítics de Kant, que insistien en la importància dels judici estètics, tot i no considerar-los en l'àmbit estricte del coneixement, hem pogut avançar cap a una filosofia que atorga a l'art la possibilitat de revelar l'autèntica naturalesa de les coses i, per tant, de conquerir, ara sí, el domini de l'autèntic saber. Òbviament, el canvi d'ordenament en la significació de l'art és el corollari directe d'una transformació metafísica i, àdhuc, antropològica de l'home romàntic: aquí, contràriament a Kant, l'autèntica realitat ja no és quelcom en el qual pressuposar un ordre i una finalitat i, per tant, quelcom susceptible d'ésser elucidat fenomènicament a través de la raó finita i els seus conceptes, sinó una *voluntat* cega i inconscient; l'home ja no és aquell ens dotat de raó i caracteritzat precisament per aquesta facultat, sinó un ésser en el qual la presència de la voluntat pot ser captada i expressada intuïtivament. Insistim: el romàntic considera que l'art és l'artífex efectiu d'un coneixement autèntic de la realitat, però cal tenir present que aquesta cognició defuig qualsevol intent d'objectivació, està fora del terreny de tota lògica. La manera per mitjà de la qual l'art ens revela l'essència del món és un absolut *misteri*; ocorre sempre a través d'elements inobjectivables com l'empatia, la comunió mística i, sobretot, gràcies a la intuïció intel·lectual, la qual per definició a partir dels postulats kantians, no estaria forjada a partir d'una intuïció sensible i les corresponents

Hofmannsthal» (R. SAFRANSKI, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Tusquets, 2009. p. 93).

⁹⁸ R. SAFRANSKI, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Op. cit., p. 187.

categories de l'enteniment que li donarien una dimensió objectiva. Tanmateix, aquest fet, per al romàntic, constitueix la prova més evident de la seva veritat.

No hi ha dubte que, com a bon filòsof, Kant també reconeixia la preeminència d'una realitat infinita vertebradora de l'existència humana, però, com molt bé observa Villacañas, el seu esguard no deixava de ser característic, i, en aquest sentit, es trobava en franca oposició a la descarnada efervescència romàntica i idealista: «...infinitos reunidos armoniosamente en su admiración y en su respeto finitos, en su vida sensible, nítida, clara, sin brumas, ni tinieblas ni trascendencias, sin tener que zambullirse en el mar de la ilusión que rodea siempre la Isla de la Verdad, sino potenciando el trabajo de investigación del cielo y de la tierra, el trabajo continuo de ordenación del cielo y la tierra»⁹⁹. Encara P. Gambazzi ens refermaria un cop més la tessitura epistemològica i existencial en la qual ens situa la filosofia de Kant: «Finitezza e dipendenza caratterizzano l'esistenza e la condizione conoscitiva dell'uomo e la caratterizzano nel rapporto agli oggetti della sua intuizione e nella specificità del suo pensiero»¹⁰⁰.

K. Fiedler lector de Kant: l'especificitat del problema

«Nun aber sehen wir den Künstler neben den Forscher treten»¹⁰¹

K. FIEDLER

Vegem, a continuació, la reacció del Formalisme envers tot aquest substrat ideològic. De bell antuvi, és important precisar que, segons el nostre moviment, tampoc no es podia copsar la veritat de l'art mitjançant un sil·logisme lògic o un mer concepte, però encara menys abandonant-se a les emocions, o abocant-se a la construcció de metafísiques arcanes sobre la realitat, el sentiment i la vida de l'autor, tal i com preconitzaven els moviments subjectivistes, com el Romanticisme i el Simbolisme. Ben al contrari, l'afany de les teories formals de Fiedler i, posteriorment, de Hildebrand –el primer reducte formalista d'occident, en sentit fort– serà cercar aquells criteris que permetin valorar d'una manera justa i respectuosa l'art. La seva força raurà en un inusitat èmfasi en allò artístic (i no pas místic), i en la voluntat de fer valer les operacions que vertaderament duen a terme els artistes en els seus tallers, i no pas aquelles que determinen els estetes diletants des de les seves càtedres universitàries. El vitalisme romàntic, aquell clam a la vida gairebé irracional i místic, que havia esdevingut el patró de mesura incondicional de la qualitat artística, perdrà tota la seva legitimitat i autoritat en el terreny de les arts. La qualitat i la força de l'art no provindran d'enlloc més que del mateix art.

La importància de Fiedler pel que fa a la creació del moviment formalista resulta indiscutible; sens dubte, fou ell el forjador d'una de les teories més significatives d'aquesta escola, la *reine Sichtbarkeit* (pura visibilitat) que apareix explícitament en els seus *Aphorismen* (obra pòstuma del 1914), però que és prefigurada en escrits anteriors com, per exemple en *Über den Ursprung*

⁹⁹ J. L. VILLACAÑAS, *La quiebra de la razón ilustrada: idealismo y romanticismo*. Op. cit., p. 77.

¹⁰⁰ P. GAMBAZZI, *Sensibilità, immaginazione e bellezza. Introduzione alla dimensione estetica nelle tre critiche di Kant*. Verona: Libreria Universitaria Editrice, 1981. p. 77.

¹⁰¹ K. FIEDLER, *Schriften zur kunst* I. München: Wilhelm Fink Verlag, 1991. p. 180; [K. FIEDLER, *Escritos sobre arte*. Madrid: Visor. La balsa de la medusa. p. 245: «Sin embargo, ahora vemos al artista al lado del investigador»].

der künstlerischen Tätigkeit. Posteriorment, les seves interessants intuïcions seran transmeses –no pas exemptes d’algunes incoherències, com ben aviat veurem– a aquell que podríem considerar un dels seus deixebles més eminents, A. von Hildebrand (1847-1921), el qual, intentà, tot fent-se ressò de la *reine Sichtbarkeit* fiedleriana, detallar els processos tècnics de la creació formal de l’espai i la composició. Alhora, l’autor de *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, introduirà uns dels conceptes clau que retrobarem, més o menys palesament, en la majoria d’autors posteriors: els valors *tàctils* i *òptics*, per exemple, seran característiques fonamentals de les categories wölfflinianes de *Clàssic* i *Barroc* respectivament.

El Formalisme partia del valor incontrovertible de l’art; en cap cas se’l relegava a un posició inferior respecte de la ciència, ni tan sols, a un vassallatge de la mateixa filosofia. De fet, el Formalisme, com ben aviat detallarem (capítol IV), sempre va fer gala de l’autonomia de l’art tot considerant-lo un vertader microcosmos significant. No obstant això, no és clar que el Formalisme extragués aquesta petició dels ideals romàntics, sinó més aviat d’una relectura crítica de l’obra kantiana. Aquest sembla ser, si més no, el cas de K. Fiedler. *Grosso modo*, podríem afirmar que l’autor, nascut l’any 1841, es distancià deliberadament de les conclusions de la tercera de les crítiques de Kant, per apropar-se, *sui generis*, als postulats de la *KrV*. Cal matisar, però, que l’allunyament de Fiedler respecte de les conclusions de la *KU* no significà un rebuig absolut d’aquesta magistral obra; ben al contrari, la tercera crítica contribuirà a abonar el terreny a partir del qual naixerà la possibilitat efectiva de la proposta fiedleriana¹⁰².

D’entrada, l’interès de Fiedler es dirigeix a esclarir quina és l’essència de l’obra d’art i, en darrer terme, a saber quin tipus de judici li pot fer justícia. No ens ha de sorprendre que el nostre autor se sentís més còmode en l’àmbit dels coneixements científics que en el dels judicis del gust, ja que, segons el seu parer, l’art entrava sense pal·liatius en la regió del saber objectiu. Com molt bé diu M. R. De Rosa: «Dunque la critica di Fiedler all’estetica si configura subito come un’operazione di smontaggio della filosofia kantiana e come volontà di optare per la prima Critica contro la terza, così da privilegiare, anche dalla parte dell’arte, gli approdi di Kant relativi all’analisi dei processi di funzionamento della conoscenza. Perché Fiedler sottolinea con insistenza che l’arte è appunto conoscenza e non sentimento, e dunque teoria e non giudizio. Sicché “Estetica non significa teoria dell’arte”»¹⁰³. Per entendre millor aquesta afirmació tan agosarada i, aparentment, contrària a l’esperit kantianà caldrà aprofundir un xic més algun dels seus escrits.

Fiedler deixa ben clar que cal recuperar l’autonomia del món de l’art tot alliberant-lo del domini de l’estètica filosòfica. Tradicionalment, dirà l’autor, l’estètica, també en Kant, s’havia ocupat de la qüestió de la bellesa i havia emfasitzat tots aquells elements de caràcter subjectiu, com el sentiment i el

¹⁰² F. Pérez Carreño aclareix perfectament aquesta doble influència kantiana: «Gracias a la *Critica de la Razón Pura*, Fiedler puede sin escandalizar referirse a los elementos a priori, subjetivos, del conocimiento. Pero sólo gracias a la crítica estética puede hablar de conocimiento por imágenes y, en general, de conocimiento como conformación y formación de realidad. La influencia de la *Critica del Juicio* es, por eso, determinante» (F. PÉREZ CARREÑO, «K. Fiedler. La producción de lo real en el arte» en K. FIEDLER, *Escritos sobre arte*. *Op. cit.*, p. 21-22)

¹⁰³ M. ROSARIA DE ROSA, *Estetica e critica d’arte in Konrad Fiedler*. Palermo: Aesthetica preprint, 2006. p. 13.

plaer, en relació als objectes artístics; àdhuc envers els naturals, els quals només podien ser valorats des de la disposició subjectiva del gust. La posició de Fiedler és que l'art només s'atansa a la bellesa, el sentiment o el plaer d'una manera parcial i sempre secundària. Tenim una bona prova d'aquesta convicció en les declaracions de Fiedler a l'entorn dels estudis de Winckelmann, concretament de *Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst* del 1759: «Diese herrliche Stelle wird nur dadurch getrübt, daß eben immer wieder die Schönheit als Hauptaufgabe der Kunst auftritt. Nur erst, wenn di Schönheit auf den Rang eines begleitenden Nebenumstandes herabgedrückt ist, wird ein unbefangenes Kunstverständnis möglich»¹⁰⁴. Així que l'apropiació que fa l'estètica del món de l'art resulta esbiaixada i del tot injustificada. Si la raó que mena l'art fos el fet de dur a terme o de realitzar la bellesa plàsticament, no hi ha dubte que la labor artística només podria ser mesurada pel gust, i caldria acceptar sense reserves les tesis del de Königsberg. Fiedler, emperò, posa en qüestió el postulat que la tradició havia acceptat pràcticament sense esmenes. L'art té un objectiu ben clar i, per això, ha de ser estudiat des de la *teoria de l'art* o des de la *crítica* disciplines molt més resolutives. Des d'aquest espai propi, l'art podrà recuperar l'estatus de coneixement objectiu que li correspon, fins i tot amb pretensions d'esdevenir, en un cert sentit, la vertadera filosofia o l'autèntica ciència. El fet que l'art expressa un aspecte de la realitat que no pot ser altrament donat que amb els materials que aquesta disciplina elabora, dignifica, indiscutiblement, la labor de l'artista en l'escala de sabers.

Quina és, doncs, l'essència de l'obra d'art i, consegüentment quin tipus de valoració li pot fer justícia? Fiedler repetirà insistentment –per exemple, en *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, un escrit de l'any 1887– que la finalitat de la pintura és l'expressió de l'essència purament visiva de la realitat. Segons el nostre autor, la realitat esdevé fugissera, això és, un pur esdevenir, si és contemplada des de la més estricta sensibilitat. La nostra mirada quotidiana sobre l'entorn empra un complex utilatge conceptual que atura o solidifica el flux perpetu d'impressions, i d'aquí que la nostra imatge del real presenti una forma estable. La idea de Fiedler és que el pintor és capaç d'expressar d'una manera unitària i ferma, prescindint dels conceptes i, fins i tot, del mateix llenguatge, aquesta realitat purament visiva que ens ofereix la sensibilitat. Fiedler afirma sense reserves que el sentit de la vista és excepcional i, a diferència de la resta, té la possibilitat de culminar en una d'expressió de la mateixa naturalesa¹⁰⁵. Així, l'artista elabora un producte significant mantenint-

¹⁰⁴ K. FIEDLER, «Zur neueren Kunsttheorie: Winckelmann» en *Schriften zur kunst* II. München: Wilhelm Fink Verlag, 1991. p. 253. No tenim constància d'una traducció al castellà o al català d'aquest escrit de Fiedler; per aquesta raó, adjuntarem una bona traducció d'aquest escrit en italià: K. FIEDLER, «Sulla teoria artistica recente: Winckelmann, Lessing, Kant» en M. ROSARIA DE ROSA, *Estetica e critica d'arte in Konrad Fiedler. Op. cit.*, p. 64: «Questa splendida posizione (amb referència a un fragment de *Records sobre l'observació de les obres d'art* de Winckelmann) viene offuscata solo dal fatto che sempre e daccapo la bellezza si presenta come il principale compito dell'arte. Solo quando la bellezza retrocede al rango di una circostanza secondaria di accompagnamento, diventa possibile una comprensione artistica non parziale».

¹⁰⁵ K. FIEDLER, *Schriften zur kunst* I. *Op. cit.*, p. 159: «Der gewaltige Unterschied aber, der zwischen dem Tastsinn und dem Gesichtssinn besteht, der ungeheure Fortschritt, den das sinnliche Vermögen macht, indem es sich von dem Tastsinn zum Gesichtssinn entwickelt, liegt darin, daß hier die Möglichkeit erscheint, den sinnlichen Wirklichkeitsstoff zu einem Ausdruck seiner selbst zu entwickeln»; [K. FIEDLER, «Sobre el origen de la actividad artística» en K. FIEDLER, *Escritos sobre arte. Op. cit.*, p. 223: «Mas, la gran diferencia entre el sentido del tacto y

se sempre en el mateix nivell de la sensibilitat. El pintor ens mostra, doncs, una forma pregonada del real que escapa absolutament del nostre registre habitual; més concretament, Fiedler parlarà d'una imatge desenvolupada del real: «Von echter Kunst wird man nichts anderes verlangen dürfen, als Natur, aber freilich nicht das kümmerliche Naturbild, was uns allen zu Gebote steht, sondern das entwickelte Naturbild, zu dessen Entstehung es jener Tätigkeit bedarf, die sich beim Künstler an die bloßen Wahrnehmungs- und Vorstellungsvorgänge des Gesichtssinnes anschließt»¹⁰⁶.

Tanmateix, seria un error considerar que la concepció de la realitat que ens presenta Fiedler no ha estat transformada¹⁰⁷ respecte dels postulats kantians. Per començar cal tenir present que pel nostre autor l'obra d'art, com tota producció humana, no tan sols expressa sinó que produeix efectivament allò que anomenem *realitat*. Sens dubte, si parlem en termes de producció o de creació de realitat en l'acte d'aprehensió del món, també s'ha dissolt, per ineficaç i com a residu de la vella filosofia dogmàtica, la fantasmagòrica *cosa en si*, el noumen kantian. Observem com Fiedler entén la realitat, i en conseqüència l'obra d'art, en uns termes força diversos que l'Il·lustrat de Königsberg. Atès que aquesta dimensió resulta un element clau en qualsevol recerca de l'àmbit filosòfic serà elucidada amb més profunditat en els capítols segon –en relació al geni– i quart –en relació al concepte de *mimesis*– de la nostra indagació estètica. No obstant això, voldríem valorar en aquest moment, d'una manera parcial, algun dels resultats obtinguts.

És evident que, des d'un cert punt de vista, resulta un xic complicat traçar una línia divisòria inequívoca entre els postulats del primer Formalisme, que ara hem vist expressats en la persona de Fiedler, i alguns dels punts de vista romàntico-idealistes. El marcat monisme ontològic de Fiedler, ha portat a alguns comentaristes de la seva obra a remarcar certes afinitats amb l'Idealisme¹⁰⁸; a més, com veiem, en ambdues perspectives es conserva el

la vista, el progreso enorme de la capacidad sensible al evolucionar del tacto a la vista, consiste en que en este aparece la posibilidad de desarrollar el material sensible de realidad a expresión de sí mismo»].

¹⁰⁶ K. FIEDLER, *Schriften zur kunst* I. Op. cit., p. 188; [K. FIEDLER, «Sobre el origen de la actividad artística» en K. FIEDLER, *Escritos sobre arte*. Op cit., p. 255: «Del verdadero arte no se deberá exigir más que la naturaleza, pero, claro está, no una pobre imagen de la naturaleza a disposición de todos nosotros, sino una imagen desarrollada, para cuya creación se requiere esa actividad que en el artista se une a los simples procesos de percepción y representación de la vista»].

¹⁰⁷ F. PÉREZ CARREÑO, «Konrad Fiedler» en V. BOZAL (ed), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (vol II). Madrid: Visor. La balsa de la Medusa, 2002. p. 271: «Pero su idea de la producción de lo real es además el corolario de su teoría de lo real».

¹⁰⁸ Fiedler no distingeix entre aparença i realitat, ja que les representacions de l'objecte pròpiament el constitueixen: «Wenn so die gesamte Wirklichkeit mit den in unserem Bewußtsein erscheinenden oder vielmehr unser Bewußtsein bildenden Wirkungen, beziehentlich den Formen zusammenfällt, zu denen sich diese Wirkungen entwickeln, so ist die Zwiespältigkeit der Welt in der Tat zur Einheit geworden» K. FIEDLER, *Schriften zur kunst* I. Op. cit., p. 114; [K. FIEDLER, *Escritos sobre arte*. Op cit., p. 171: «Así pues, si toda la realidad coincide con las impresiones que aparecen en nuestra conciencia o, mejor dicho, constituyen nuestra conciencia en relación con las formas de esas impresiones, entonces la dualidad del mundo se convierte de hecho en unidad». Aquesta idea es ben palesa en la seva concepció del llenguatge, d'herència humboldtiana: «Nicht ein Ausdruck für ein Sein liegt in der Sprache vor, sondern eine Form des Seins» (*Ibidem.*, p. 120); [*Ibidem.*, p. 178: «En el lenguaje no reside la expresión de un ser, sino una forma de ser»]. Tanmateix, lluny d'aquesta afinitat metafísica, la seva teoria de l'art no pot ser assimilada a la idealista, ja que en aquesta darrera es reconeix el valor

caràcter inequívocament significant de l'art i, en un cert sentit, el seu pregon estatut ontològic. Malgrat tot, creiem que les incipients diferències rauen en la particular lectura que fan del kantisme. Si es fila prim, hom s'adonarà que el Formalisme, allunyant-se del Kant més ortodox, és capaç de considerar l'art des de la perspectiva del coneixement en la mesura que l'apropa a les condicions que requereix un saber objectiu; òbviament, no és que Fiedler negui l'activitat del subjecte –això el convertiria en un realista ingenu–, ans al contrari, l'individu efectivament hi intervé d'una manera activa i creadora, però d'una manera formal, això és, podríem dir, tot posant en joc estructures pures de la sensibilitat visiva. Per contra, el Romanticisme i l'Idealisme apregonen en la disposició anímica subjectiva, en allò inaprehensible de l'individu que el connecta amb la realitat en si i li permet copsar-la en el seu conjunt, en la seva totalitat; com diria Schopenhauer, el geni és, d'alguna manera, *la porta d'entrada recòndita a l'en si*. L'art mostra, segons el Formalisme fiedlerià, la realitat sota el seu aspecte visual, i com a tal expressió, certament, no té cap disciplina que li faci ombra; per al romàntic i l'idealista, és capaç de revelar la totalitat en la seva completesa. El *misteri* en tant que metaproblema que ens reclama i absorbeix apareix aquí, doncs, en tota la seva força.

D'alguna manera, com ja ha estat apuntat, el Formalisme de Fiedler desenvoluparia el Kant de la *KrV* tot ampliant la línia de les formes de la sensibilitat en el terreny de l'art: «Das Können in der eigentlichen Kunst ist nichts anderes als ein Wissen, auf dem Gebiete der anschaulichen Vorstellungen; und ebenso könnte man das Wissen in der Wissenschaft ein Können auf dem Geiete der Begriffe nennen»¹⁰⁹. Als antípodes, el Romanticisme i l'Idealisme explotarien el Kant de la *KU*¹¹⁰, sobretot els aspectes aconceptualistes del judici estètic i la figura incontrovertible del geni i la seva relació amb la natura: «das Genie hingegen schaut eine andere Welt an, als sie Alle, wiewohl nur indem es in die auch ihnen vorliegende tiefer hineinschaut, weil sie in seinem Kopfe sich objektiver, mithin reiner und deutlicher darstellt»¹¹¹. En el Formalisme, doncs, pot ser *problematitzada* la qüestió de l'art en la mesura que s'ha precisat la possibilitat d'un punt de vista finit, limitat i objectiu; en l'altre cantó de la balança, el Romanticisme convertiria tot plegat

indepassable de la idea de bellesa, que Fiedler nega insistentment, i es defineix l'art com la seva manifestació visible, fet contra el qual, com veurem, també combatrà el nostre autor. Aquesta diferència serà ampliada com hem dit en el capítol quart en el moment de debatre sobre l'autonomia del fet artístic.

¹⁰⁹ K. FIEDLER, «Zur neueren Kunsttheorie: Winckelmann» en *Schriften zur kunst* II. *Op. cit.*, p. 264; [K. FIEDLER, «Sulla teoria artistica recenté: Winckelmann, Lessing, Kant» en M. ROSARIA DE ROSA, *Estetica e critica d'arte in Konrad Fiedler. Op. cit.*, p. 71: «Il potere nella vera arte non è nient'altro che un sapere nel campo della rappresentazione visiva, e allo stesso modo si potrebbe chiamare il sapere nella scienza un potere nel campo dei concetti»].

¹¹⁰ «È noto infatti che lo Schelling proclamava la *Critica del giudizio* la piú importante delle tre critiche kantiane, e che Hegel e in generale tutti i seguaci dell'idealismo metafisico mostrarono per quel libro una particolare simpatia. La terza *Critica* era, secondo costoro, il tentativo di gettare un ponte sull'abisso, l'avviamento a risolvere le antitesi tra libertà e necessità (...) era la correzione che il Kant preparava a sé medesimo, la veduta concreta con la quale venivano spazzati gli ultimi residui del suo astratto soggettivismo» (B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e lingüística generale. Op. cit.*, p. 331).

¹¹¹ A. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung. Op. cit.*, p. 438; [A. SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación II. Op. cit.*, p. 423: «el genio, en cambio, intuye un mundo distinto que todos ellos, aunque solo debido a que penetra más hondo en el que también ellos tienen ante sí, porque se presenta con mayor objetividad, pureza y claridad en su cabeza»].

en un *misteri* en la mesura que aquest tipus de comprensió apunta a la totalitat, i s'articula i expressa únicament a través d'un subjecte peculiar, el geni, que és capaç de copsar la totalitat per mitjà d'una sèrie de capacitats que no discorren per senders enterament lògics, sinó més aviat intuïtius amb tot el que això comporta.

Havent determinat, doncs, quin és el *problema* que ha de resoldre la representació pictòrica, això és, la expressió sòlida i unitària de la pura sensació visual, el seu èxit o el seu fracàs pot ser mesurat amb un alt grau d'objectivitat. Cal dir que Fiedler no declara de totes totes que es tracti de la submissió d'un cas particular a un concepte universal, com tindria lloc en la ciència; el que sí deixa clar és que es tractaria d'un judici racional i no pas de gust: «Ob man in dieser Operation des Verstandes logische Urteile erkennen will, steht dahin, jedenfalls sind es Urteile des Verstandes und nicht des Geschmacks»¹¹².

En aquest punt, creiem necessari fer notar una concreció de l'àmbit d'anàlisi que ha tingut lloc subreptíciament: hem passat de parlar del problema de les arts al problema d'una art en concret, la pintura. En efecte, la radical *problematització* que el Formalisme introdueix en l'estudi de les arts fa que l'ullada del crític es torni especialment suspicax enfront de les generalitzacions, i que tingui sempre la pretensió d'assolir la resposta exacta a un problema concret, en aquest cas, plantejat des de la pintura. En efecte, l'observació prèvia que realitza Fiedler en el citat escrit del 1887 ho deixa ben clar:

«Unter „künstlerischer Tätigkeit“ ist in den vorliegenden Untersuchungen immer nur die Tätigkeit des bildenden Künstlers gemeint. Das es nicht eine Kunst im allgemeinen, sondern nur Künste gibt, so kann die Frage nach dem Ursprung des künstlerischen Vermögens auch nur auf dem Sondergebiet einer bestimmten Kunst aufgeworfen werden. Ob sich aus der Beantwortung, welche diese Frage hier für das Gebiet der bildenden Kunst gefunden hat, ein Schluß ziehen läßt auf die Beantwortung, welche dieselbe Frage auf den Gebieten anderer künstlerischer Tätigkeiten finden müßte, darauf ist in dem folgenden keine Rücksicht genommen worden»¹¹³.

Com hem apuntat, la línia formalista de Fiedler fou represa per A. von Hildebrand, notable escultor nascut a Marburg l'any 1847. L'obra teòrica fonamental de Hildebrand és, recordem-ho, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* del 1893. Fóra bo que, de bell antuvi, paréssim atenció al mateix títol de l'escrit; efectivament, l'escultor es proposa determinar el *problema* (*Das problem*) amb el qual tot artista s'ha d'enfrontar i, finalment, d'alguna manera, resoldre. No hi ha cap dubte, i és reconegut pels especialistes

¹¹² K. FIEDLER, «Zur neueren Kunsttheorie: Winckelmann» en *Schriften zur kunst* II. *Op. cit.*, p. 266; [K. FIEDLER, «Sulla teoria artistica recenté: Winckelmann, Lessing, Kant» en M. ROSARIA DE ROSA, *Estetica e critica d'arte in Konrad Fiedler. Op. cit.*, p. 73: «Non è chiaro se in questo intervento della ragione si vogliono riconoscere giudizi logici, ma si tratta, in ogni caso, di giudizi della ragione e non del gusto»].

¹¹³ K. FIEDLER, *Schriften zur kunst* I. *Op. cit.*, p. 112; [K. FIEDLER, «Sobre el origen de la actividad artistica» en K. FIEDLER, *Escritos sobre arte. Op. cit.*, p. 169: «Por “actividad artistica” se entiende en este estudio únicamente la actividad del artista plástico. Puesto que no existe el arte en general, sino sólo artes, la cuestión sobre el origen de la capacidad artistica sólo puede plantearse en el campo especial de un arte en concreto. En lo que sigue no se ha tenido en consideración si de la respuesta que a esta pregunta se ha hallado en el ámbito de las artes plásticas, se pueden extraer conclusiones en el de otras actividades artisticas»].

en la seva obra, que l'experiència de Hildebrand com a escultor va tenir un fort impacte en la seva teoria, que revela un alt grau de consciència tècnica. El seu discurs teòric manté fermes lligams amb la seva activitat creativa, i, possiblement, aquesta és una de les raons de la complexitat i ambigüitat del seu llenguatge: la teoria inclou la plasticitat del treball de l'artista en el taller, l'enfrontament real del creador amb els problemes del material artístic. La preocupació de Hildebrand és, doncs, la pròpia d'un artista que vol entendre allò que fa quan crea una obra d'art; així és com la seva anàlisi intentarà determinar les operacions indepassables –en un cert sentit, *transcendentals*– que ha de realitzar l'artista per tal de dotar a l'obra d'art d'una *forma significativa*, que tot i mantenir lligams amb la realitat mateixa, no s'hi redueix, ans al contrari, apareix com a quelcom qualitativament divers. Podríem afirmar que la reflexió de Hildebrand consisteix a descriure la possibilitat tècnica de l'expressió visual en si mateixa que ja havia traçat Fiedler anteriorment des d'un punt de vista teòric.

Tot i que no és el nostre objectiu realitzar una exposició detallada dels postulats de Hildebrand, la nostra breu ressenya posarà en evidència un cop més l'aspecte eminentment resolutiu i, en darrer terme, *problemàtic* de la concepció formalista

Segons l'escultor i teòric alemany, la realitat només és aprehensible mitjançant les *formes*, tot i que aquestes *formes* ja han de ser considerades una part fonamental de la mateixa realitat, i no solsament estructures cognitives del subjecte. Com podem observar, Hildebrand introdueix una posició *acrítica* o, fins i tot, aparentment ingènua, que matisa el palès kantisme de la primera part de l'afirmació. No hem de considerar, però, la perspectiva acrítica del nostre autor una feblesa de la seva teoria, ans al contrari: un artista és un home que manté una relació vital i pràctica amb la natura, amb la realitat, i no s'escau a un personatge d'aquest tarannà l'escepticisme envers el món que només pot assolir la raó del teòric reclosa en la seva torre d'ivori. Hildebrand, sens dubte, confia en la realitat exterior, encara més, el naturalisme constitueix la base inqüestionable del seu sistema. En un cert sentit, seria correcte afirmar que artista representa la realitat tal i com se li apareix. Tanmateix, tot i les aparences, no es tracta d'una posició realista ingènua, ja que com hem dit, per Hildebrand, en la captació de la naturalesa sempre hi intervenen les *formes* com a *condició de possibilitat*¹¹⁴.

No hi ha dubte que Hildebrand adopta d'una manera força ambigua la gnoseologia kantiana, i que, fins i tot, introdueix distincions que l'allunyen del seu mentor, K. Fiedler¹¹⁵. Però abans de menyestimar la seva posició, provem de sistematitzar la munió d'aspectes que posa en joc Hildebrand. En primer terme, al parer del nostre escultor, en la realitat trobem les *formes reals* (*Daseinsform*) en tant que qualitats de l'objecte. El subjecte, mitjançant la visió, aprehèn, això és, abstrau de la realitat una *forma aparent* (*Erscheinungsform*), que en el seu grau més actiu, refinat i elaborat, és a dir, dotada d'una unitat efectiva, esdevindrà la *forma artística*; en aquest cas parlarem de la

¹¹⁴ Com veurem, posteriorment, Hildebrand es distancia críticament del Positivisme en la mesura que, segons l'escultor, la realitat no és aprehesa immediatament, com un *datum*, sinó mediatament a través d'aquestes *formes aparents-actives*.

¹¹⁵ En efecte, l'escultor distingeix, com veurem ara més detingudament, entre *aparença* i *realitat*, dualitat inconcebible per al creador de la *reine Sichtbarkeit*, segons el qual totes les nostres representacions són constitutives del món.

Wirkungsform, la *forma aparent-activa* com a fonament de l'art. Amb aquestes convenients cauteles, Hildebrand podrà afirmar que l'art és representatiu i que se'ns presenta veritablement com a *il·lusió* –no entesa com a engany, sinó en el sentit de quelcom purament visual–. Cal insistir en què, tot i aquesta estreta relació amb la naturalesa, la creació artística confereix a l'obra una unitat que no es troba en la naturalesa, i aquesta unitat és el factor primordial que la converteix en quelcom purament visual, aparent i, sobretot, autònom: «In diesem gegenseitigen Bedingen der Erscheinungsgegensätze und in ihrem gemeinschaftlichen Hervorrufen eines Raumganzen besteht eine Einheit der Erscheinung, welche nichts gemein hat mit der organischen oder der Vorgangseinheit in der Natur»¹¹⁶.

Però el *problema* de l'artista plàstic encara pot ser demarcat d'una manera més precisa: la creació d'un *espai virtual* constitueix, en efecte, la tasca fonamental del pintor; en altres mots, donar una forma unitària a la il·lusió de l'espai resulta ser el *problema* fonamental al qual s'enfronta tot creador. L'espai artístic és suggerit a l'artista a través de l'espai natural, al qual diàriament s'enfronta, però la condició d'autònoma il·lusió, de dació completa a la sensibilitat, imposa a l'artista la necessitat d'operar un acte laboriós de síntesi per mitjà d'un seguit d'operacions formals. L'elaboració realitzada per l'artista és absolutament genuïna, atès que la natura no ens proporciona la sensació d'espai de la mateixa manera. La il·lusió espacial de l'art plàstic presenta unes qualitats ben diferenciades que la transformen en un vertader *heterotopos*; en paraules de Hildebrand: «Die Parallele zwischen Natur und Kunstwerk wäre also nicht in der Gleichheit ihrer faktischen Erscheinung zu suchen, sondern darin, dass ihnen beiden zur Erweckung der Raumvorstellung die gleiche Fähigkeit innewohnt»¹¹⁷.

Aquesta breu introducció a la concepció formalista de Hildebrand apunta en un sentit força precís que caldrà desenvolupar posteriorment amb atenció, això és, la relació que l'artista plàstic estableix amb l'espai natural: podem parlar pròpiament d'un acte mimètic? Si així fos, la preuada autonomia de l'obra d'art quedaria qüestionada. Atesa l'enorme transcendència que aquest fet té per a la comprensió de qualsevol teoria estètica i, en el cas que ens ocupa, de la formalista, emplacem el lector al capítol quart de la nostra tesi en la qual provarem d'elucidar la posició de Hildebrand i la de la resta de formalistes al respecte de la perenne discussió sobre la *mimesis*. Malgrat tot, aquí hem pogut observar com Hildebrand esbossa una concepció de la creació artística que per la claredat i concreció del seu objectiu podria ser situada en l'òrbita del *problema*; a més, Hildebrand sembla instaurar, com ja havia fet K. Fiedler anteriorment, una certa apodíctica en un camp en el qual Kant no concebia cap mena de judici incontestable més enllà de la figura del geni.

¹¹⁶ A. VON HILDEBRAND, *Das problem der Form in der Bildenden Kunst*. J. H. Ed Heitz. Strassburg 1893. p. 39; [A. VON HILDEBRAND, *El problema de la forma en la obra de arte*. La balsa de la medusa, Madrid 1988. p. 48: «Y es en ese recíproco condicionarse de los contrastes de la apariencia y en su producción conjunta de una totalidad espacial donde radica la unidad de la apariencia, que no tiene nada en común con la unidad orgánica o con la de fenómenos naturales»].

¹¹⁷ A. VON HILDEBRAND, *Das problem der Form in der Bildenden Kunst*. *Op. cit.*, p. 41; [A. VON HILDEBRAND, *El problema de la forma en la obra de arte*. *Op.cit.*, p. 49: «El paralelismo entre naturaleza y obra de arte no radicaría en la igualdad de su apariencia de hecho, sino en la facultad de suscitar una representación espacial que es inherente a ambas»].

El combat musical de *Dionís i Apol·lo*

«Herabgewürdigt wird nichts dadurch, daß man es besser kennen lernt»¹¹⁸
E. HANSLICK

Després d'aquest exordi comparatiu al Formalisme, resulta convenient recordar que l'objectiu darrer de la nostra tesi haurà de ser l'elucidació de l'experiència musical contemporània, per la qual cosa ara resultarà d'allò més oportú anar-nos apropant a l'àmbit específicament musical des d'aquest punt de vista formal. Fins al moment, hem provat d'elucidar el punt de partença del Formalisme des d'una òptica, diguem-ho així, més aviat tradicional –que, com sabem, es basa prioritàriament en l'observació de les arts plàstiques i la literatura–. No obstant això, i com ben aviat veurem més extensament, una de les exigències del Formalisme és que la reflexió sobre l'art no pot prescindir de la matèria concreta sobre la qual es realitza la formativitat, atès que imposa una *problemàtica* específica i, per això, cal considerar-la d'una manera necessària i atenta¹¹⁹. Ens endinsem, doncs, en l'univers propi de la música per descobrir que, en el seu si, tot plegat pren un nou i significatiu relleu. En aquest sentit, no és desencertat, ni tan sols agosarat, afirmar que la música és, per essència, un art prototípicament formal.

Disputa a l'entorn de E. Hanslick

Per començar, com ja hem anat fent, introduïm-nos en l'aspecte *problemàtic* de la música a través d'un dels primers promotors moderns d'aquesta exigència, E. Hanslick. L'autor, nascut l'any 1825 a Praga, va escriure el seu tractat més celebrat a l'edat de vint-i-nou anys. En efecte, després d'exercir força temps com a crític musical, Hanslick publicà de retorn a Viena, i mentre ocupava un càrrec en el Ministeri de Cultura, el seu *Vom Musikalisch-Schönen*¹²⁰, del qual conegué prop de deu edicions. En l'opuscle, l'autor manifestava un profund desacord amb l'estètica romàntica que veia en la música l'exhibició més pregona dels sentiments humans¹²¹.

¹¹⁸ E. HANSLICK, *Vom Musikalisch Schönen*. Minden: Breitkopf & Härtel · Wiesbaden, 1989. p. 61; [E. HANSLICK, *Il bello musicale*. . Milano: Aesthetica Edizioni, 2001. p. 64: «Niente risulta degradato per il solo fatto di essere conosciuto meglio»].

¹¹⁹ Sobre la qüestió, resulta aclaridora aquesta adveració de Hanslick que reproduïrem íntegrament en el capítol III, atès que comporta una munió de conseqüències metodològiques: «...daß die Schönheitsgesetze jeder Kunst untrennbar sind von den Eigentümlichkeiten ihres Materials, ihrer Technik» (E. HANSLICK, *Vom Musikalisch Schönen*. *Op. cit.*, p. 3); [E. HANSLICK, *Il bello musicale*. *Op. cit.*, p. 38: «...e questa risponde al principio che le leggi della bellezza in ogni arte sono inseparabili dalle caratteristiche particolari del suo materiale e della sua tecnica»].

¹²⁰ Existeixen algunes traduccions d'aquest opuscle en llengua castellana –vegeu, per exemple, *De lo bello musical* en les tres edicions de l'editorial Ricordi Americana de Buenos Aires–; tanmateix, hem optat per no incorporar aquestes versions, sinó la corresponent traducció italiana [E. HANSLICK, *Il bello musicale*. Milano: Aesthetica Edizioni, 2001], ja que és més recent, i posseeix un gran rigor crític. Per la citació original alemanya: E. HANSLICK, *Vom Musikalisch Schönen*. Minden: Breitkopf & Härtel · Wiesbaden, 1989.

¹²¹ Hanslick ens proporciona un recull força extens de citacions que donen testimoni d'aquesta ferma –i, al seu parer, esbiaixada– convicció romàntica. A tall d'exemple, convé recollir l'opinió de músics indiscutiblement romàntics com Bellini –«Musica è l'arte, che esprime i sentimenti e le passioni col mezzo di suoni» (en italià a l'original)–, o d'estetes com F. Hand –

El clima intel·lectual d'aquesta important capital cultural europea, Viena, estava dominat per la filosofia de Johann Friedrich Herbart (1776-1841), un deixeble de Fichte que es va proposar criticar el sistema idealista de Hegel des d'una posició més aviat realista. Al parer de l'autor, la filosofia havia d'elaborar i de perfilar bé els conceptes que estructuraven la nostra experiència de la realitat; àdhuc, l'estètica tenia la missió de proposar uns conceptes model que permetessin establir criteris de valoració i de judici precisos sobre les obres d'art. Ben mirat, Herbart no pot ser considerat encara un autor formalista en sentit estricte del terme, si bé és cert que partir de les seves idees es començarà a forjar un ambient filosòfic idoni per l'aparició del Formalisme¹²².

Curiosament, B. Croce relliga l'esperit de la filosofia de Herbart a l'herència kantiana més autèntica¹²³, i assenyala la preocupació del filòsof per atendre concretament als fets tot recollint les traces belles del particular. Tanmateix, és cert que entre aquestes traces de colors i línies, Herbart també hi inclou els pensaments i, àdhuc, la voluntat, fet que remet altre cop a l'univers de l'indeterminat. Resulta també simptomàtica la seva atenció a la forma en detriment del contingut¹²⁴; i és que, sens dubte, per al Formalisme seran d'allò més fonamentals els conceptes que permetin articular una experiència visual-formal de les obres d'art; un exemple il·lustratiu d'aquesta posició serien els *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* de Wölfflin.

Un deixeble de Herbart, R. Zimmermann, apostà decididament pels valors estètics formals, situant-se ja clarament en la tendència que podríem definir de *formalista post-kantiana*; de fet, Zimmermann definia l'estètica com a pura ciència de la forma. En aquest epicentre cultural ja formal podem situar l'obra de Hanslick. De bones a primeres, hom pot testimoniar la relació entre el filòsof i E. Hanslick¹²⁵ –a més, cal afegir que ingressen com a professors a la Universitat de Viena el mateix any 1861–. La lectura tradicional, emperò, ha prioritzat la influència de Zimmermann sobre l'obra de Hanslick, si bé és cert, com molt bé constata Leonardo Distaso, que l'obra més important de Hanslick

«Die Musik stellt Gefühle dar. Jedes Gefühl und jeder Gemütszustand ha tan sich und so auch in der Musik seinen besonderen Ton und Rhythmus»– o F. Thiersch –«Die Musik ist die Kunst, durch Wahl und Verbindung der Töne Gefühle und Stimmungen des Gemütes auszudrücken oder zu erregen»–. (E. HANSLICK, *Vom Musikalisch Schönen. Op. cit.*, p.18); [E. HANSLICK, *Il bello musicale. Op. cit.*, p. 44: F.Hand: «La musica esibisce sentimenti. Ogni sentimento e ogni stato d'animo ha in sé e quindi anche nella musica, il suo suono e il suo ritmo speciale»; F. Thiersch «La musica è l'arte di suscitare o di esprimere sentimenti e stati d'animo con la scelta e la connessione di suoni»].

¹²² Tot i algunes ambigüitats, Hanslick reconeix la contribució de Herbart a l'estètica de la forma musical en la mesura que intenta alliberar-la de l'imperatiu sentimental: «Der erste, der meines Wissens diese Gefühlsästhetik in der Musik angegriffen hat, ist Herbart» (E. HANSLICK, *Vom Musikalisch Schönen. Op. cit.*, p.15); [E. HANSLICK, *Il bello musicale. Op. cit.*, p. 43: «Il primo, per quanto io sappia, che abbia attaccato l'estetica musicale del sentimento fu Herbart»].

¹²³ «A chi passi oltre le apparenze e trascuri le diversità della terminologia, non isfuggirà la grande somiglianza tra la dottrina estetica herbartiana e quella kantiana. (...) L'Herbart è forse per questa parte il piú rigoroso seguace e continuatore del pensiero del Kant, la cui dottrina contiene in germe la sua. Egli stesso si definí una volta "un kantiano, ma dell'anno 1828"» (B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e lingüística generale. Op. cit.*, p. 362).

¹²⁴ B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e lingüística generale. Op. cit.*, p. 362: «Il contenuto è transitorio, relativo, soggetto alle leggi della morale, giudicabile dal punto di vista di questa; la forma è perenne, assoluta, libera. L'arte concreta può essere somma di due o piú valori; ma il fatto estetico è solo forma».

¹²⁵ Sense anar gaire lluny, cal tenir present que *Vom Musikalisch Schönen* està dedicat a R. Zimmermann.

és molt anterior a l'*Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft* del filòsof austríac; així doncs: «Appare possibile, allora, leggere il formalismo di Zimmermann alla luce dello scritto di Hanslick ancor più del contrario»¹²⁶.

Abans d'endinsar-nos en el corpus teòric d'aquest eminent músic, cal dir que hi ha algunes veus autoritzades que, avui dia, qüestionen que la teoria musical de Hanslick representi una fractura definitiva amb l'estètica romàntica; com diu Fubini fent-se ressò de l'opinió del també esteta K. Dahlhaus, la seva seria «une ré-élaboration de certaines idées comme celle de *musique absolue* qui voit le jour au sein même du Romantisme»¹²⁷. Tot i reconèixer tangencialment l'encert d'aquest punt de vista, nosaltres no tenim cap dubte que Hanslick intenta resituar el significat de la música lluny del vaivé subjectivista característic de les posicions obertament romàntiques, i, en aquest sentit, entra de ple dins de les exigències del Formalisme caracteritzat en aquest primer punt com aquella ideologia que pretén allunyar l'art de tota consideració *mistèrica* per apropar-lo a l'aspecte *problemàtic* propi de les ciències més exactes. Resulta especialment aclaridor per al nostre propòsit constatar com Hanslick qualifica d'«obscura» (*dunklen*)¹²⁸ aquesta referència contínua als sentiments que duu a terme l'estètica decimonònica i de la qual resulta imprescindible sortir. És obvi que l'epítet esmentat apunta en el sentit de quelcom impenetrable per la raó, un reducte absolutament inefable impropri d'un estudi que té la pretensió d'establir uns principis clars i rigorosos. Així, en paraules de nostre autor: «Sie wird, will sie nicht ganz illusorisch werden, sich der naturwissenschaftlichen Methode wenigstens so weit nähern müssen, daß sie versucht, den Dingen selbst and en Leib zu rücken, und zu forschen, was in diesen, losgelöst von den tausendfältig wechselnden Eindrücken, das Bleibende Objektive sei»¹²⁹.

És cert, com diuen E. Fubini i K. Dalhaus, que la música instrumental gaudí de l'honorable epítet de «música absoluta» durant el Romanticisme. La música, segons el romàntic, desplejava enterament el seu discurs més propi, transcendent d'aquesta manera les estretes possibilitats del llenguatge lògic-transitiu per acabar copsant finalment el mateix infinit. En un cert sentit, doncs, és cert que Hanslick recull i, fins i tot, absolutitza aquesta visió completament autònoma de la música. Tot i això, cal tenir present que, paral·lelament a l'acceptació d'aquest principi, el músic alemany opera una eficaç maniobra que trenca qualsevol vinculació amb el transcendent i arrela definitivament la música en la més completa immanència. Només així és possible un estudi científic de la música com el que ens proposa. El canvi és, segons el nostre parer, ben significatiu, i aquesta és una de les raons que fan que seguim considerant que E. Hanslick protagonitza una significativa fractura respecte de la visió tradicional de l'esteta romàntic.

¹²⁶ L. DISTASO, «Il Bello musicale, di Eduard Hanslick» en E. HANSLICK, *Il bello musicale. Op. cit.*, p. 9.

¹²⁷ E. FUBINI, «Imagination et sentiments: du formalisme à la signifiance» en AAVV, *Sens et signification en musique*. Paris: Hermann Musique, 2007. p. 25.

¹²⁸ Vegeu: E. HANSLICK, *Vom Musikalich Schönen. Op. cit.*, p. 1; [E. HANSLICK, *Il bello musicale. Op. cit.*, p. 37; en la traducció italiana és traduït correctament per «oscuro»].

¹²⁹ E. HANSLICK, *Vom Musikalich Schönen. Op. cit.*, p. 2; [E. HANSLICK, *Il bello musicale. Op. cit.*, p. 37: «Se non vuol divenire affatto illusoria, l'indagine sul bello dovrà avvicinarsi al metodo delle scienze naturali quel tanto da provare a cogliere le cose stesse in carne e ossa e di ricercare che cosa vi sia esse di permanente e oggettivo, prescindendo dalle mille diverse e mutevoli impressioni»].

Creiem que, en alguns casos, les reticències a l'hora d'acceptar obertament el formalisme de Hanslick i d'altres autors similars es deuen a una visió excessivament estreta –a vegades, cal reconèixer-ho, promoguda per l'ambigua terminologia emprada pels mateixos autors o pel seu afany polemista– d'allò que representa aquest moviment. Ha de quedar clar que Hanslick no nega en cap moment l'expressivitat de la música –ens preguntem com ho podria negar un amant de la música!¹³⁰–; el que sí nega és que l'essència de la música es redueixi a aquest impacte voluble (i, en el fons, inefable) en la nostra sensibilitat¹³¹. Al parer del crític musical, el significat estètic de la música no pot raure en la mera constatació subjectiva d'una commoció emotiva, atès que, en primer terme, les circumstàncies que la determinen canvien indefinidament i, àdhuc, no presenta cap mena d'homogeneïtat entre els diferents subjectes, situació que, en cas d'ésser afirmativa, potser podria concórrer a l'establiment d'una ciència d'aquest tipus. No hi ha cap dubte que, en un cert sentit, el menysteniment dels sentiments en favor d'un principi incontestable retrotreu els esforços de Hanslick a l'intent de Kant de formular una ciència pràctica, l'ètica, lluny de la contingència empírico-sentimental; i com veurem aquest no és l'únic principi hanslickeà que ens apropa al filòsof de Königsberg. Reconèixer i admirar una expressivitat específicament musical, com farà Hanslick, no implica, doncs, d'una manera necessària combregar amb el conjunt de postulats romàntics; en altres mots: l'expressivitat que en termes generals el Romanticisme atorga al fet musical està força lluny de l'estricta concepció del nostre crític.

Sobre aquesta qüestió, trobem d'allò més encertada la distinció entre els dos nivells de discurs que J-J. Nattiez estableix en el si de l'opuscle de Hanslick. En efecte, hom pot detectar-hi una incipient aproximació a la semiologia de la música, en la qual el crític avalua el rol dels sentiments en el procés de significació musical, paral·lelament –i, a vegades, indistintament– a un discurs estètic en tota regla¹³². Parlarem, doncs, de l'enfrontament entre la perspectiva

¹³⁰ E. HANSLICK, *Vom Musikalich Schönen. Op. cit.*, p. 14: «Die starken Gefühle selbst, welche die Musik aus ihrem Schlummer wachsingt, und all die süßen wie schmerzlichen Stimmungen, in die sie uns Halbträumende einlullt: wir möchten sie nicht durchaus unterschätzen. Zu den schönsten, heilsamsten Mysterien gehört es ja, daß die Kunst solche Bewegungen ohne irdischen Anlaß, recht von Gottes Gnaden hervorzurufen vermag»; [E. HANSLICK, *Il bello musicale. Op. cit.*, p. 42: «Noi non vogliamo disprezzare i forti sentimenti che la musica sveglia dal loro sonno e tutti quegli stati d'animo dolci o dolorosi nei quali essa ci culla come un sogno. Anzi il fatto che l'arte possa suscitare tali emozioni senza alcuna causa terrena, come grazia divina, è tra i misteri più belli e salutari»].

¹³¹ E. HANSLICK, *Vom Musikalich Schönen. Op. cit.*, p. 14: «Nur gegen die unwissenschaftliche Verwertung dieser Tatsachen für ästhetische Prinzipien legen wir Verwahrung ein»; «Von einem Zweck kann also in diesen Sinn auch bei der Musik nicht gesprochen werden, und die Tatsache. Daß diese Kunst in einem lebhaften Zusammenhang mit unseren Gefühlen steht, rechtfertigt keineswegs die Behauptung, es liege in diesem Zusammenhange ihre ästhetische Bedeutung» (*Ibidem.*, p. 5); [E. HANSLICK, *Il bello musicale. Op. cit.*, p. 42: «Noi protestiamo soltanto contro la pretesa antiscientifica di servirsi di tali fatti come principi estetici»; «In questo senso non si può parlare di scopo neppure nei riguardi della musica e il fatto che quest'arte è in un vivo rapporto con i nostri sentimenti no giustifica l'affermazione che in questo rapporto stia il suo significato estetico» (*Ibidem.*, p. 39)].

¹³² Nattiez resumeix el tractat de Hanslick de la següent manera: «1-la musique éveille des sentiments (position sémiologique hétéronome –ou référentialiste– et empirique), 2-donc le sentiment n'est pas contenu dans la musique (rejet de la position sémiologique autonome –ou absolutiste); 3-le beau musical ne réside ni dans le sentiments du compositeur ni dans ceux de l'auditeur, mais dans la contemplation pure de la forme: le compositeur ne doit donc pas

empírica i la normativa. Nattiez, emperò, deixa ben clar que tot i la profunditat de la mirada hanslickeana al rol que juguen els sentiments en l'acte d'escolta musical –element clau en la comprensió del procés de significació musical en l'estètica romàntica– cal establir el principi de la forma com el vertader motor expressiu de la música. Tanmateix, insistim, no es referirà al *sentiment* que la forma és capaç de provocar passivament a l'oïdor, ans a la *sensació* activa de forma com a portadora en si mateixa d'un significat propi i profund. La forma és, doncs, si cap l'expressió, el contingut de la música.

De bell antuvi, i per tal de relligar la posició subsegüent a tot allò que hem anat veient en la primer part del capítol, podríem afirmar que Hanslick s'endinsa en el complex teixit musical per exorcitzar els fantasmes de la tradició sentimental. El nostre crític pretén foragitar tot allò que situï la música en l'horitzó de la indeterminació i que, per tant, allunyi l'estètica d'una mirada objectiva. A propòsit d'això, tot fent un ràpid cop d'ull a l'opuscle de Hanslick, hom podrà detectar com a mínim tres àmbits d'incidència crítica: la qüestió del sentiment, això és, la importància que li ha estat concedida en l'acte de creació musical, però sobretot en el transcurs de la consegüent recepció de la peça musical per part de l'oïdor i l'esteta; el fet de reconèixer la possibilitat d'un transmissió efectiva d'idees extramusicals pretesament assimilades al mateix teixit musical; i, finalment, l'establiment d'una relació de dependència de la música respecte de la naturalesa. En aquest primer capítol abordarem el dos primers punts suara esmentats, atès que al dedins s'hi amaga la discussió sobre si l'estètica s'ha d'enfrontar amb quelcom precís i objectivable, el *problema* de la *forma*, o a quelcom en darrer terme inaferrable, el domini *misteriós* de la interioritat personal o la transmissió aconceptual d'idees universals; deixarem per al capítol iv el debat sobre la *mimesis* musical, ja que ateny molt directament a la qüestió de l'autonomia de l'obra d'art musical.

Hanslick té ben clar que qualsevol estètica científica s'ha d'orientar de bones a primeres envers d'objecte i no pas vers el subjecte creador o receptor¹³³. Per tal de justificar la solidesa d'aquesta afirmació Hanslick es veu obligat a oferir unes pinzellades de teoria del coneixement en les quals ressonaran distincions manifestament kantianes, si bé amb alguns matisos gens menyspreables. Tot objecte, dirà Hanslick, impacta, en primer terme, en els nostres sentits; àdhuc l'objecte que qualifiquem de bell. No hi ha cap dubte que, en aquest punt, ens trobem en el nivell de la *sensació* (*Empfindung*), el qual cal distingir netament del ressò sentimental que adquireix tot plegat en el sentiment (*Gefühl*). Les qualitats d'aquest objecte particular que és la música efectivament impacten sobre la nostra sensibilitat –es mouen, doncs, en el registre de les sensacions–, tanmateix, és només en el moment que la facultat de la Fantasia (*Phantasie*) «als die Tätigkeit des reinen Schauens»¹³⁴ se'n fa càrrec

chercher à susciter des sentiments (position esthétique immanente et normative)» (J-J. NATTIEZ, «Hanslick ou les apories de l'immanence» en *Le combat de chronos et d'orphée*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1993, p. 59).

¹³³ E. HANSLICK, *Vom Musikalich Schönen*. *Op. cit.*, p. 3: «die Kunstkritiken, bereits die Regel festzuhalten, daß in ästhetischen Untersuchungen vorerst das schöne Objekt und nicht das empfindende Subjekt zu erforschen ist»; [E. HANSLICK, *Il bello musicale*. *Op. cit.*, p. 38: «...ovvero la critica d'arte, stabiliscono la regola che nelle ricerche estetiche la prima cosa da prendere in esame è l'oggetto bello e non il soggetto senziente»].

¹³⁴ E. HANSLICK, *Vom Musikalich Schönen*. *Op. cit.*, p. 7; [E. HANSLICK, *Il bello musicale*. *Op. cit.*, p. 39: «...in quanto attività del puro guardare»].

–i no pas el sentiment o l'intel·lecte– que captem la pregonesa d'allò que se'ns manifesta. Cal pensar, doncs, que tot i que certament la música té un efecte en el nostre sentiment, aquest impacte no diu res precis ni objectiu de la seva naturalesa específica, tan sols dóna comptes d'allò que plau al subjecte en aquell moment donat. Només una facultat espiritual tan específica com la Fantasia és capaç de copsar l'objecte en la seva essència més pregona, atès que en el fons ella n'ha estat, en el cas del compositor, el veritable origen. El sentiment no és ni l'origen, ni l'objectiu, ni el contingut de la música.

És clar que l'esperit de rigor de Hanslick havia de protestar enfront d'aquella idea tan arrelada a la cosmovisió romàntica que la música és una font inesgotable d'idees, una transmissora efectiva de continguts pregons de qualsevol ordre –filosòfics, religiosos, cosmològics i un llarg etcètera–; a propòsit d'això, ha estat reiteradament citada una testimoniança de Hanslick¹³⁵. Autors com F. Liszt manifestaven una confiança cega en els poders expressius de la música, i d'aquí la gènesi dels cèlebres poemes simfònics. En la música programàtica presumiblement s'assoliria l'ideal d'un art absolut capaç d'agermanar la força del concepte poètic amb la infinita capacitat expressiva de la música.

Cal dir, emperò, que Hanslick dirigeix els seus dards més enverinats contra un dels *leitmotifs* més característics de la concepció wagneriana, això és, la idea d'una obra d'art total (*Gesamtkunstwerk*). Com molt bé interpreta L. Distasso¹³⁶, Hanslick es troba als antípodes d'aquest romanticisme exacerbant: la música no té com a finalitat l'expressió dels sentiments; les línies melòdiques wagnerianes són imprecises i, a més, pretenen ésser portaveus d'una significació narrativa i literària; tot plegat constitueix una immensa i vague boira que produeix quimeres. Hanslick, en efecte, menystindrà qualsevol afirmació que

¹³⁵ E. HANSLICK, *Vom Musikalisch Schönen. Op. cit.*, p. 155-156: «Nicht die Gestalt Egmonts, nicht seine Taten, Erlebnisse, Gesinnungen sind Inhalt der Beethovenschen Ouvertüre, wie dies im Bilde ›Egmont‹, im Drama ›Egmont‹ der Fall ist. Der Inhalt der Ouvertüre sind Tonreihen, welche der Komponist vollkommen frei nach musikalischen Denkgesetzen aus sich erschuf. Sie sind für die ästhetische Betrachtung ganz unabhängig und selbständig von der Vorstellung ›Egmont‹, mit welcher sie lediglich die poetische Phantasie des Tonsetzers in Zusammenhang gebracht hat, sei es, daß diese Vorstellung auf eine unerforschliche Weise den Keim zur Erfindung jener Tonreihen gelegt hat, sei es, daß er diese nachträglich seinem Vorwurf entsprechend fand. Dieser Zusammenhang ist so lose und willkürlich, daß niemals ein Hörer des Musikstückes auf diesen angeblichen Gegenstand verfallen würde, wenn nicht der Autor durch die ausdrückliche Benennung unserer Phantasie im vorhinein die bestimmte Richtung oktroyierte; [E. HANSLICK, *Il bello musicale. Op. cit.*, p. 107-108: «Il contenuto dell'ouverture beethoveniana non è l'insieme della figura, delle gesta, dei sentimenti e dei pensieri di Egmont, come lo è per il quadro intitolato "Egmont" o il dramma "Egmont". Il contenuto dell'ouverture è una serie di note che il compositore in perfetta libertà compose secondo le leggi del pensiero musicale. Per la riflessione estetica esse sono assolutamente autonome e indipendenti dall'idea "Egmont", con la quale sono state poste in relazione unicamente dalla fantasia poetica del musicista, sia che questa rappresentazione abbia gettato in maniera impercettibile il primo seme in vista dell'invenzione di quella serie di note, sia che il compositore l'abbia trovata successivamente corrispondente al suo pezzo. Questa relazione è così mobile e arbitraria che mai un ascoltatore del pezzo musicale riuscirebbe a indovinarne l'argomento, se l'autore non avesse in precedenza indicata la direzione alla nostra fantasia mediante il titolo esplicito»].

¹³⁶ L. DISTASSO, «Il Bello musicale, di Eduard Hanslick» en E. HANSLICK, *Il bello musicale. Op. cit.*, p. 11: «Wagner era il modello di coloro che pensavano la musica ancella del testo e veicolo di espressione di sentimenti, che trovavano manifestazione nel flusso emotivo e indistinto della melodia infinita en el ruolo profetico del *Gesamtkunstwert*. Nulla di più lontano da Hanslick e da *Il Bello musicale*».

conclougui en una deliberada transposició de nivells de significació, això és, que intenti restar importància a la significació formal de la música tot dissolent-la amb trames literàries, aventures patològiques, o rerefons mimètics.

Situats en l'horitzó literari o filosòfic, hom pot testimoniar empíricament l'ampli i variat reguitzell d'opinions que giren a l'entorn de les intencions i de la naturalesa d'una peça musical: si no fos per les indicacions explícites de l'autor, en el títol, per exemple, mai no podríem extreure una idea concreta; i és que la música, al parer de Hanslick, no està dotada del poder misteriós d'evocar idees extramusicals concretes o generals¹³⁷—i això, entengui's bé, no és una limitació, ans constitueix la seva veritable força—. Certament, molts músics i estetes romàntics afirmaren que si bé la música no tenia la capacitat d'evocar idees o sentiments concrets sí que podia oferir-nos-en la idea general. Hanslick, escèptic amb tot allò que no obeeixi a proves feaents, es pregunta com és possible la transmissió efectiva de quelcom essencialment indeterminat. L'única cosa que pot ser objecte d'atenció de l'esteta és la sensació de moviment real que ens proporciona la música i que pot evocar, sempre simbòlicament, el moviment d'agitació d'una passió. No obstant això, en tot moment la construcció musical obeeix a lleis d'ordre musical de manera que tot plegat es disposa segons aquesta finalitat; en altres mots, el reconeixement sempre convencional d'aquests motius no resulta imprescindible per determinar la seva qualitat intrínseca.

El discurs musical ha de ser entès i assaborit com a tal en la seva especificitat. En un cert sentit, Hanslick admetria la capacitat de la música de transmetre idees, això sí, de naturalesa musical. No hem de caure, emperò, en el parany de pensar que Hanslick incorre en una contradicció afirmant que la música remet a un significat musical susceptible de ser transcrit en altres llenguatges. En paraules de Hanslick: «Dies Ideelle in der Musik ist ein tonliches, nicht ein begriffliches, welches erst in töne zu übersetzen wäre»¹³⁸. La diferència entre el llenguatge habitual i el musical és que en el primer el so vol ser signe per remetre a quelcom altre —esdevé un pur *mitjà per a*— i, en canvi, en el segon el so pretén ser entès com a tal —com un *fi* en si mateix—. La significació musical és, doncs, tothora intraduïble, inaferrable per la substància lingüística; l'art no es mou mai en l'àmbit dels conceptes, afirmaria Kant. La idea musical apreheua com a tal per la *Fantasia* és en si mateixa l'essència i l'objectiu de la música: «Eine vollständig zur Erscheinung gebrachte musikalische Idee aber ist bereits selbständiges Schöne, ist Selbstzweck und

¹³⁷ Per exemplificar aquesta idea, nosaltres recollim la testimoniança d'A. Schopenhauer amb referència a una simfonia de Beethoven: «Zugleich nun aber sprechen aus dieser Symphonie alle menschlichen Leidenschaften und Affekte: die Freude, die Trauer, die Liebe, der Haß, der Schrecken, die Hoffnung u.s.w. in zahllosen Nüancem, jedoch alle gleichsam nur in abstracto und ohne alle Besonderung» (A. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Op. cit., p. 523-524); [A. SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación II*. Op. cit., p. 502: «Pero, a la vez, desde esa sinfonía hablan todas las pasiones y afectos humanos: la alegría, la tristeza, el amor, el odio, el horror, la esperanza, etc., en innumerables matices pero solo in abstracto y sin especificación...»].

¹³⁸ E. HANSLICK, *Vom Musikalich Schönen*. Op. cit., p. 66; [E. HANSLICK, *Il bello musicale*. Op. cit., p. 66: «Questa idea in musica è un'idea sonora e non un'idea concettuale che i suoni debbano solo tradurre»].

keineswegs erst wieder Mittel oder Material der Darstellung von Gefühlen und Gedanken»¹³⁹.

Després d'un primer moment que, certament, hom podria qualificar de *destruens*, atès que Hanslick s'ha dedicat sobretot a desmentir allò que havia estat injustament considerat en relació a la música, l'esteta ha estat capaç de posar en joc la possibilitat d'un univers profund de significacions musicals que ara, tanmateix, hauria d'estar en condicions de poder seguir precisant. La *forma*, no emprada pas en el sentit habitual o analític d'alguns músics¹⁴⁰, resulta ser allò específicament musical. Si poguéssim parlar d'un «contingut» musical, aquest seria, sens dubte: «...tönend bewegte Formen»¹⁴¹. Al parer de Hanslick, la forma és el resultat complex de les connexions artístiques del so: l'eufonia melòdica, harmònica i tímbrica al servei de la més pura essència musical, el ritme, configuren el teixit o l'estructura musical. Tot plegat, té la capacitat de suscitar-nos un seguit d'idees que remeten incansablement a la mateixa substància musical i no pas a un sentiment o a una idea inefable. Aquí, sens dubte, Hanslick apunta vers un seguit d'elements fàcilment objectivables, susceptibles de ser convertits, si s'escau, en *problemes* resolubles i que per la seva concreció poden ser jutjats amb propietat¹⁴².

Tot sovint s'associa el pensament musical de Hanslick al concepte de *forma musical tancada* el qual hauríem considerar breument per evitar equívocs. Segons el nostre parer, *forma tancada* pot voler dir en mans de Hanslick que l'obra d'art musical posseeix una indiscutible qualitat d'autonomia, en altres mots, que es tracta d'un microcosmos plenament significant als antípodes de tot aquell camp de significacions extramusicals considerades pels autors prototípicament romàntics. En aquest sentit l'expressió s'adequaria als postulats d'una estètica formalista amb pretensions de poder donar comptes de l'experiència musical d'una manera solvent i crítica. Entesa així la *forma tancada* reuneix les condicions d'una adequada *problematització* del fet musical tal i com determina el Formalisme: un fragment musical pot ser efectivament estudiat en si mateix segons les seves pròpies lleis i característiques musicals, sense perdre's en un entramat difús de relacions centrífugues.

Basant-nos en el peu i lletra del teòric musical, creiem que cal descartar aquella tendència que, per contraposició a l'estètica wagneriana i la seva *melodia infinita*¹⁴³, identifica la *forma tancada* de Hanslick amb la *forma*

¹³⁹ E. HANSLICK, *Vom Musikalich Schönen. Op. cit.*, p. 59; [E. HANSLICK, *Il bello musicale. Op. cit.*, p. 63: «La compiuta manifestazione di una idea musicale è già un bello autonomo, è scopo a se stessa e non un mezzo o un materiale per l'esibizione di sentimenti e pensieri»].

¹⁴⁰ Dedicarem el capítol cinc especialment a la qüestió de la forma en el Formalisme; el lector trobarà, a més, un desenvolupament específic de la forma musical en la darrera part del nostre estudi. Tanmateix, fóra bo remarcar en aquest moment que la importància atorgada per Hanslick a la noció de forma ha portat a alguns crítics a observar-la de d'un punt de vista *transcendental*: «Il est sans doute préférable, comme me le suggère Jean Molino, de rapprocher la forme de la ligne au sens de Kant» (J.-J. NATTIEZ, «Hanslick ou les apories de l'immanence» en *Le combat de Chronos et d'Orphée. Op. cit.*, p. 56).

¹⁴¹ E. HANSLICK, *Vom Musikalich Schönen. Op. cit.*, p. 59; [E. HANSLICK, *Il bello musicale. Op. cit.*, p. 63: «...forme sonore in movimento»].

¹⁴² E. HANSLICK, *Vom Musikalich Schönen. Op. cit.*, p. 78: «so ist für die ästhetische Beurteilung nicht vorhanden, was außerhalb des Kunstwerks lebt»; [E. HANSLICK, *Il bello musicale. Op. cit.*, p. 72: «così per il giudizio estetico non esiste ciò che vive al di fuori dell'opera d'arte»].

¹⁴³ No hi ha cap dubte que en un primer moment el rebuig a la *melodia infinita* wagneriana rau en la seva tendència a sobrepassar els límits de la «bona forma», però cal no oblidar que també

clàssica. Les testimoniances de Hanslick sobre aquesta qüestió són ben explícites: «Das “Musikalisch-Schöne” in dem von uns angenommenen spezifischen Sinn beschränkt sich nicht auf das “Klassische”, noch enthält es eine Bevorzugung desselben vor dem “Romantischen”»¹⁴⁴. Encara més, fent-se ressò d'alguns ideals classicistes, Hanslick nega que la seva aplicació comporti necessàriament el succés de la composició musical: «Viele Ästhetiker halten den musikalischen Genuß durch das Wohlgefallen am Regelmäßigen und Symmetrischen für ausreichend erklärt, worin doch niemals ein Schönes, vollends ein Musikalisch-Schönes bestand»¹⁴⁵. En efecte, per a Hanslick, la simetria no podrà ser desdenyosament rebutjada, però mai consistirà en una mera reproducció acadèmica d'allò establert, ja que la fantasia del compositor és demostrarà pròpiament en l'exhibició de noves i significatives configuracions musicals.

El formalisme stravinskià a través dels seus textos i la seva controvèrsia amb la Gesamtkunstwerk wagneriana

Tot i la novetat del discurs hanslickeà, seria desassenyat fonamentar una estètica del Formalisme musical cenyint-nos únicament a la seva doctrina. En primer lloc, segons el que hem anat dient, podríem detectar l'ús d'una terminologia equívoca per part de l'autor, l'ambigüitat de la qual corre el perill de fer-nos caure, finalment, en els deixos subjectivistes del Romanticisme. Si reprenem les observacions de Fiedler pel que fa al judici sobre les obres d'art, recordarem que cal foragitar del llenguatge crític els elements que facin referència explícita al gust, com són les nocions de bellesa i lletjor. Hanslick empra tot sovint el concepte de *bell musical* que una estètica contemporània podria posar ràpidament en qüestió tot titllant-lo d'imprecís. En efecte, si volem estudiar la música des d'una perspectiva científica particular –com afirmava Hanslick, des d'una *Musikwissenschaft*, alguns aspectes de la qual recollíem en el capítol tercer de la nostra estètica–, i, en darrer terme, situar la música en l'horitzó del coneixement, haurem de posar en dubte necessàriament l'objectivitat d'aquestes nocions estètiques decimonòniques.

Tot i que no podem considerar I. Stravinsky un hereu directe del crític formalista, és indubtable que moltes de les seves intuïcions perviuen amb una

pot ser censurada en la mesura que pretén inútilment oferir-nos un complex teixit narratiu paral·lel al drama escènic; fixem-nos que la següent citació del *Prefaci* del mateix Hanslick al seu *Vom Musikalisch Schönen* clou amb la idea que tot plegat resulta ser una elucubració mística sense fonament: «Seither besitzen wir nun auch Richard Wagners ›Tristan‹, ›Nibelungenring‹ und seine Lehre von der ›unendlichen Melodie‹, d. h. Die zum Prinzip erhobene Formlosigkeit, den gesungenen und gegeisteten Opiumrausch, für dessen Kultus ja in Bayreuth ein eigener Tempel eröffnet worden ist» (E. HANSLICK, *Vom Musikalisch Schönen*. *Op. cit.*, p. VII); [E. HANSLICK, *Il bello musicale*. *Op. cit.*, p. 34-35: «Ora abbiamo anche il *Tristano* e l'*Anello del Nibelungo* di Richard Wagner con la sua teoria della *melodia infinita*, ossia la mancanza di forma elevata a principio, il fumo dell'oppio suonato e cantato per il culto del quale è stato aperto un tempio a Bayreuth»].

¹⁴⁴ E. HANSLICK, *Vom Musikalisch Schönen*. *Op. cit.*, p. 80; [E. HANSLICK, *Il bello musicale*. *Op. cit.*, p. 72: «Il “bello musicale”, nel senso specifico da noi assunto, no si limita al “classico”, né implica una preferenza per questo nei confronti del “romantico”»].

¹⁴⁵ E. HANSLICK, *Vom Musikalisch Schönen*. *Op. cit.*, p. 83; [E. HANSLICK, *Il bello musicale*. *Op. cit.*, p. 74: «Molti estetologi pensano che il godimento musicale sia sufficientemente spiegato attraverso il piacere suscitato dalla *regolarità* e dalla *simmetria*; ma il bello non è mai consistito in queste caratteristiche, e per di più il bello musicale»].

inusitada intensitat en l'incipient estètica del músic rus. Cal reconèixer d'entrada que Stravinsky no deixava de reproduir –ben cert, amb un notable originalitat– la polèmica de Hanslick contra l'ideal wagnerià de la *Gesamtkunstwerk* i la *melodia infinita* –el paradigma de la *forma musical oberta* que en Wagner també inclou la doble accepció abans esmentada, en aquest cas, la consideració *centrífuga* del fet musical–. A la llum dels escrits del músic rus podem afirmar amb certesa que és explícitament antiwagnerià: als ulls d'Stravinsky, Wagner representa l'encarnació paradigmàtica dels tòpics romàntics que menen per la consideració *mistèrica* de tot allò que envolta la música. La subsegüent citació ho deixa ben clar: «Ainsi, de la musique impudiquement considérée comme une jouissance purement sensuelle, on est passé sans transition aux obscures fadaïses de l'Art-religion, avec sa ferblanterie héroïque, avec son arsenal mystique et guerrier, et son vocabulaire frotté de religiosité frelatée. En sorte que la musique ne cessa d'être méprisée que pour se voir étouffée sous des fleurs de littérature (...) C'est ainsi que l'esprit spéculatif s'est trompé d'adresse et a trahi la musique sous couleur de la mieux servir»¹⁴⁶. Cal parar atenció a la vehemència del fragment caracteritzat per una quantitat ingent d'adjectius d'allò més explícits: obscures nicieses de l'Art-religió, parafernàlia heroica, arsenal místic, religiositat falsificada, música menyspreada en virtut d'efluvis literaris... Sens dubte, en Stravinsky retrobarem novament la pugna formalista contra la visió arcana de la música romàntica. Creiem, doncs, que l'estudi d'aquest músic prolix, l'obra del qual vertebrà, sempre d'una manera polèmica, la música del segle XX, ens permetrà recollir les bases del teòric noucentista i anar un xic més enllà, arrelant la discussió sobre la significació musical en el debat contemporani.

Segons el nostre parer, la contraposició de Wagner amb Stravinsky resultarà d'allò més rica i profitosa pels nostres interessos, atès que reunim dos personatges paradigmàtics d'una excel·lència musical inqüestionable. No obstant això, el plantejament de la controvèrsia entre aquest dos músics presenta certes dificultats. En primer lloc, som conscients que la disputa entre el *misteri* i el *problema* plantejada simplement a partir dels escrits teòrics d'Stravinsky i situada plenament en l'horitzó de l'estètica filosòfica ofereix poques garanties d'èxit al defensor de la forma, puix d'entrada algunes afirmacions del músic rus resulten xocants i, al capdavant, insostenibles a la llum d'alguns paradigmes filosòfics vigents. Per exemple, des del punt de vista de l'hermenèutica –posició que sembla ser el *sensus communis* en molts àmbits de la reflexió estètica– algunes opinions del nostre músic¹⁴⁷ resulten d'allò més insòlites i, des d'aquest paradigma concret, d'allò més equivocades. Conscients d'aquest fet, i perquè en el fons creiem que val la pena considerar pregonament aquesta expressió del Formalisme que protagonitza Stravinsky –ja que, com en el cas de Hildebrand¹⁴⁸, col·loca sobre el taulell de joc una munió de característiques essencials que ens apopen a la praxi d'aquells que fan art–

¹⁴⁶ I. STRAVINSKY, *Poétique musicale*. Paris: Harmoniques. Flammarion, 2000. p. 102.

¹⁴⁷ R. CRAFT, *Conversaciones con Igor Stravinsky*. Madrid: Alianza Musica, 2003. p. 173: «A menudo he dicho que mi música es para se "leída", para ser "ejecutada", pero no para ser "interpretada". Y lo seguiré diciendo, ya que no encuentro nada en ella que requiera una interpretación».

¹⁴⁸ Si se'ns permetés establir una comparació merament pedagògica podríem asserir que així com Hildebrand és el lector pràctic de la *reine Sichtbarkeit* fiedleriana, Stravinsky ho seria de la *reine Hörbarkeit* hanslickeana.

hauríem de fer l'esforç d'aprofundir en els seus escrits amb esperit crític, a vegades deixant un xic enrere el seu to polemista, i evidenciant les espurnes de llum que, efectivament, s'hi troben.

Certament, Stravinsky no era pas filòsof, ni tan sols esteta. No obstant això, no hem de pensar que la fragilitat d'alguna de les seves idees teòriques es deu únicament a aquest fet; podem constatar que moltes teories de caire formal presenten, en les seves primeres formulacions, més ímpetu i convicció que rigor i fonament. Un clar exemple d'aquest posicionament, són els primers escrits formalistes dels literats i lingüistes russos; el mateix Eikhensbaum en el seu breu excurs sobre la trajectòria del grup ja ho advertia: «Quand on parle de la méthode formelle et de son évolution, il faut toujours tenir compte du fait que bien des principes postulés par les formalistes dans les années de discussion intense avec leurs adversaires avaient une importance, non seulement comme principes scientifiques, mais aussi comme slogans qui, dans un but de propagande et d'opposition, s'accroissaient jusqu'au paradoxe»¹⁴⁹. Al oposar-se frontalment al valors imperants, les seves asseveracions havien d'adoptar tot sovint formes un xic bel·ligerants o apologetiques.

I encara retrocedint als orígens, àdhuc el pare del Formalisme musical E. Hanslick, es reafirmava combativament en el *Prefaci*, escrit trenta cinc anys després de la primera publicació del seu llibre *Vom Musikalisch-schönen*: «Leidenschaftliche Gegner haben mir mitunter eine vollständige Polemik gegen alles, was Gefühl heißt aufgedichtet, während jeder unbefangene und aufmerksame Leser doch unschwer erkennt, daß ich nur gegen die falsche Einmischung der Gefühle in die Wissenschaft protestiere, also gegen jene ästhetischen Schwärmer kämpfe, die mit der Prätension, den Musiker zu belehren, nur ihre klingenden Opiumträume auslegen»¹⁵⁰. Observem, doncs, quelcom similar el cas del nostre músic: «Je suis donc obligé de faire de la polémique»¹⁵¹.

Una segona dificultat a l'hora d'accedir a la producció teòrica d'Stravinsky és que cal tenir present que molts dels seus escrits són treballs en col·laboració¹⁵² i han de ser llegits amb molta cura. No volem pas afirmar que Stravinsky no combregués amb allò que s'hi exposava, ja que, efectivament, va donar-los el vist-i-plau –i en el cas concret de *Poétique musicale*, fou el mateix autor qui pronuncià tot el seguit de conferències en la prestigiosa càtedra de poètica *Charles Norton* de la Universitat de *Harvard*–, sinó que, simplement, han de ser matisats. A més de ser treballs conjunts, cadascun dels seus escrits no presenta un format, diguem-ho així, acadèmic: *Chronique de ma vie* és un

¹⁴⁹ B. EIKHENBAUM, «La théorie de la “méthode formelle”» en *Théorie de la littérature. Op. cit.*, p. 52.

¹⁵⁰ E. HANSLICK, *Vom Musikalisch Schönen. Op. cit.*, p. IV –V; [E. HANSLICK, *Il bello musicale. Op. cit.*, pp. 33-34: «Gli avversari passionali hanno fantasticato di una mia polemica contro tutto ciò che sia sentimento, mentre ogni lettore imparziale e attento non farà difficoltà a riconoscere che io protesto solo contro la falsa ingerenza dei sentimenti nella scienza, ossia io combatto contro quei visionari dell'estetica che con la pretesa di insegnare qualcosa al musicista, non fanno che interpretare i loro sogni da fumatori d'oppio sonoro»].

¹⁵¹ I. STRAVINSKY, *Poétique musicale. Op. cit.*, p. 67.

¹⁵² André Boucourechliev (*Igor Stravinsky*. Madrid: Turner Música, 1987) adverteix que cal llegir l'obra escrita d'Stravinsky amb una extrema cautela: Stravinsky no era una teòric, ni tan sols un literat, sinó un músic. A nivell teòric sempre va treballar en col·laboració amb altres personatges, concretament, a *Poétique*, amb el filòsof Soutchinsky, i amb Roland Manuel; finalment, els esbossos foren mostrats a Paul Valéry.

llibre fonamentalment autobiogràfic que conté algunes intuïcions interessants i profundes però, com per altra banda s'escau a aquest tipus d'escrius, no massa ben elaborades filosòficament; el mateix succeeix amb els abundants documents i testimonis recollits per Robert Craft a partir dels anys quaranta fins a la mort del mestre l'any 1971. Potser el més «acadèmic» dels seus escrits és *Poétique Musicale*, tot i que el seu to apologètic i dogmàtic ens obliga a ser cautelosos.

Contràriament, per la seva mateixa naturalesa i context, les teories musicals romàntiques compten amb un instrumental filosòfic molt potent. Sense anar gaire lluny, i com vèiem escadusserament en el *Systemprogramm*, la filosofia idealista i la praxi artística romàntica naixien gairebé en paral·lel. Tot i que els escrits musicals romàntics presenten com a mínim tres *faisons* ben determinades, que ara procedirem a discernir, no hi ha dubte que totes elles atresoren l'alta especulació filosòfica. Voldríem aventurar una classificació tot partint de la relació, en certa mesura ponderable, que l'escriptor manté amb el seu objecte de reflexió, la música.

El primer bloc d'escrius segurament correspondria a tots aquells *músics* que combinaven la seva labor creativa, el treball de primera mà amb la matèria sonora, amb breus episodis de meditació sobre el fet musical i les seves implicacions estètiques o, fins i tot, *in extremis*, com és el cas de Wagner, cosmològiques i polítiques. Aquí, podríem aventurar, és el mateix objecte musical el que desencadena la reflexió. L'especulació parteix de l'experiència concreta per assolir el llindar de la generalitat filosòfica. Les cotes d'abstracció finalment obtingudes en aquest tipus de discurs, i la competència d'alguns músics en el moment d'emprar el complex utilatge filosòfic per abordar la qüestió musical, resulta inqüestionable: alguns compositors d'aquest període flirtegen sense complexos amb la terminologia filosòfica més estricta. Sense anar gaire lluny, R. Wagner, nascut a Leipzig l'any 1813, seria un exemple paradigmàtic d'aquesta primera opció. La prosa de Wagner, que en breu analitzarem d'una manera més detinguda, no elabora sistemàticament elements ordinaris i tècnics de composició; tot i això, el domini implícit de la lògica musical el revela com un testimoni de gran importància per copsar l'imaginari específicament musical de l'home romàntic.

Un altre gran grup, correspondria als *diletants* que sense posseir un coneixement tècnic del llenguatge musical –de fet, en fan gala com a garantia d'una visió més viva i genuïna de la música–, evoquen les pròpies impressions i experiències musicals com a una manera de lloar la sublimitat d'aquest art. Malgrat que aquí el cor i el sentiment fossin els òrgans privilegiats d'accés a la veritat musical i, en últim terme, a les darreres veritats que la música en el seu desplegament era capaç de revelar, no hem de creure que els *diletants* romàntics menyspreessin l'especulació fina a l'entorn del fenomen musical. La seva visió és poc sistemàtica, fugaç, un xic sentimental i apassionada, però indiscutiblement coherent. Un cèlebre exemple el trobaríem en la prosa somiadora d'Stendhal. La música és, per a l'autor de la *Vie de Haydn*, l'art que fa vibrar a l'home sencer, àdhuc en la seva corporeïtat física. La música promet a l'home la felicitat més extraordinària, tot i que també té el poder sumir-lo en l'angoixa i el dolor¹⁵³. Aquest tipus de prosa, com en el primer cas, rep l'impuls

¹⁵³ Vegeu: E. FUBINI, *El Romanticismo: entre música i filosofia*. València: PUV. Colección estética y crítica. p. 41-54. Sens dubte, aquest tipus d'escolta seria classificada per Adorno com a pròpia de l'*oïdor emotiu*. Vegeu: TH. W. ADORNO, *Schriften 14. Dissonanzen. Einleitung in die*

de l'experiència concreta, això és, de l'audició directa de la música, tot i que, en darrer terme, aquesta acabi essent el pretext per una pura evocació subjectiva.

El darrer tipus d'escriptor, el *filòsof esteta*, manté una relació diversa amb l'objecte musical: aquí el concret és només aprehès des de l'abstracte; generalment, la referència musical representa una mena de confirmació d'alguns dels postulats teòrics elaborats *a priori*. Tot i això, la música és ben reconeguda –qui podria negar la seva importància històrica i cultural!–, però no hi reconeixem referències i, tot plegat, respira un cert aire d'indeterminació. Un bon exemple seria la densa prosa de F. W. J von Schelling en l'inici de la segona part de la seva *Philosophie der Kunst*. En determinats casos, el discurs d'aquests filòsofs acarona un cert caire místico-ascètic, com en el cas d'A. Schopenhauer, que, com hem vist, evoca recurrentment la capacitat insondable de la música: l'asemanticitat de la música, lluny de situar-la per sota del llenguatge, l'elevava a un *status* de coneixement privilegiat capaç d'apregonar en els darrers *misteris* de la naturalesa i el món. És lògic pensar –i de fet pot ser testimoni amb promptitud en el cas de Schopenhauer i Wagner– que aquests filòsofs estetes puguin influenciar notablement el pensament i la prosa dels músics més amatents.

D'un bon principi, doncs, els diversos tipus de prosa musical elaborades en el període romàntic van acceptar amb naturalitat l'aproximació filosòfica. Per mitjà del concepte de símbol¹⁵⁴, l'exacerbació del qual donarà lloc al Simbolisme, garantí la vigència i la solidesa del discurs estètic romàntic. El Romanticisme va mantenir una actitud generalment benvolent pel que fa a la filosofia fet que la capacita especialment per triomfar en una disputa plantejada des de l'estètica filosòfica. A més, encara podríem al·legar que una versió –això sí, sens dubte, simplificada– de la teoria romàntica de la música ha calat en l'opinió pública fins al punt d'esdevenir gairebé una evidència del sentit comú: difícilment hom es qüestiona que la música sigui fonamentalment una expressió dels sentiments, o ben capaç d'expressar emocions i conceptes. El *Romanticisme* té, doncs, *a priori*, totes les de guanyar.

En la discussió entre el *misteri* i *problema* ens enfrontem, sens dubte, a la enèsima versió de la perenne contraposició entre Dionís i Apol·lo que va dilucidar Nietzsche en la seva cèlebre *Die Geburt der Tragödie*. De la mateixa manera, és evident que la preponderància d'una de les potències en detriment de l'altre sempre tindrà els seus defensors i objectors; molt ens temem que, en el fons, aquesta elecció obeeixi a posicions prefilosòfiques. Tanmateix, la nostra

Musiksoziologie. Op. cit., pp. 185-187; (TH. W. ADORNO, *Disonancias. Introducción a la sociología de la música. Op. cit.*, 184-186).

¹⁵⁴ J. WOLFGANG VON GOETHE, «Sobre el simbolismo» en AAVV, *Fragmentos para una teoría romántica del arte. Op. cit.*, p. 171: «Es la cosa sin ser la cosa, y sin embargo, la cosa; una imagen concentrada en el espejo del espíritu, y sin embargo, idéntica con el objeto. A qué distancia no se hallará la alegoría por su parte; quizá espiritualmente graciosa, pero casi siempre retórica y convencional, y será siempre mejor cuanto más se acerque a aquello que llamamos símbolo». Cal dir que, en principi, una teoria sobre el símbol no ha de desembocar, necessàriament, en una estètica de tipus romàntic; a priori, la filosofia de les formes simbòliques de S. Langer (Vegeu: *Feeling and Form*), seria un clar exemple. Tanmateix, E. Fubini, un dels experts actuals en estètica musical, tot i situar a l'autora en una òrbita afina al Formalisme musical, matisa els resultats finals de la filòsofa americana la qual, segons l'esteta italià, hauria caigut altre cop, malgrat les seves pretensions inicials, en el irracionalisme romàntic (Vegeu: E. FUBINI, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial. Arte y Música, 2001. pp. 358-364).

exposició vol emfasitzar la força del *problema*, una visió de la música massa sovint menystinguda, per instar al lector a un judici més ponderat.

Aproximem-nos de bell antuvi a la tercera lliçó de *Poétique musicale* «De la composition musicale» per tal d'observar la concepció stravinskiana de la labor del compositor, enfocament que posa en relleu l'aspecte *problemàtic*¹⁵⁵, i no pas *mistèric*, del procediment. El músic rus comença amb una asseveració d'alt contingut polèmic: actualment, regna en la música –en aquest «domaine où tout est équilibre et calcul»¹⁵⁶– un gran desconeixement tan pel que fa a la valoració del mateix fet musical, com de les lleis que tal tenir presents per realitzar-lo convenientment; s'escau doncs apregonar-hi. En primer lloc, al parer del músic, cal resituar el lloc de l'emoció en el procés creador: el sentiment no propicia o desencadena l'acte creatiu¹⁵⁷, ans no és altra cosa que la conseqüència efectiva de la pugna del compositor amb els problemes particulars que li presenta el material musical a l'hora de realitzar la seva idea (musical); en altres mots, l'emoció s'esdevé fruit d'un combat espiritual-psicològic-físic finalment reeixit. Stravinsky fa gala d'un estricte rigorisme segons el qual l'esforç constituiria la base de tota tasca intel·lectual seriosa i garantiria la sensació de plaer i emoció al final del procés –«Les arcs sont beaux quand ils se courbent, seulement parce qu'ils essayent de demeurer rigides»¹⁵⁸–. L'aparició de dificultats inesperades, de contratemps, fecunden activament la imaginació creadora –«l'imagination créatrice»¹⁵⁹– del compositor. Notem com al dedins d'aquestes afirmacions sembla erigir-se una protesta clamorosa contra la idea (romàntica) d'inspiració, caracteritzada, és clar, per la passivitat del creador-pacient. El músic pren una posició crítica enfront d'un reguitzell d'epítets d'herència romàntica –«Inspiration, art, artiste»¹⁶⁰, el darrer dels quals es qualificat «d'orgueilleux»¹⁶¹– que converteixen l'empresa artística, caracteritzada per l'acció pràctica concreta i el rigor, en quelcom vague i esotèric. Cal desconfiar de les *mistificacions*¹⁶², diu el músic.

Sens dubte, Stravinsky defineix la composició com a una tasca intel·lectual, tot i que no pas teòrica, sinó pro-activa, poiètica: «s'il est vrai que nous sommes intellectuels, notre office n'est pas de cogiter, mais d'opérer»¹⁶³. Creiem que la visió de l'artista stravinskià és prou interessant, i, a més, el relliga per enèsima vegada al Formalisme més ortodox. Així, a l'espera d'un aprofundiment més intents de la qüestió del compositor-artesà, que durem a terme en el proper capítol de la nostra recerca, vegem a continuació les claus

¹⁵⁵ Aquest és, sens dubte, un aspecte recurrent en els seus escrits: «...il a tôt fait de s'apercevoir que les auteurs de toutes les époques étaient placés devant la solution de problèmes d'un ordre avant tout spécifiquement musical» (I. STRAVINSKY, *Chroniques de ma vie*. Paris: Éditions Denoël, 2000. p. 96).

¹⁵⁶ STRAVINSKY, *Poétique musicale*, *Op. cit.*, p. 95. Un xic més endavant en el text, Stravinsky, tot reafirmant el seu antagonisme amb el Romanticisme, encarnat en la persona de Wagner, diu: «La musique de Richard Wagner est plus d'improvisation que de construction, au sens musical spécifique» (*Ibidem*, p. 104).

¹⁵⁷ «C'est ensuite, mais ensuite seulement, que naîtra ce trouble émotif qui est à la base de l'inspiration et dont on parle impudiquement en lui donnant un sens qui nous gêne et qui compromet la chose même». (STRAVINSKY, *Poétique musicale*, *Op. cit.*, p. 95).

¹⁵⁸ *Ibidem.*, p. 98.

¹⁵⁹ *Ibidem.*, p. 95.

¹⁶⁰ *Ibidem.*, p. 5.

¹⁶¹ *Ibidem.*, p. 96.

¹⁶² *Ibidem.*, p. 97.

¹⁶³ *Ibidem.*, p. 96.

d'aquest procés creador en la lliçó precedent, la segona, «Du phénomène Musical».

En la línia d'E. Hanslick, Stravinsky anuncia que el que podríem anomenar els sons de la naturalesa no són encara música: el fenomen musical només existirà pròpiament quan l'home, d'una manera conscient, organitzi o doni forma als sons o, en termes hegelians, els espiritualitzi¹⁶⁴. Sens dubte, en la naturalesa hi ha material en brut, però cal afegir-hi la «mà conscient» de l'artífex. La música és, com hem vist, especulativa en essència, en la mesura que projecta *a priori* la idea (musical) d'allò que, posteriorment, el compositor intentarà forjar amb el material (musical). Els objectes d'aquesta especulació, explica el rus, són el so i el temps. El temps mereix una atenció especial –«ce problème du temps dans l'art musical est d'une importance primordiale»¹⁶⁵–, de fet, creiem aquest és un altre dels trets que situen més clarament a Stravinsky en l'horitzó del Formalisme, i és per això que en la nostra elucidació del marc teòric de referència la qüestió del temps serà tractada d'una manera extensa. L'ordre del temps (*Chrononomie*¹⁶⁶) s'articula a partir d'una sèrie de centres d'atracció tonal que donen com a resultat una mena de *topographie musicale*¹⁶⁷. Els pols centrípets són el *telos* del discurs musical que progressa incessantment cercant-hi el repòs¹⁶⁸. Cal notar com, fruit d'això, es vertebra una vivència del temps pròpia de cada composició: els nuclis de concentració tenen conseqüències en la dimensió temporal, en altres mots, la respiració musical depèn de la proximitat o el distanciament d'aquests horitzons. Si, com hem vist, l'ordre dels sons s'estableix segons una sèrie de *topos* (llocs o regions), el mètode o sistema de composició escollit pel compositor serà una manera d'assegurar-se un trànsit eficaç i reeixit entre els focus¹⁶⁹.

Des del punt de vista de la construcció temporal, el tret essencial de la música per a I. Stravinsky, s'hi juga d'una manera decisiva, però implícita, la discussió entre el *mysteri* i *problema*. En efecte, el músic rus deixatarà la qüestió del temps en el mateix acte de creació musical per distingir-se de la poètica wagneriana. Per tal d'elaborar aquesta postura, el músic s'inspirà en la filosofia

¹⁶⁴ Indiscutiblement per a Hegel l'obra d'art és superior a la mateixa naturalesa en la mesura que hi ha consciència, espiritualitat: «Gegen diese Vorstellung, daß darum, weil das Kunstschöne aus dem Geiste hervorgebracht ist, es niederer sei als die Natur, läßt sich sagen, daß um soviel höher der Geist als die Natur ist, so viel höher das Kunstschöne als das Naturschöne sei»; «Frente a esta representación, según la cual lo bello artístico, al estar producido por el espíritu, sería inferior a la naturaleza, puede decirse que la superioridad de lo bello artístico sobre lo bello natural es proporcional a la del espíritu sobre la naturaleza» (G. W. F. HEGEL, *Filosofía del arte o estética*. (verano 1826) (Ed. bilingüe). Madrid: Abada Editores, 2006. pp. 48-49).

¹⁶⁵ STRAVINSKY, *Poétique musicale, Op. cit.*, p. 83. De fet, la importància que Stravinsky atorga a la dimensió temporal de la música queda ben palesa, en la següent definició: «La musique est par conséquent un art chronique, comme la peinture est un art spatial. Elle suppose avant tout une certaine organisation du temps, une "chrononomie", si l'on veut bien nous passer ce néologisme» (*Ibidem.*, p. 81). Per la seva importància aquest aspecte serà desenvolupat en el transcurs de la nostra tesi.

¹⁶⁶ *Ibidem.*, p. 81.

¹⁶⁷ *Ibidem.*, p. 88.

¹⁶⁸ El mateix Stravinsky en ofereix un model gràfic de la seva idea de composició que s'adequa perfectament a la teoria exposada en la *Poétique musicale*. Vegeu: R. CRAFT, *Conversations con Igor Stravinsky. Op. cit.*, p. 155.

¹⁶⁹ «L'art, au sens propre, est une manière de faire des œuvres selon certaines méthodes obtenues soit par apprentissage, soit par invention. Et les méthodes sont les voies strictes et déterminées qui assurent la rectitude de notre opération» (STRAVINSKY, *Poétique musicale, Op. cit.*, p. 78).

del seu amic Pierre Souvtchinski. Al parer d'Stravinsky, la seva música és la realització funcional d'una determinada experiència del temps que cal definir d'«ontologique»; contràriament, la música de personatges com Wagner, entra directament en el terreny «psychologique» del temps¹⁷⁰. Stravinsky intentarà situar-se, doncs, en un àmbit clarament *problemàtic* en la mesura que parlarà d'una *crono-metria* objectiva que discorre lògicament i pot ser analitzada amb independència del subjecte creador; és oferta, ella mateixa, com una realitat autònoma. La *crono-a-metria* del temps psicològic, en canvi, no pot ser objectivada en la mesura que intenta ser el pur reflex de la interioritat inefable del subjecte creador a la qual roman íntimament unida. Basti aquesta escadussera explicació a l'espera d'un desenvolupament aprofundit de la qüestió del temps en capítols ulteriors.

Així doncs, en el transcurs de *Poétique musicale* Stravinsky només enumera condicions i lleis d'ordre estrictament musical que poden ser objectivades, tant pel que fa a l'essència de la mateixa música («Crononomie», «Topographie musicale»), com del procés d'organització formal o de composició¹⁷¹ («les méthodes» que garanteixen el resultat). L'art, per Stravinsky, és essencialment constructiu i, per tal de sostreure's del *caos* i imposar un *cosmos*, un ordre, cal que s'aixoplugui en certs principis dogmàtics: els mètodes tracen uns camins que assegurin el principi d'ordre. Cal emfasitzar, emperò, que segons el músic, el resultat d'aquestes operacions ha de ser, en darrer terme, la unitat¹⁷². Certament, assolir la unitat i, amb això, la solidesa de l'obra, és quelcom que requereix d'un esforç –la unitat no és monotonia, sinó harmonia de la varietat–: com ja hem vist, la voluntat s'ha de sotmetre als dictats de l'ordre. Per contra, la multiplicitat, malgrat ser d'allò més seductora, desvirtua els veritables productes artístics¹⁷³.

¹⁷⁰ *Ibidem.*, pp. 82-83.

¹⁷¹ «Composer, pour moi, c'est mettre en ordre un certain nombre de ces sons selon certains rapports d'intervalle. Cet exercice conduit à chercher le centre où doit converger la série de sons qui se trouvent engagés dans mon entreprise....La découverte de ce centre me suggère la solution» (*Ibidem*, p. 87-88).

¹⁷² La unitat també esdevenia una peça clau en l'exposició de Hildebrand (cal recordar la nota 116 del present capítol); com veurem ben aviat, el reclam d'una unitat formal garantirà, segons els formalistes, l'autonomia de l'art enfront de la naturalesa i altres elements.

¹⁷³ Segons l'autor, en termes filosòfics representaria, més aviat, una decisió en favor de la unitat d'ésser de Parmènides contra la indiscriminada pluralitat de l'esdevenir d'Heràclit (Vegeu: STRAVINSKY, *Poétique musicale. Op. cit.*, p. 84). Curiosament, aquesta consideració darrera sobre la unitat de l'obra d'art musical condueix a Stravinsky vers una sèrie de conclusions de caràcter transcendent que xoquen amb l'anàlisi immanent de la música que ha caracteritzat *Poétique musicale*. El fet de concedir, a la fi, un traç d'atemporalitat a la forma immanent o, si es vol, en aquest sentit, de transcendència –valgui aquí l'aparent contradicció– és un tret força característic de les estètiques de la forma; així, per exemple, Mario Perniola afirma el següent: «Kubler introduce en la consideración histórica una preocupación exquisitamente filosófica: la dinámica hacia la trascendencia, que, tal y como hemos visto, constituye el rasgo caracterizador de cualquier estética de la forma, se manifiesta aquí tanto como encuadre de los productos individuales en una serie invisible que los vincula a otras producciones semejantes que los preceden o los siguen, como una emancipación de la cronología empírica» (M. PERNIOLA, *La estética del siglo veinte*. Madrid: Visor. La balsa de la medusa. Léxico de estética, 2001. p. 86). L'afirmació no està mancada de fonament. Només a tall d'exemple, veurem que W. Worringer va afirmar en el seu llibre *Abstraktion und Einfühlung* que l'afany de redimir la sempre canviant naturalesa era el veritable origen –per tant, no pas la mera reproducció–, de la creació de formes orgànico-naturals. La raó de tot plegat, en el cas concret del nostre músic, sembla obeir al fet que, finalment, situa a la música en el context de les operacions més pregonament

Com ja havíem vist en Hanslick, la significació artística de la música no rau en la pretesa capacitat de la música d'evocar sentiments o imatges¹⁷⁴. La música, diu Stravinsky, està, per essència, mancada de la capacitat mimètica – «Nous avons dit que la musique n'a pas et ne peut avoir l'imitation pour objet»¹⁷⁵–, això sí, té la competència d'expressar tota una dimensió genuïna de significats que no poden donar-se altrament que amb sons¹⁷⁶.

Apropem-nos ara a la visió més pregona del Romanticisme musical a partir de la prosa de R. Wagner. De bones a primeres cal dir que la producció escrita del músic alemany és ingent –prop de sis-centes cinquanta pàgines en l'edició de les obres completes–, així que l'intent de sistematitzar filosòficament totes les seves intuïcions constituiria per si sola una voluminosa tesi. A la dificultat d'estudiar aquest ampli volum d'escrits s'afegeix el fet de la seva complexitat i ambigüitat; en efecte, l'obra teòrica de Wagner rep influències d'allò més diverses. Segurament, la major petjada filosòfica fou la que el músic rebé de l'autor de *Die Welt als Wille und Vorstellung*; i és que Wagner fou un àvid lector i seguidor dels principis filosòfics de Schopenhauer. Però en mans del nostre músic, tota aquesta complexa filosofia de la Voluntat es barrejà amb influències d'allò més heterogènies, com són un cert, però no del tot explícit, hegelianisme –pel que fa a l'adopció d'un vivaç historicisme–, i, sobretot, amb una filosofia revolucionària predicada per l'esquerra més radical. Atesa la complexitat de l'extens volum d'obres, la nostra intenció no pot ser altra que ponderar modestament la veracitat de l'afirmació que articula el nostre escrit, això és, que el Romanticisme es mogué tostemps en la tessitura del *misteri* i que, fruit d'això, el Formalisme reivindicà una aproximació més diàfana al món de les arts i, concretament, de la música. Per tal de dur a terme aquesta perquisició, haurem de cercar l'escrit que mostri amb tota solvència l'autèntica visió de Wagner.

Com sosté un dels estudiosos més cèlebres de l'obra i la vida de Wagner, hi ha un idea que flueix com un riu subterrani al dessota d'aquesta heterogeneïtat d'escrits; en altres mots, i emprant terme genuïnament wagnerià, existeix un vertader *leitmotiv* de la seva trajectòria vital i intel·lectual, això és, «la hipòtesis de un decadencia progresiva de la humanidad desde la antigüedad griega, debida a la pérdida del "Drama", y la visión de un experiencia nueva de la comunidad redimida por el Arte y fundada sobre una sociedad

espirituales de l'home les quals no cerquen altra cosa que esdevenir «un élément de communion avec le prochain –et avec l'Être» (STRAVINSKY, *Poétique musicale*, *Op. cit.*, p. 156).

¹⁷⁴ I. STRAVINSKY, *Chroniques de ma vie*. *Op. cit.*, p. 69-70: «Car je considère la musique par son essence, impuissante à exprimer quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature, etc. L'expression n'a jamais été la propriété immanente de la musique». Aclarim ja d'entrada, per evitar equívocs, que el músic rus es refereix a la impossibilitat d'expressar continguts extramusicals.

¹⁷⁵ STRAVINSKY, *Poétique musicale*, *Op. cit.*, p. 113. En la segona part de la tesi, específicament en l'apartat dedicat a l'estudi de *Le sacre du printemps* d'Stravinsky, abordarem la contradicció que alguns han fet notar entre el discurs teòric de *Poétique* i altres testimonis d'Stravinsky o, fins i tot, respecte d'alguna de les seves obres en concret. De bones a primeres podríem recollir l'opinió de Théodore Stravinsky; el fill del compositor insisteix en què la confusió es deu, al capdavant, a una indistinció entre allò que la música és essencialment i allò que expressa convencionalment (Vegeu: T. STRAVINSKY, *El mensaje de Igor Stravinsky*. Barcelona: Parsifal Ediciones, 1989. p. 23).

¹⁷⁶ Expressió que parafraseja la d'A. Webern; vegeu: *El camí cap a la nova música*. Barcelona: Antoni Bosch editors, 1982. p. 30.

postrevolucionaria»¹⁷⁷, idea que en algun moment ens podria recordar les tesis que el jove F. Nietzsche sostingué en la cèlebre *Die Geburt der Tragödie* – recordem, dedicada al mateix Wagner.

Si parem atenció a un dels escrits més palesament profètics de Wagner, «Das Kunstwerk der Zukunft» (1850), una obra característica de l'etapa epicèntrica de la producció de l'alemany, moment en el qual la ruptura amb la tradició operística és especialment emfàtica, observarem l'aureola *mistèrica* que envolta el món de les arts. Però el misticisme wagnerià, com el de molts romàntics, no apunta vers una transcendència més enllà de la naturalesa, ans al contrari, consisteix precisament en el seu aprofundiment, en el fet de desvelar la seva essència pregona; es tracta, doncs, d'obrir-se al misteri de la mateixa naturalesa. Altra cop el seu vitalisme i la denúncia incessant de l'oblit d'aquest món ens conduiria al Nietzsche més genuí. Bé, després d'una atenta lectura de l'obra, hi ha una sèrie d'elements que, segons el nostre parer, investeixen l'art d'un to arcà: el seu to vaticinador, les referències mítiques, els aspectes teològics, i un ús generalitzat d'allò que podríem anomenar «grans paraules». Anem, doncs, per parts.

Segons Wagner, l'obra d'art autèntica, la cèlebre *grosse Gesamtkunstwerk*, encara està per realitzar. Les causes d'aquesta irrealització rau en el fet que no s'han donat les condicions socials adequades per al seu adveniment. És precisament parlant d'aquestes circumstàncies futures favorables que, Wagner, amb un to vaticinador, apel·la a una d'aquestes «grans paraules» envoltada de sacralitat, el *poble*: serà, sens dubte, del poble que sorgirà l'obra d'art del futur. Aquí, el *poble*, sembla ser més aviat l'encarnació d'una força vital originàriament creadora. Del *poble*, afirma el músic, emanen les més grans i vitals invencions, con el llenguatge i la religió. El *poble* en el seu conjunt sempre expressa les autèntiques exigències de la *vida* que la intel·ligència aïllada contínuament corromp i falseja. L'involuntari *impuls vital* del *poble* ha de servir per enderrocar la falsedat de la moda i per descobrir la veritat, l'autèntica realitat. Quan advingui aquesta comunitat d'homes, serà possible l'art total en comunió amb la *vida* real, fet que conduirà els homes definitivament cap a la felicitat. L'obra d'art del futur com a expressió del *poble* en comunió amb la *vida* serà quelcom proper a la religió: «La obra de arte es religión representada en vivo; ahora bien –el artista no inventa religiones, surgen sólo del *pueblo*–¹⁷⁸»; vegem indirectament, doncs, els aspectes teològics que adopta el discurs wagnerià.

Sense que haguem fet un esment especial, s'ha colat subrepticiament en la nostra exposició una altra de les grans paraules que vertebrèn l'escrit del músic, la *vida*. Al parer de Wagner la relació entre l'art vertader i la *vida* resulta indiscutible: «El arte puede obtener *materia y forma* solamente de la *vida*, de esa vida que es la única que puede ser el origen de la exigencia de arte: allí donde la moda es quien da forma a la vida, allí no puede el arte formar a partir de la vida»¹⁷⁹. Per a què l'art pugui extreure tota la saba nutricia de la *vida*, en altres mots, per a què pugui ser-ne el seu viu i autèntic reflex –«el arte se libera

¹⁷⁷ M. GREGOR-DELLIN, *Richard Wagner*. Madrid: Alianza Musica, 1999. p. 322.

¹⁷⁸ R. WAGNER, *La obra de arte del futuro*. Op. cit., p. 50; [R. WAGNER, *Gesammelte Schriften und Dichtungen (Dritter Band): Das Kunstwerk der Zukunft*. Munchen: K. G. Saur, 1990-1994. p. 77].

¹⁷⁹ R. WAGNER, *La obra de arte del futuro*. Op. cit., p. 45; [R. WAGNER, *Gesammelte Schriften und Dichtungen (Dritter Band): Das Kunstwerk der Zukunft*. Op. cit., p. 72].

sólo cuando ya no tiene que avergonzarse de su conexión con la vida»¹⁸⁰–, la vida humana haurà d'aprendre que viure autènticament significa respectar la *naturalesa*, el seu ordre pregon i necessari, i la seva radical autoritat sobre tot plegat. La *naturalesa* –una altra d'aquestes grans paraules– és l'ordre total i necessari en el qual els homes es troben inserits; conèixer-la autènticament, això és, entre altres coses, fer ciència, representa apercebre el seu estatut indepassable, i, en darrer terme, advertir que la única ciència vàlida és l'expressió de la mateixa vida que realitza exemplarment l'art¹⁸¹. No hi ha cap dubte que la íntima relació que Wagner estableix entre *naturalesa*, *vida* i *art* el condueix irremeiablement cap el cor mateix del Romanticisme¹⁸². Contràriament a aquesta unió simbiòtica del coneixement al servei de la vida, que admet sense vergonya el seu intrínsec i necessari sensualisme, trobem la investigació intel·lectual freda i solipsista, sempre arbitrària.

Malauradament, l'estat actual, denuncia d'autor de la *Tetralogia*, és caracteritzada per l'aïllament dels creadors –a causa de la tirania de la moda vigent–, de manera que no és possible l'obra d'art comunitària i universal. La col·lectivitat futura, com hem dit, donarà lloc a la vertadera obra d'art; cal aclarir, però, que, segons Wagner, ja hi ha hagut un moment de perfecció en la història humana, el poble grec –en aquest punt, notem-ho, Wagner fa explícit un clíxe ben arrelat en el romanticisme: l'idealització de l'antiga Grècia–. No obstant això, el seu no fou un art universal, atès que encara respirava un reducte de particularitat, una mostra específicament nacional, això és, la seva pròpia religió. El músic sosté que l'art hel·lè pot servir-nos de model si, finalment, li extirpem aquest element nacional particular.

Ens pesta per explicar l'afirmació del fet que en l'escrit wagnerià abunden tota una munió de referències de faisó mítica. Sense cap mena de dubte, el mite aconsegueix en Wagner una doble perspectiva¹⁸³: per un cantó, permet investir la

¹⁸⁰ R. WAGNER, *La obra de arte del futuro. Op. cit.*, p. 32; [R. WAGNER, *Gesammelte Schriften und Dichtungen (Dritter Band): Das Kunstwerk der Zukunft. Op. cit.*, p. 56].

¹⁸¹ R. WAGNER, *La obra de arte del futuro. Op. cit.*, p. 33: «Y así como la disolución de la ciencia es el reconocimiento de la vida inmediata condicionándose a sí misma, es decir, pura y simplemente el reconocimiento de la vida real, así también tal reconocimiento logra su más sincera e inmediata expresión en el arte, o mejor dicho, en la obra de arte». Un cop més, la correlació es repeteix en aquesta cita, en la qual descobrim que el vertader coneixement de la realitat, de la *vida*, s'assoleix a través de l'art, l'activitat màximament vital: «la obra de arte en tanto acto vital inmediato es, pues, la plena reconciliación de la ciencia con la vida» (*Ibidem*, p. 34); [R. WAGNER, *Gesammelte Schriften und Dichtungen (Dritter Band): Das Kunstwerk der Zukunft. Op. cit.*, p. 57].

¹⁸² Recollim sinó una cita d'un dels seus principals promotors, Novalis: «La naturaleza posee instinto artístico –de ahí que todo intento de diferenciar arte y naturaleza sea mera palabrería» («Fragmentos y estudios II» en AAVV, *Fragmentos para una teoría romántica del arte. Op. cit.*, p. 115).

¹⁸³ Ja en els seus drames musicals, el mite, com molt bé expressa E. Lisciani-Petrini, «...sta a sottolineare l'impossibilità di dire, di "rappresentare" l'Essere delle cose: pretesa che invece aveva guidato l'intera episteme occidentale (compresa la musica). Questa l'oscura, ma assolutamente fondamentale e in nessun modo sottovalutabile intuizione che nascostamente guida la mano di Wagner» (E. LISCIANI-PETRINI, *Il suono incrinato*. Torino: Einaudi Editore, 2001. pp. 27-28). Prèviament, l'autora, d'una manera encertada, ha fet convergir la *naturalesa* del mite amb la de la mateixa música: al parer de Wagner, ambdós revelen, això sí, per senders impenetrables racionalment, l'estatut *misteriós* de l'autèntica realitat. Pel que fa al significat històric de la recreació mitològica de Wagner, sembla aconseguir aquell ideal el qual ja s'apuntava en l'escrit augural de l'Idealisme-Romanticisme, el *Systemprogramm* la forja d'una nova mitologia; així ho expressa Safranki: «Wagner quiere componer un "mito" revolucionario; llega

seva especulació d'una indiscutible autoritat i, per altra banda, es converteix en la profecia d'allò que s'hauria d'esdevenir, en la utopia del futur. Sobre aquesta qüestió, hi ha un passatge força explícit; es tracta del moment en el qual Wagner parla de l'origen comú de les arts i, ensem, allisa el terreny per a la contundent afirmació que l'obra d'art del futur ha de constituir necessàriament la unió o, més ben dit, reunificació de totes les arts. Permetin-nos reproduir un fragment força extens en el qual el músic evoca el moment en el qual l'art de la dansa deriva cap a l'art del so:

«-¡Veamos lo que le sucedió a la hermana llamada arte del sonido desde la muerte de su amoroso padre, el *drama!*- Para abordar la esencia del arte del sonido hemos de seguir utilizando la imagen del *mar*. Si el ritmo y la melodía son las costas con las que el arte del sonido abarca y entre en fecundo contacto con lo dos continentes cuyos litorales le eran extraños, en tal caso el sonido mismo es su líquido elemento originario propio, y la inconmensurable extensión de esa materia líquida es la *armonía*. La vista sólo llega a conocer la superficie de ese mar: su profundidad sólo la capta un corazón igualmente profundo. Dicho mar se derrama desde el fondo, oscuro como la noche, hasta la superficie espejeante del agua, clara como la luz del sol: desde una de las orillas giran, dando vueltas sobre él, los círculos cada vez mayores del ritmo; desde los umbríos valles de la otra orilla se levanta ese nostálgico soplo de viento que transforma la tranquila superficie en las impetuosas olas, que suben y bajan, de la melodía. En ese mar se sumerge el ser humano para volverse a ofrecer, embellecido y refrescado, a la luz del día; su corazón se siente maravillosamente ensanchado cuando dirige su mirada a esa profundidad, capaz de todo lo posible, incluso de lo más impensable, cuyo fondo jamás podrá medir un ojo humano, y cuya insondabilidad le colma de asombro y le hace barruntar lo infinito. Son la profundidad e infinitud de la misma naturaleza las que velan el ojo humano que investiga el inconmensurable fondo de su germinar, de su engendrar y su anhelar eternos, justamente porque ese ojo sólo puede captar lo que ha llegado a manifestarse, lo ya germinado, lo ya engendrado y ya anhelado. Ahora bien, esta naturaleza no es sino la *naturaleza del propio corazón humano*, el cual contiene los sentimientos de amor y de anhelo en su más infinita esencia; es el amor y el anhelo mismos; y -al igual que un corazón insaciable sólo se quiere a sí mismo- de igual forma se capta y se comprende solamente a sí mismo»¹⁸⁴.

La citació d'un fragment tan extens de la prosa de Wagner ens ha de permetre entendre més exactament l'aire que respira la seva teoria musical. Adonem-nos, a tall d'anècdota, que el comença amb un explícit vocatiu que recorda els escrits més genuïns dels clàssics greco-llatins; a més, la relació entre la dansa i la música s'entén míticament en terme de progènie. Àdhuc, resulta curiós que Wagner empri una imatge de la naturalesa com el mar, un recurs plàstic habitual en els mites, per il·lustrar l'essència de la música: recordem que el mar representava allò insondable i il·limitat, l'element eternament creador de molts relats cosmogònics. El mar, moviment incessant, és fosc i pregon. La seva profunditat és inassolible per la llum, símbol de la raó, així que només un cor

a Zurich con esta intención y la persigue a lo largo de veinte años, hasta que en 1874 concluya El anillo de los Nibelungos y finalmente se realicen los sueños de un nueva mitología del primer Romanticismo» (R. SAFRANSKI, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Op. cit., p. 236).
¹⁸⁴ R. WAGNER, *La obra de arte del futuro*. Op. cit., pp. 71-72: [R. WAGNER, *Gesammelte Schriften und Dichtungen (Dritter Band): Das Kunstwerk der Zukunft*. Op. cit., pp. 99-100].

taciturn podrà intuir allò que s'hi trasllueix, l'infinit. Wagner projecta els elements bàsics de la música –ritme, melodia i harmonia– en aquesta imatge metafòrica, i resulta interessant comprovar com semblen obeir a una munió de forces vives que interactuen a voluntat: el ritme dibuixa cercles cada cop més insistents –no cal dir que la temporalitat mítica és com diuen eminents antropòlegs circular–, i un oreig nostàlgic, somniador, agita lentament les aigües que dissenyen l'oscil·lant i eterna línia melòdica.

Només el cor de l'ésser humà és capaç de capbussar-se en aquesta realitat infinita; en darrer terme, seran l'amor i l'anhel humans, dos termes prototípicament romàntics, els encarregats d'orquestrar el vertader significat de tot plegat. A la llum de tot plegat, no hi ha cap dubte que Wagner, com a bon romàntic, és partidari de restar importància a Apol·lo; la bella divinitat no podrà donar mai un rostre definitiu a l'infable Dionís, font de vida i creativitat. L'art és una realitat que només pot ser copsada, com diu el fragment, des d'un cor amatent, anhelant i profund. El clam a la irracionalitat, al *pathos* dionisiac de la música¹⁸⁵ del músic alemany –altre cop en concordança amb Nietzsche¹⁸⁶– esdevé un punt de conflicte amb el racionalisme *sui generis* del músic rus. Aquesta citació d'Stravinsky deixà ben clar l'ordre de prioritats en l'acte de creació musical: «En résumé, ce qui compte pour la claire ordonnance de l'œuvre –pour sa cristallisation, c'est que tous les éléments dionysiaques qui ébranlent l'imagination du créateur et font monter la sève nourricière soient domptés à propos, avant de nous donner la fièvre et finalement soumis à la loi: c'est Apollon qui l'ordonne»¹⁸⁷.

No hem d'oblidar que en un origen, abans de l'escissió, música i dansa provenien de la mateixa estirp. Aquesta fantasia mítica wagneriana precisament ens preparava per considerar la necessitat d'un retorn als orígens, a la comunió de totes les arts. Segurament no passarà a ningú desapercebuda la filiació del concepte de *Gesamtkunstwerk* amb el gran moment de síntesi de la filosofia hegeliana: l'obra d'art total no és, segons Wagner, una mera addició quantitativa d'arts, sinó la superació definitiva d'una escissió i fragmentació estèril de les arts, una nova forma qualitativament òptima; la superació no és, per a Wagner, una eliminació, sinó un pregon reconeixement i alhora una plena consumació. La cèlebre «Gesamtkunstwerk» porta, doncs, a la comunió de tot el Parnàs en la producció d'una obra d'art genuïna i superior. El *Drama*, a diferència de l'*Òpera*, sostindrà Wagner, no col·loca cap art per sobre d'una altra, ni tan sols la música. Aquesta posició subordinada de la música a les exigències dramàtiques i filosòfiques no podia fer altra cosa que despertar les alarmes d'Stravinsky. Per al músic rus, la música no estaria al servei de cap altra finalitat que no fos la mateixa música i, per tant, tot aquest megalòman projecte wagnerià que pretén assolir, en darrer terme, un nou estat de la humanitat

¹⁸⁵ M. GREGOR-DELLIN, *Richard Wagner. Op. cit.*, p. 321: «Según Wagner, el poeta griego inspirado por Dionisos había investido a todos los elementos de las artes, “surgidas de un necesidad íntima de la naturaleza humana” de la elevada misión de das nacimiento a la obra de arte más sublime que puede imaginarse, el drama».

¹⁸⁶ «Nietzsche experimenta el drama musical de Wagner como retorno a lo dionisiaco, como un medio que le abre el acceso a los estratos elementales de la vida; y su filosofía de la música, apoyada en Wagner, es el intento de entender el mundo de los sonidos musicales como revelación de una verdad abismal sobre el hombre» (R. SAFRANSKI, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán. Op. cit.*, p. 258).

¹⁸⁷ I. STRAVINSKY, *Poétique Musicale. Op. cit.*, p. 115.

defuig els límits del treball *poiètic* al qual ha d'estar destinat l'artista i s'endinsa en el terreny d'una fàtua religiositat esotèrica. I és que, certament, avui dia ningú no hauria de qüestionar el fet que la *Tetralogia* és fonamentalment música.

II- DEL GENI-ARTISTA A L'ARTISTA-ARTESÀ

«Esencialmente, el método formal es sencillo, es un regreso a la artesanía»¹⁸⁸
V. CHKLOVSKI

En el capítol que tot just acabem de deixar enrere ens hem ocupat de contraposar l'essència de l'obra d'art en tant que procés d'accés i revelació aconceptual d'una veritat metafísica o pregonament humana –posició defensada per l'Idealisme i el Romanticisme– a la idea d'una creació artística que procura resoldre imaginativament en el concret, i segons una lògica genuïna, els problemes o els reptes que li presenta un determinat material amb la finalitat darrera de mostrar-nos un ordre significatiu i eloqüent –tesi sostinguda pels formalistes–. És indiscutible que aquests principis estètics han hagut de comportar una munió de conseqüències específiques, alguna de les quals ens proposem ponderar a continuació. Creiem que un dels corollaris més significatius d'aquest plantejament seria la consideració que rebria aquell que duu a terme l'acte de creació artística. Ens agradaria plantejar la qüestió de la següent manera, ben entès que, posteriorment, caldrà aclarir els termes per no caure en equívocs: entenent que en el període romàntic l'artista rebé unes atribucions inusitades en el transcurs de la història, intentarem mostrar com la reacció del Formalisme consistí en una sensata esmena a l'excés de geni resolta a través de la incorporació d'unes assenyades dosis d'artesanía; ras i curt: observarem la transformació del *geni-artista* en l'*artista-artesà*. En el primer cas, hom podria dir que l'artista tot *creant, revela*; en el segon, que l'artista tot *fent, mostra*. Cal parar esment en el fet que la present locució presenta –en som conscients– un cert to polèmic, i, tanmateix, l'hem enunciada així perquè creiem que apunta vers un nucli vertader. Procedim, doncs, a examinar-ho detingudament.

Si al parer dels romàntics, l'art és quelcom que reïx a desvelar l'essència pregonada de la realitat i de l'home, en altres mots, si és capaç de revelar-nos l'autèntica veritat, que ni el discurs racional-conceptual de la ciència o de la filosofia pot besllumar, l'artista haurà de ser considerat un ésser privilegiat per naturalesa, una figura eminentment intuïtiva; un original portaveu que ofereix a tota la humanitat el rostre vertader d'una altrament inefable realitat. En darrer terme, l'artista haurà de ser contemplat des de la perspectiva del *geni*, és a dir, d'aquell que és capaç, com a creador, d'engendrar quelcom real i ver.

L'artista genial, al parer dels romàntics i d'alguns idealistes, parlarà des de la seva incommensurable naturalesa, des del seu *jó* individual i únic, autèntic centre d'on brolla la inspiració, una força activa, aracional, i gairebé divina¹⁸⁹ que el mou o l'impulsa a la creació. La figura del geni conjurarà una vitalitat espontàniament creadora amb la necessitat d'una activitat universalitzant; en altres mots, la seva obra d'art podrà ser observada com una singularitat l'eloqüència de la qual assoleix fefaentment el llinar d'un registre apodíctic.

¹⁸⁸ V. SKLOVSKY, *Sentimental'noe putešestrie: Vospominanija 1917-1922*. Traducció de la citació en P. STEINER, *El formalismo ruso. Una metapoética*. Op. cit., p. 41.

¹⁸⁹ «El genio es un “oscuro, desconocido poder, que Schelling en la Filosofía del arte definirá como “un fragmento de lo absoluto divino”, “elemento divino en el hombre”» (P. D'ANGELO, *La estética del romanticismo*. Op. cit., p. 147).

Així, com molt bé observa Th. Adorno: «Genie soll das Individuum sein, dessen Spontaneität mit der Tathandlung des absoluten Subjekts koinzidiert»¹⁹⁰.

L'excés de llum que manifestaven alguns d'aquests personatges en la seva acció creadora va fer pensar a molts teòrics en la possibilitat d'assimilar la condició del geni a la del foll o boig– equiparació que, com alguns han fet notar, és la culminació d'una confusió filològica de llarg recorregut històric¹⁹¹–. L'heurística sublim del geni, tot i que considerada originalment el producte d'un do similar al de la mateixa naturalesa, va adquirir caràcters de progressiva anormalitat, d'antinaturalitat per exorbitància, de tal manera que el seu símil més directe acabà essent el d'aquells que es trobaven més enllà dels límits de la raó. Hem de considerar, a més, que la tradició immediatament precedent, de la qual el Romanticisme constituirà el punt culminant, ja havia flirtejat amb la caracterització del geni com a una persona malaltissa, de naturalesa fràgil – d'alguna manera, entenien aquest tret com a la compensació somàtica de la seva superabundància espiritual i creativa–, i amb un connatural sentiment de sofrença fruit de la seva activitat vocacional.

En alguns moments, la caracterització romàntica del *geni* també inclogué trets decididament individualistes; en efecte, el sentiment d'aïllament que proclamà repetides vegades l'artista romàntic fou un dels signes més distintius del seu camí veritable enfront de la insostenible lleugeresa dels seus conciutadans. Àdhuc, l'isolament del geni expressava el seu rebuig contra l'homogeneïtzació científica i acadèmica de la societat moderna. Com molt bé observa A. Einstein, eminent musicòleg alemany, l'artista romàntic, concretament el músic, vivia amb convicció aquesta posició marginal que convertia la seva labor creativa en quelcom incondicionat, en l'expressió d'una pura llibertat i gratuïtat. No cal dir que aquesta situació hauria estat inconcebible per un artista d'antany¹⁹². L'accent individualista o, fins i tot, *in extremis*, antisocial, és genuïnament romàntic atès que no apareix d'una manera explícita en l'antiguitat clàssica ni, tan sols, en l'estètica de la majoria d'autors del XVIII. Tampoc Kant, l'estètica del qual ben aviat apuntarem com a premonitòria de tot aquest estat de coses, la comparteix totalment. Com fa notar José L. Villacañas, l'Il·lustrat considera que el geni, com a ésser privilegiat de la

¹⁹⁰ ADORNO, *Ästhetische Theorie. Op. cit.*, p. 255; [TH. W. ADORNO, *Teoría estética. Op. cit.*, p. 228: «El genio ha de ser el individuo cuya espontaneidad coincide con la *Tathandlung* del sujeto absoluto»].

¹⁹¹ «De hecho, la palabra “*mania*”, pues el problema radica –en última instancia– en su traducción, es difícil de traducir sin dar lugar a equívocos debido a la ausencia de formas equivalentes en la actualidad. La antigua traducción por “embriaguez” (*Rausch*) o “delirio” (*Wahnsinn*), en contradicción excesiva con el sentido que tenía en la antigüedad, induce a concederle erróneamente a *mania* el sentido de “locura” y a entenderla como algo primitivo y mágico o a atribuirle al concepto el carácter de una vivencia evocada por medio de drogas»; així doncs, segons l'autor: «Pues en los siglos XIX y XX los representantes de la teoría del genio y la locura, de cuando en cuando todavía popular en la actualidad, se sirvieron de las fuentes de los escritos de la antigüedad, sobre todo de Platón, con una recepción de los mismos tan superficial como falseada y orientada a la reivindicación de sus pareceres» (E. NEUMANN, *Mitos de artista. Estudio psichistórico sobre la creatividad*. Madrid: Tecnos, 1992. p. 15).

¹⁹² A. EINSTEIN, *La música en la época romántica*. Madrid: Alianza música, 2000. p. 25: «Por el contrario, el músico romántico está orgulloso de sentirse aislado. En los siglos anteriores la idea de genio incomprendido no sólo era desconocida, sino que resultaba inconcebible: el artista creaba para su tiempo y para el consumo inmediato (...). El músico romántico, en cambio, consideraba más nobles sus obras más desinteresadas, aquéllas concebidas con mayor sentido de futuro».

naturalesa, ha de ser l'exponent a l'entorn del qual s'aglutini la comunitat d'homes –«Los genios son los enviados sagrados de la naturaleza para la Civilización del hombre de manera integral i bella¹⁹³»–. El col·lectiu, emmirallat en el seu exemple, serà capaç de reunir i equilibrar tota la munió de potències intel·lectuals, sensibles i morals que altrament correrien el risc de ser desfermades: «pues ofrecen modelos que sirven de regla para la vinculación de conocimientos, sentimiento y moralidad, al proponer obras de arte bello en las que se facilita ese tejido recíproco de facultades»¹⁹⁴. La posició del de Königsberg, doncs, contrasta força amb visió eremítica, messiànica i, alhora, tràgica que el Romanticisme té del geni, tal i com hem apuntat.

Sense cap mena de dubte caldria qualificar d'«inusual» la desmesurada valoració de l'artista en el Romanticisme, puix que, tot fent un ràpid cop d'ull a l'escena històrica de l'art, ens adonarem que els seus actors no sempre ha gaudit d'una tan expressa consideració. És de tots ben sabut que gran part del patrimoni medieval ens ha estat llegat anònimament, símptoma inequívoc de què l'autoria en aquells temps no era pas (o, si més no, del tot) rellevant¹⁹⁵. Tanmateix, és cert que en el transcurs dels segles, i segurament fruit de tota una sèrie de circumstàncies extraartístiques –polítiques, socials, econòmiques– l'*artesa* va anar deixant el seu lloc en la penombra per entrar en contacte amb els centres de poder laic –sense deixar enrere, és clar, l'esfera religiosa– que varen fer valer la possessió d'aquells noms com a una ferma mostra de notorietat o, fins i tot, de força i poder. El Renaixement, fou, en aquest sentit, i, ben segur que també en molts d'altres, una època vertaderament augural¹⁹⁶. No obstant això, la tutela de la poderosa reialesa, de l'ambiciosa aristocràcia i de l'omnipresent Església anà perdent força a partir de la *Revolució Francesa*. De llavors ençà, l'emancipació dels creadors es reafirmà tot fent valer la seva genuïna personalitat enfront de les convencions¹⁹⁷ –i no fou altre que un músic el que evidencià, segons una munió d'intel·lectuals, l'alliberament d'aquesta tutela¹⁹⁸–. No és equivocat considerar que, en el Romanticisme, l'antic *artesa*

¹⁹³ JOSÉ L. VILLACAÑAS, «Naturaleza y razón: Kant Filósofo del clasicismo» en AAVV, *Estudios sobre la "Crítica del Juicio"*. Madrid: Visor. La balsa de la Medusa, 1990. p. 54.

¹⁹⁴ *Ibidem.*, p. 54.

¹⁹⁵ Podríem considerar aquesta afirmació del tot certa en un *sentit relatiu o comparatiu* –és cert que en èpoques posteriors, per exemple, a partir del Renaixement l'artista adquireix un sentiment molt més profund d'orgull respecte de la seva personalitat creadora–, però no en un *sentit absolut*, com diu U. Eco: «Allá donde los teóricos preveían soluciones todavía incoativas, los artistas habían ido elaborando la conciencia de la propia dignidad. Ahora bien, esta conciencia nunca fue ajena a la Edad Media, aunque algunas circunstancias religiosas, sociales y psicológicas contribuyeron a promover actitudes de humildad y una aparente tendencia al anonimato» (U. ECO, *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Editorial Lumen, 1997. p. 150). Àdhuc, com fa notar E. Neumann: «La falta de nombres no debe confundirse con el anonimato o con la subvaloración de la personalidad» (*Mitos de artista. Estudio psichistórico sobre la creatividad. Op.cit.*, p. 20).

¹⁹⁶ Tot i que els poetes i literats ja havíem gaudit anteriorment d'una certa aprovació, resulta il·lustratiu del començament d'una nova era el reconeixement explícit, tot i que en molts casos pòstum, d'un pintor com Giotto. De llavors ençà, el mateix Vasari, en les seves *Viten*, arribarà fins i tot a qualificar a Miguel Angelo d'enviat dels Déus.

¹⁹⁷ En aquest sentit, sovinteja una certa apologia del *salvatgisme* com a model il·lustrador del trencament de l'individu amb la societat normativitzada i racionalitzada moderna.

¹⁹⁸ A. EINSTEIN, *La música en la época romántica. Op. cit.*, p. 24: «Por esta nueva actitud ante la sociedad y el mundo Beethoven se convirtió en el modelo del movimiento romántico. Un modelo peligroso. Y fue sobre todo la figura de Beethoven la que proporcionó a la era romántica el paradigma para su concepto de "artista"».

passà de ser *artista* a la plena consideració de *geni* en el sentit més ric i estricte del terme: aquest ja no crearà a partir d'un marc convencional de regles, sinó que provarà d'expressar el seu *jo*, la seva individualitat, per mitjà d'una llengua pròpia; una expressió, emperò, –convé no oblidar-ho–, que no es reduirà a una testimoniança personal, sinó que voldrà comunicar quelcom universalment veritable.

Som conscients de la importància que tenen les transformacions polítiques, socials i econòmiques en la nova consideració d'artista, però, aquí, lluny d'especular sobre aquestes dades de pes històric, pretenem fer una lectura del desenvolupament de les idees estètiques fins a allò que podríem qualificar, sense por a equivocar-nos, de vertader *sobredimensionament* de la personalitat creadora en el Romanticisme i en l'Idealisme. I és que, en efecte, insistim, estem parlant d'una transformació radical: que l'*artista* sigui considerat un *geni* significa deixar enrere definitivament la imatge d'aquell modest personatge, l'*artesà*, que posseïa un ofici i una tècnica precisa, i que es dedicava a construir peces a partir d'una sèrie diversa de materials i amb unes finalitats concretes, per entrar plenament a considerar que estem davant d'una excepcional criatura dotada d'una intuïció per aprehendre i expressar allò que s'escapa al comú dels mortals, i que en la seva acció lliure i gratuïta s'apropa al que només el Creador (amb majúscules) és capaç de realitzar en grau òptim. Certament, la magnificant eclosió del concepte de geni en el Romanticisme no fou pas gratuïta. Aquesta «inusual» atenció a la personalitat creadora podria ser considerada, segons el nostre parer i el de forces especialistes¹⁹⁹, el corol·lari filosòfic de l'estètica del gran il·lustrat I. Kant –ben entès que s'hi van operar una sèrie de transformacions precises–. Així, com en l'apartat anterior, farem bé de revisar les seves tesis a propòsit de la qüestió del geni per tal d'elucidar el possible desenvolupament de la filosofia de la *KU* en aquesta direcció. Tanmateix, és bo recordar que el nostre objectiu no és elaborar un compendi exhaustiu de la teoria kantiana del geni, sinó més aviat provar d'entendre com la incipient consideració del geni pot haver estat una de les claus de volta del desenvolupament extraordinari d'aquesta figura en l'estètica romàntica.

¹⁹⁹ P. D'ANGELO, *La estética del romanticismo*. *Op. cit.*, p. 146: «...en el romanticismo alemán el concepto de genio es asumido como tema central de reflexión estética, tanto desde la teoría literaria del *Sturm und Drang*, que había subrayado la fuerza instintiva y rompedora del genio, antítesis de las reglas y de las convenciones artísticas, como desde la filosofía kantiana, que se basaba en dicho concepto no ya para explicar la recepción y el juicio de las bellas artes sino su producción». Com fa notar d'Angelo no podem ignorar que el Romanticisme també tingué un cèlebre precedent en la segona meitat del segle XVIII, l'*Sturm und Drang*: la càrrega irracionalista i el reclam a una emotivitat impulsiva, gairebé explosiva, ingredients fonamentals de la cosmovisió romàntica, foren primerament les seves cartes de presentació d'aquest moviment pioner; aquí la potència creativa del geni estarà emparentada amb la naturalesa salvatge. Malgrat que la influència d'aquest moviment en Kant pugui ser matisada –puix que l'il·lustrat, tot i considerar que l'art no pot ser assimilat a un concepte determinat, accepta la intervenció decisiva de l'intel·lecte– resulta indiscutible la seva influència en la visió del geni d'autors com Schopenhauer, àdhuc lector de Kant.

Elucidació de la teoria kantiana del geni en relació a l'estètica del Romanticisme

«Die bei Kant beginnende Fetischisierung des Geniebegriffs...»²⁰⁰

TH. W. ADORNO

Com molt bé observa Th. W. Adorno, Kant podria ser considerat l'origen incipient d'una nova visió de l'artista. Des d'un cert punt de vista, l'estètica del geni que ens proposa l'Il·lustrat no és del tot inèdita²⁰¹ i, no obstant això, és cert que la *KU* conté una munió d'intuïcions potencialment transfiguradores. L'eclosió emfàtica d'algunes llavors de la tercera *Kritik*, especialment complexa i prou ambigua, acaba traçant el camí que recorreran algunes estètiques post-kantianes que consideraran els productes del geni tan vertaders com inefables. Entre aquests gèrmens nosaltres destacaríem els següents: en primer terme, la mateixa centralitat de la figura del geni en el conjunt de la seva estètica; el fet de perfilar la seva activitat creativa com a producte espontani no conceptual; la consideració del geni com a un fenomen rar entre els homes, i la consegüent exaltació de la seva originalitat sense parangó. Vegem com la subsegüent citació de la *Kritik der Urteilskraft* recolliria sintèticament moltes de les consideracions que voldríem posar sobre el taulell de joc i discutir en aquest apartat:

«Weil aber das Genie ein Günstling der Natur ist, dergleichen man nur als seltene Erscheinung anzusehen hat: so bringt sein Beispiel für andere gute Köpfe eine Schule hervor, d.i. eine methodische Unterweisung nach Regeln, soweit man sie aus jenen Geistesprodukten und ihrer Eigentümlichkeit hat ziehen können: und für diese ist die schöne Kunst sofern Nachahmung, der die Natur durch ein Genie die Regel gab»²⁰².

Ocupem-nos, en primer terme, de la centralitat de la figura del geni en l'estètica de Kant. Com ja ha estat dit anteriorment, l'Il·lustrat es veié en la necessitat d'establir un principi incontestable en el domini subjectiu del gust sota pena de relegar-lo al vaivé de la moda. Tal i com detecta Gadamer, el geni acomplí en escriu aquesta exigència en el domini exclusiu de l'estètica²⁰³, fins

²⁰⁰ ADORNO, *Ästhetische Theorie. Op. cit.*, p. 255; [TH. W. ADORNO, *Teoría estética. Op. cit.*, p. 229: «Con Kant comienza la fetichización del concepto de genio...»].

²⁰¹ No hi ha dubte que l'estètica del geni d'Alexander Gerard (1728-1795) fou una de les influències més notables que, al respecte, va rebre Kant; la magistral obra de Gerard, *An Essay on Genius* del 1774, fou llegida i admirada pel filòsof de Königsberg. En el transcurs de la nostra explicació de la teoria del geni kantiana establirem algunes relacions a fi i efecte d'evidenciar aquesta afirmació.

²⁰² I. KANT, *Kritik der Urteilskraft. Op. cit.*, p. 255; [I. KANT, *Crítica del Juicio. Op. cit.*, p. 246: «el genio es un favorecido de la naturaleza y hay que considerarlo sólo como un fenómeno raro, su ejemplo produce para otras buenas cabezas una escuela, es decir, una enseñanza metódica según reglas, en cuanto éstas han podido sacarse de aquellos productos del espíritu y de su característica; y, en ese sentido, es el arte bello para éstos una imitación, para la cual la naturaleza, por medio del genio, ha dado la regla»].

²⁰³ Cal deixar ben clar que, en Kant, el concepte de geni només té cabuda en el terreny de les arts: «Kant se muestra totalmente inspirado por el espíritu de la época, pues los naturalistas ingleses y sus exaltados discípulos de la época del genio ligan el concepto de genio a la imagen del genio del sentimiento que puede tener validez exclusivamente para el dominio de las artes» (E. NEUMANN, *Mitos de artista. Estudio psichistórico sobre la creatividad. Op. cit.*, p. 44).

al punt que Kant equipara les belles arts a les arts del geni²⁰⁴. El geni és, doncs, aquell que atorga a l'art les seves regles. Tanmateix, no s'ha de considerar l'oferiment del geni el producte d'un raciocini, ans d'una activitat espontània, natural²⁰⁵. El filòsof de Königsberg insisteix en el fet de valorar aquest principi rector de les belles arts llegat pel geni com el producte d'una capacitat espiritual innata. Kant deduiria aquesta exigència del següent raonament: no hi ha un concepte que, en sentit propi, mení els judicis sobre l'art –ja que això ens portaria, recordem-ho, al terreny del *bestimmendes Urteil*–; ara bé, és indiscutible que l'obra d'art no seria possible sense algun tipus de norma o directriu; la norma, en essència indeterminable, ha d'haver estat donada *naturalment*, això és, com a lliure *joc* mancat de coacció; essent així les coses, només un talent natural exercit amb espontaneïtat podria proveir el geni d'una aital capacitat. La naturalesa, aquella entitat essencialment creadora, té, doncs, un portaveu privilegiat en la figura del geni.

Al parer de Kant, si interroguéssim el geni sobre la seva activitat de creació no seria capaç de determinar la regla mitjançant la qual ha forjat la seva obra, tot i que, òbviament, ha d'existir. Volem insistir en les paraules de Kant que, segons el nostre parer, apuntarien vers una clara consideració de l'artista com a operador inconscient, gairebé pacient, de la naturalesa:

«Daß es, wie es sein Produkt zu Stande bringe, selbst nicht beschreiben, oder wissenschaftlich anzeigen könne, sondern daß es als Natur die Regel gebe; und daher der Urheber eines Productts, welches er seinem Genie verdankt, selbst nicht weiß, wie sich in ihm die Ideen Dazu herbei finden, auch es nicht in seiner Gewalt hat, dergleichen nach Belieben oder planmäßig auszudenken, und anderen in solchen Vorschriften mitzuteilen, die sie in Stand setzen, gleichmäßige Produkte hervorzubringen. (Daher denn auch vermutlich das Wort Genie von genius, dem eigentümlichen einem Menschen bei der Geburt mitgegebene schützenden und leitenden Geist, von dessen Eingebund jene originale Ideen herrührten, abgeleitet ist)»²⁰⁶.

No obstant això, per fer justícia al text, cal dir que Kant distingeix, un xic més endavant, entre l'art *mecànic* i l'art *bell*: el primer apunta cap a una artesanía absolutament regulada per regles, basada en la imitació; la segona

²⁰⁴ I. KANT, *Kritik der Urteilskraft*. *Op. cit.*, p. 242: «schöne Künste notwendig als Künste des Genies betrachtet werden müssen»; [I. KANT, *Crítica del Juicio*. *Op. cit.*, p. 234: «las bellas artes deben necesariamente ser consideradas como artes del genio»].

²⁰⁵ I. KANT, *Kritik der Urteilskraft*. *Op. cit.*, p. 241: «Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der kunst die Regel gibt»; [I. KANT, *Crítica del Juicio*. *Op. cit.*, p. 233: «genio es el talento (dote natural) que da la regla al arte»]. Al capdavant, E. Neumann relligaria aquesta posició de Kant a la de G. Bruno, el qual en el seu diàleg *Degli Eroici Furori* del 1585 afirmava el següent: «Lleva tu conclusión hasta las últimas consecuencias y afirma que la poesía no surge a base de reglas o, dicho de otra manera, que las reglas surgen más bien de la poesía...» (citació extreta de E. NEUMANN, *Mitos de artista. Estudio psichistórico sobre la creatividad*. *Op. cit.*, p. 30).

²⁰⁶ I. KANT, *Kritik der Urteilskraft*. *Op. cit.*, p. 242-243; [I. KANT, *Crítica del Juicio*. *Op. cit.*, p. 234: «Que el genio no puede él mismo descubrir o indicar científicamente cómo realiza sus productos, sino que da la regla de ello como naturaleza, y de aquí que el creador de un producto que debe a su propio genio no sepa él mismo cómo en él las ideas se encuentran para ello, ni tenga poder para encontrarlas cuando quiere, o según un plan, ni comunicarlas a otros, en forma de preceptos que los pongan en estado de crear iguales productos (por eso, probablemente, se hace venir genio de *genius*, espíritu peculiar dado a un hombre desde su nacimiento y que le protege y dirige, y de cuya presencia procederían esas ideas originales)»].

concerneix la creació genial tal i com l'hem presentada. El que resulta interessant és que Kant no concep la segona sense un pas previ per la primera – «so gibt es doch keine schöne Kunst, in welcher nicht etwas Mechanisches, welches nach Regeln gefaßt und befolgt werden kann»²⁰⁷–. Aquesta esmena resulta del tot apropiada, ja que algú podria considerar que l'obra d'art és un fruit espontani, un mer producte de la casualitat: «Um aber einen Zweck ins Werk zu richten, dazu werden bestimmte Regeln erfordert, von denen man sich nicht frei sprechen darf»²⁰⁸. Malgrat tot, és clar, que el geni n'aporta un *plus*: el pas de l'artista al geni és un salt qualitatiu que difícilment hom podria determinar d'una manera racional i analítica.

Però en el discurs kantianista la naturalesa no intervé tan sols com aquella entitat que proporciona el do misteriós al geni, ans, fonamentalment, com a un vertader model. Aquí no ens referim al fet que l'artista copii *de facto* allò que se li manifesta a través dels sentits –asseveració que ens portaria a debatre el paper de la *mimesis* en l'art–, sinó que l'obra d'art se'ns presenta com a una mena de segona naturalesa –«schöne Kunst muß als Natur anzusehen sein, ob man sich ihrer zwar als Kunst bewußt ist»²⁰⁹–. És indiscutible que l'obra d'art és quelcom creat artificialment per la mà de l'home, però, com la naturalesa, no presenta cap mena de constricció normativa explícita, ni ens ofereix un aspecte capritxós o arbitrari; sembla ser el resultat perfecte d'un lliure però necessari joc de forces. A la llum de tot plegat, i per tal de copsar el sentit pregon de l'estètica kantiana sota l'aspecte del geni, se'ns imposa la distinció i elucidació dels conceptes de *Naturalesa* i *Art*. Aquesta aproximació no és pas gratuïta, puix que l'activitat del geni ocuparà un espai mitjancer entre naturalesa i llibertat en la teoria kantiana del bell. Tot seguint les tesis de F. M. Marzoa, no tenim cap dubte que, de bones a primeres, caldria interpretar el terme *art* com a una activitat menada per conceptes i orientada vers una finalitat concreta; per contra, *naturalesa* voldria dir en Kant, absència de finalitat, talment com el joc²¹⁰. Així, tot i que cal suposar que l'art ha estat produït conforme a regles i normes, no presenta cap traç de determinació de manera que sembla, paradoxalment, gratuït i, alhora, ordenat. Com diu Marzoa: «arte que se burla de su condición de tal, actividad conforme a reglas que, sin embargo, elude cualquier intento de fijar la regla, de formularla en sí misma y por separado»²¹¹.

Aquest talent tan extraordinari no abunda entre els homes de manera que cal considerar el geni quelcom rar; com hem vist, un individu afavorit d'una manera especial per la naturalesa. Així, el geni es distingeix qualitativament de la resta d'artistes als quals proporcionarà models o patrons d'actuació vàlids a través de la seva labor. En aquest sentit, una de les principals característiques

²⁰⁷ I. KANT, *Kritik der Urteilskraft*. *Op. cit.*, p. 245; [I. KANT, *Crítica del Juicio*. *Op. cit.*, p. 237: «no hay, sin embargo, arte bello alguno en el que no haya algo mecánico, que pueda ser comprendido y ejecutado según reglas»].

²⁰⁸ I. KANT, *Kritik der Urteilskraft*. *Op. cit.*, p. 245; [I. KANT, *Crítica del Juicio*. *Op. cit.*, p. 237: «pero para dirigir un fin en la obra, se exigen determinadas reglas de que no se puede nadie librar»].

²⁰⁹ I. KANT, *Kritik der Urteilskraft*. *Op. cit.*, p. 241; [I. KANT, *Crítica del Juicio*. *Op. cit.*, p. 233: «el arte bello debe ser considerado como naturaleza, por más que se tenga conciencia de que es arte»].

²¹⁰ Vegeu: F. M. MARZOA, *Desconocida raíz común*. *Op. cit.*, p. 86.

²¹¹ *Ibidem.*, p. 86.

del geni serà, segons Kant, l'*originalitat*²¹². Precisament, Th. Adorno assevera en la seva *Ästhetische Theorie* que el desenvolupament de la figura del geni va anar acompanyat de l'eclosió efectiva del concepte d'originalitat fins al punt de conformar una vertadera unitat simbiòtica: «...”Originalgenie”. Allbekannt ist, daß die Kategorie der Originalität vor der Geniezeit keine Autorität ausübte»²¹³. Els grans homes de ciència són, al parer de Kant, inventors que excedirien en *quantitat* a la resta d'investigadors, en canvi, el geni excediria sobretot en *qualitat* respecte dels altres creadors: les obres del geni serviran de base per a les noves generacions d'artistes sempre i quan aquestes conservin un bri del mateix talent, sinó resultaran ser meres imitadores acadèmiques.

Si seguim precisant, com fa Kant, les característiques essencials del geni apregonarem alhora en la mateixa constitució de l'objecte bell. En efecte, hom es podria preguntar com és possible que les belles arts, les arts del geni, ens condueixin cap aquest estat de goig estètic i d'incessant reflexió. Kant respon que el geni és capaç d'amarar els seus productes d'un autèntic *esperit*, això és, d'*idees estètiques*; en paraules de Kant: «unter einer ästhetischen Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke»²¹⁴. Efectivament, aquí la *Imaginació* hi juga un paper cabdal²¹⁵, puix que els productes d'aquesta facultat s'eleven per sobre de l'experiència per aparèixer com a pur joc de la raó, però –i aquí rau la seva exclusivitat– sense ser menades per cap concepte precís. Cal dir, emperò, que la *Imaginació* no és la única facultat que posseeix el geni; àdhuc, cal considerar l'Enteniment, si bé l'ordre de prioritats entre ambdues facultats ha estat radicalment transformada respecte de la disposició habitual del coneixement objectiu.

²¹² A. Gerard inaugura el seu estudi del geni amb un excurs sobre la *invenció*, característica fonamental del geni. L'esteta escocès la defineix en els següents termes: «...aquello por lo que el hombre está cualificado para hacer nuevos descubrimientos en ciencia o para producir obras de arte originales» (A. GERARD, *Un ensayo sobre el genio*. Madrid: Siruela, 2009. p. 26). Així, crear quelcom original constitueix un dels elements clau del geni, tal i com també recull i emfasitza Kant. Cal fer notar, emperò, que Kant restringeix el geni a l'àmbit de les arts, en canvi Gerard inclou les ciències i les arts entre les competències del geni: «También en ciencia, al igual que en las artes, la invención es el territorio propio del genio y su única medida cierta» (*Ibidem.*, p. 29).

²¹³ ADORNO, *Ästhetische Theorie*. *Op. cit.*, p. 257; [TH. W. ADORNO, *Teoría estética*. *Op. cit.*, p. 230: «...“genio original”. Todo el mundo sabe que la categoría de originalidad no tuvo ningún tipo de autoridad antes de la era del genio»].

²¹⁴ I. KANT, *Kritik der Urteilskraft*. *Op. cit.*, p. 249-250; [I. KANT, *Crítica del Juicio*. *Op. cit.*, p. 241: «entiendo por idea estética la representación de la imaginación que provoca a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, concepto alguno»].

²¹⁵ En aquest aspecte (el paper de la imaginació), Kant també reproduïx, en part, l'estètica del geni de Gerard. En efecte, a *An Essay on Genius*, l'autor dedica una part important a l'elucidació de la facultat de la imaginació: «Es la imaginación la que produce el genio; las otras facultades intelectuales le prestan su asistencia para llevar sus vástagos a la madurez» (A. GERARD, *Un ensayo sobre el genio*. *Op. cit.*, p. 37). Una de les facultats que auxiliarà la imaginació serà el judici de l'enteniment i, en aquest sentit, la posició de l'escocès s'aproxima força a la resolució kantiana: «Sin juicio, la imaginación sería extravagante, pero sin imaginación, el juicio no podría hacer nada» (*Ibidem.*, p. 37). Encara més: «El vigor de la imaginación le lleva hacia la invención; pero el entendimiento debería siempre conducirlo y ordenar sus movimientos...Es la unión de una gran imaginación con un juicio preciso lo que ha culminado en los grandes genios de todas las épocas» (*Ibidem.*, p. 52) [cal aclarir, com el mateix Gerard farà més endavant, que en el cas del geni artístic el judici que auxiliarà la imaginació haurà de ser un *judici de bellesa*, això és, en darrer terme, de *gust*]. La citació expressa, doncs, la necessitat d'una conjura harmònica entre les facultats de la qual, en breu, també ens parlarà Kant.

En l'àmbit estètic, la Imaginació no està supeditada a l'Enteniment, i no ha d'enquadrar-se en un concepte determinat. En el geni, l'activitat lliure de la imaginació vivifica la facultat eminentment cognoscitiva tot estimulant-la d'una manera indefinida; per això, no és possible cloure en una noció concreta. La Imaginació, doncs, està ben lluny de ser coaccionada conceptualment en la seva cerca, ans, finalment, és capaç d'expressar quelcom proper a un concepte en la mesura que fa l'efecte d'un joc de finalitats. L'eficàcia del geni raurà, en últim terme, en un conjura fel·liç i proporcionada entre ambdues facultats²¹⁶. El geni neix, posseeix un talent natural, i la seva virtut es distingeix tan clarament de la d'un científic, l'activitat del qual és regida per l'enteniment i els seus conceptes, com de la d'un artesà, l'activitat del qual rau en la mera mimesis d'uns determinats procediments pràctics.

Una darrera precisió en relació al geni és la qüestió del *gust*; no en va, com ha estat dit en el primer capítol, l'estètica kantiana, com la majoria de les teories de l'art vuitcentistes, es mou en la tessitura del gust. El *gust* és, sens dubte, una facultat del judici que ens permet valorar les obres d'art belles²¹⁷, i d'aquí que el considerem en relació al seu artífex efectiu, el geni. No obstant això, és bo parar esment en el fet que el gust no és una exclusivitat de les belles arts, sinó que pot servir, i de fet serveix, per valorar diferents realitats, des de la naturalesa fins a qualsevol mena de producte manufacturat. Tot plegat ens descobreix que el gust, en si mateix, no és productiu. L'artista, òbviament, posseeix la capacitat de gustar, fet que li permet jutjar convenientment la seva labor, però per realitzar-la d'una manera efectiva haurà d'estar en possessió del geni²¹⁸, qualitat, ara sí, fructífera.

Tot i reconèixer que el geni juga un paper important en la *KU*, hauríem de seguir titllant l'estètica de Kant d'una estètica del *gust* i no pas del *geni*. En primer lloc, hauríem d'emfasitzar que l'estètica kantiana no s'ocupa únicament de les obres d'art belles, ans també inclou per definició el bell natural, àmbit en el qual no podem considerar la labor directriu d'aquest personatge eminent. En segon lloc, és bo remarcar que en el terreny dels judicis estètics ens movem completament en el domini del gust, i que aquí la figura del geni intervé tan sols com a principi rector; en altres mots, l'acció creativa d'aquest artista no comporta una redefinició de l'estatut dels judicis sobre el bell que seguiran movent-se en el domini de la subjectivitat (potencialment universalitzable) del gust. Per contra, l'exorbitància del geni en la teoria de l'art romàntica i idealista suposaria fins i tot una redefinició del tipus d'estètica a la que ens enfrontem: ara parlariem, *sensu stricto*, d'una vertadera estètica del geni. Una primera raó és que el paper del geni abastarà tot l'espai propi de la filosofia de l'art, atès que

²¹⁶ I. KANT, *Kritik der Urteilskraft*. *Op. cit.*, p. 253: «so besteht das Genie eigentlich in dem glücklichen Verhältnisse, welches keine Wissenschaft lehren und kein Fleiß erlernen kann»; [I. KANT, *Crítica del Juicio*. *Op. cit.*, p. 245: «resulta que el genio consiste propiamente en la proporción feliz, que ninguna ciencia puede enseñar y ninguna laboriosidad aprender»].

²¹⁷ F. M. MARZOA, *Desconocida raíz común*. *Op. cit.*, p. 89: «el gusto no enjuicia aquel aspecto de la cosa que se agota en un fin o concepto, enjuicia en términos de reconocimiento aquella unidad y armonía que se dan sin referencia a concepto determinado, y enjuicia en términos de rechazo aquello en lo que no hay unidad y armonía».

²¹⁸ N'hi ha que consideren que, tot i que el gust és essencialment valoratiu i no pas productiu com el geni, són dos aspectes complementaris, com dues cares d'una mateixa moneda; en darrer terme, parlariem d'una identitat: «L'attività che giudica si dice gusto; l'attività produttrice, genio: genio e gusto sono, dunque, sostanzialmente identici» (B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e lingüistica generale*. *Op. cit.*, p. 141).

el bell natural deixarà de ser considerat un domini propi de la disciplina. L'obra d'art serà considerada quelcom espiritualment superior a la naturalesa inconscient. Àdhuc, l'acció del geni no es mourà en la tessitura «epidèrmica» del gust subjectiu, sinó en el terreny de la cognició més vertadera. Aquí, sens dubte, la labor creadora del geni sí modifica substancialment el registre dels judicis estètics.

F. W. J. von Schelling i A. Schopenhauer: la intuïció intel·lectual i les seves conseqüències en la consideració del geni

«Der Künstler läßt uns durch seine Augen in die Welt blicken»²¹⁹

A. SCHOPENHAUER

En aquest apartat provarem de demostrar que el tret distintiu de les filosofies de l'art post-kantianes de tall romàntic i idealista és l'afirmació d'una intuïció de tipus intel·lectual²²⁰ com a potència característica del geni. Precisament, la detecció d'aquest tret tan característic emfasitza un cop més la investigació que hem dut a terme en el capítol precedent, atès que relega l'art al domini del misteri²²¹. Per definició, aquesta facultat i els seus fruits més immediats no serien discernibles per l'enteniment, ja que se situarien més enllà de la raó²²².

Kant, en la seva *KrV*, concretament en la *transzendente Deduktion*, tot mostrant la naturalesa del nostre coneixement, havia negat la possibilitat d'aquest tipus d'intuïció; com aclareix encertadament E. Colomer: «Ya sabemos que en Kant la intuición se realiza sólo como intuición sensible»²²³. Segons l'il·lustrat, el nostre coneixement sempre parteix d'intuïcions sensibles que, articulades a través de les formes del temps i de l'espai, quedaran tot seguit subordinades a una munió de categories, concretament dotze, de l'Enteniment.

²¹⁹ A. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung. Op. cit.*, 264; [A. SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación I. Op. cit.*, p. 249: «El artista nos deja mirar en el mundo con sus ojos»].

²²⁰ B. Croce, a la seva *Estetica*, la caracteritza de la següent manera: «Chiamata, nell'antichità, fantasia mentale o superiore, e nei tempi moderni, piú spesso, intelletto intuitivo o intuizione intellettuale, quest'attività riunirebbe in forma tutta propria i caratteri della fantasia e quelli dell'intelletto; darebbe il modo di passare per deduzione o per dialettica dall'infinito al finito, dalla forma alla materia, dal concetto all'intuizione, dalla scienza alla storia, operando con un metodo che compenetrerebbe universale e particolare, astratto e concreto, intuizione e intelletto» (B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Op. cit.*, p. 75).

²²¹ «È impossibile enumerare tutti i varî atteggiamenti, che ha assunto e che può assumere questa concezione, che diremo *mistica*, dell'Estetica. Con essa siamo nei dominî non già della scienza della fantasia, ma della fantasia stessa, che crea il suo mondo con gli elementi mutevoli delle impressioni e del sentimento. Basti accennare che quella facoltà misteriosa è stata concepita ora come pratica, ora come media fra teoretica e la pratica talvolta ancora come forma teoretica concorrente con la religione e con la filosofia» (*Ibidem.*, p. 76).

²²² L'esteta italià clou la seva descripció de la intuïció intel·lectual amb tota una declaració de principis no exempta d'una àcida ironia: «Facoltà veramente mirabile e che sarebbe gran vantaggio possedere; ma per cui chi, come noi, non la possiede, non ha modo di assodare l'esistenza» (*Ibidem.*, p. 75).

²²³ E. COLOMER, *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger (I). Op. cit.*, p. 89. P. Gambazzi ho resumiria d'aquesta manera: «Come l'intelletto umano è discorsivo e non intuente, così l'intuizione dell'uomo è sensibile e non intellettuale» (P. GAMBAZZI, *Sensibilità, immaginazione e bellezza. Introduzione alla dimensione estetica nelle tre critiche di Kant. Op. cit.*, p. 74-75).

D'aquesta complexa síntesi, resultarà la única possibilitat que té l'ésser humà d'assolir un coneixement objectiu –tot i que mai, és clar, del Noümen, ans tan sols el de la realitat *quo ad nos*, el Fenomen–. Ras i curt: per a Kant, totes les nostres intuïcions estan irremeiablement sotmeses a l'espació-temporalitat, i, àdhuc, a la categorització de l'Enteniment. El nostre enteniment finit és, doncs, una clara mostra de receptivitat (intuïtiva) i activitat (formativa i categorial).

Segons els axiomes kantians, l'afirmació d'un coneixement de tipus intuïtiu *sensu stricto*, no merament receptiu, suposaria l'acceptació d'una forma d'aprensió de la realitat no tan sols formativa, sinó eminentment creadora. Deixatem un xic més la raó de tot plegat: cal entendre que una intuïció intel·lectual que copsés la *cosa en si* en seguiria estant afectada per la qual cosa hauria de continuar essent considerada receptiva. En canvi, per a aquell que posseís una intuïció intel·lectual el pensament i l'existència coincidrien plenament. És per tot plegat que, en la filosofia de l'Il·lustrat, la possibilitat d'aquest tipus d'intuïció esdevindria un pur concepte límit només considerable en el cas d'un ésser diví superior²²⁴.

En certa mesura, en la *KpV* Kant hauria obert una petita escletxa que permetria pensar en una possible afirmació o aprehensió de certs aspectes de la realitat ultra els límits de la intuïció sensible i l'àmbit categorial; tanmateix, és ben cert que el de Königsberg no explotà obertament aquesta direcció²²⁵. Hi ha en Kant, però, altres «fenedures» que els idealistes –i, concretament Schelling, com veurem– aprofitaran en escriure per postular aquest tipus d'intuïció intel·lectual en l'home i, paradigmàticament, en el geni. Com sabem, en la *KU* Kant s'ocupà en primer terme dels judicis estètics i tot seguit dels judicis teleològics; doncs bé, en ambdós casos compareix una possibilitat implícita en la direcció suara esmentada. Vegem-ho.

Cal pensar que el judici teleològic (sobre la finalitat natural) pressuposa, en efecte, la possible activitat d'un primer enteniment (creador), de tal manera que puguem asseverar que els nostres judicis no es mouen en el buit, ans són adequats a l'ordre finalístic de la naturalesa. No obstant això, és ben cert que aquesta afirmació no tindria, per a Kant, una validesa objectiva, sinó merament subjectiva. Per als nostres interessos ben segur que resulta més interessant la referència a l'àmbit del bell artístic. Recordem que l'activitat creativa del geni consisteix a elaborar objectes bells pregonament instil·lats d'idees estètiques, doncs bé, com molt bé afirma D. Arenas Vives: «Podríem dir que, si les idees de la raó eren una mostra de la manca d'intuïció intel·lectual, les idees estètiques apunten cap a una síntesi originària i pre-conceptual entre multiplicitat i unitat, ja que en aquest cas la intuïció forma unitats que fomenten el joc de les facultats cognitives sense un concepte determinat»²²⁶. La intensificació del concepte kantian d'«idea estètica» obriria la possibilitat de pensar un domini del coneixement força privilegiat entès purament en termes d'intuïció creativa, i no pas de mera receptivitat.

En l'Idealisme, com ben aviat veurem, apareixerà definitivament la possibilitat d'una creativitat absoluta i originària gràcies a la figura del geni,

²²⁴ A. BOWIE, *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*. Madrid: Visor, 1999. p. 32: «Kant ve la intuïció intel·lectual com la forma de consciència de una deïdad».

²²⁵ Fichte, com ja ha estat apuntat en una altra ocasió, aprofitarà en escriure aquesta possibilitat. Vegeu el capítol anterior, concretament la nota 83.

²²⁶ D. ARENAS VIVES, «La intuïció intel·lectual en Kant i la creativitat humana». *Op. cit.*, p. 58.

posseïdor exemplar d'aquesta intuïció intel·lectual capaç d'aprehendre la realitat en la seva completesa. Podríem dir que aquests particulars hereus de Kant –en concret, ens referirem al filòsof idealista F. W. J von Schelling, i a la figura incommensurable d'A. Schopenhauer–, conservaran de l'estètica de l'Il·lustrat la seguretat que l'art no es mesura a través de conceptes i que la única mesura la proporciona el geni, però gràcies a la viabilitat de la intuïció intel·lectual ampliaran les expectatives del mestre a l'hora de ponderar les possibilitats de l'artista d'assolir l'*en-si*. Aquí, sens dubte, els productes del geni, les obres d'art, constituïran l'única expressió de la veritat.

Schelling atorga a l'art la possibilitat efectiva de copsar la totalitat. De fet, en les seves propostes filosòfiques més sistemàtiques li concedeix un valor preminent, fins i tot, com a *organon* de la filosofia²²⁷. Per tal de donar compte d'una afirmació d'aquest gruix haurem de refer alguns aspectes fonamentals del seu *System des transzendentalen Idealismus* del 1800. De bell antuvi, Schelling es nega a ignorar la importància efectiva de la naturalesa que, de cap manera, ha de ser considerada un mer reducte passiu al servei del subjecte: com descobrirem, el *jo* conscient-reflexionant li és indubtablement consubstancial. La naturalesa pot ser entesa en diversos sentits, però aquell que centrarà l'interès especial de Schelling serà el seu aspecte productiu, tradicionalment anomenat *natura naturans*, més que no pas els productes d'aquesta productivitat, la *natura naturata*. La productivitat de la naturalesa és inconscient, no obstant això, amb la seva activitat serà capaç de fer aflorar la consciència, la realitat d'un *jo* pensant, àdhuc productor. El *jo*, doncs, té una història inconscient en la mateixa naturalesa, i, ben mirat, al parer de Schelling, hauria de ser possible elucidar la línia ascendent que aniria des de allò més simple de la naturalesa fins al mateix pensament; ras i curt: l'activitat inconscient de la naturalesa i la conscient del nostre pensament estan indissolublement unides.

Així, el problema perenne de la relació entre allò sensible i allò intel·ligible –la dualitat que Kant intentava resoldre incansablement, sense anar gaire lluny, en la seva *KU*– queda definitivament suprimit: ens situem en un pla d'identitat absoluta. Si partim de l'afirmació primera i incontestable de la consciència mai no podrem aprehendre l'objecte, que serà entès com allò altre, com a quelcom extern; només si partim d'un plena identitat podrem anar un xic més enllà de la consciència per capissar el tot. En darrer terme, caldria entendre aquest recorregut en tant que discurs transcendent, això és, sobre les condicions de possibilitat de la mateixa consciència.

En aquesta perquisició genealògica, Schelling no ignorarà la importància de la raó –com si van fer altres coetanis obertament irracionalistes que la consideren un engany, un vel de l'autèntica realitat–. Tanmateix, és cert que aquesta potència no podrà copsar mai la totalitat del procés, puix allò que la precedeix no li és accessible; a més, l'intel·lecte opera essencialment en termes d'escissió de manera que no pot fer justícia a aquest primer principi original. La racionalitat es mouria incansablement en el sense sentit d'una cadena

²²⁷ J VON F. W. SCHELLING, *Sistema de l'idealisme transcendent*. Barcelona: edicions 62, 2003. p. 84: «El sentit propi amb què ha d'interpretar-se aquesta manera de ser de la filosofia és, en conseqüència, el sentit *estètic* i, precisament per aquesta raó, la filosofia de l'art és el vertader *òrgan* de la filosofia» [Per a la corresponent traducció alemanya (en caràcters gòtics), vegeu: J VON F. W. SCHELLING, *Schellings Werke. Zweiter Band (System des Transzendentalen Idealismus)*. Ed. M. Schröter, C. H. Beck. München, 1977. p. 351].

indefinida i infinita de premisses; només la intuïció intel·lectual és capaç de copsar el preuat lligam entre la naturalesa i la consciència. No es tractarà, emperò, de la intuïció intel·lectual d'autopercepció reflexiva de Fichte, sinó la que possibilita el record d'aquest origen natural inconscient. I, en aquest punt, apareix l'art, atès que és l'única activitat que en pot donar comptes: l'art pot fer present aquest passat no reflexiu i que és *conditio sine qua non* de la seva realitat actual ara sí conscient²²⁸. La reflexió intel·lectual només versa cap a l'interior, per contra, l'artista es vessa exteriorment tot creant un producte en el qual l'original productivitat inconscient queda ben reflectida. En l'obra d'art la intuïció intel·lectual es fa objecte²²⁹.

Vegem com en el fons, la intuïció intel·lectual reuneix la productivitat amb la intuïció (receptiva) de l'acció pròpiament dita; inclou doncs, l'activitat inconscient i espontàniament creadora amb el coneixement reflexiu. L'art articula en el seu si el moviment del Tot, que tot produint esdevé conscient. L'obra d'art que realitza l'artista és productivitat conscient, però en el moment que hi afegim la qualitat inigualable del geni ens apropem a la creació inconscient, i, d'aquesta manera, més i més a l'Absolut com a identitat. Malgrat que l'art mostra la productivitat inconscient-conscient que articula el Tot, ho fa en ordre invers, ja que l'artista parteix en primer terme de raons (l'artista) per acabar creant inconscientment (el geni)²³⁰.

Així doncs, la història de la consciència no podrà ser mai revelada totalment de manera racional, caldrà l'element intuïtiu que manifesta realment l'art. Notem aquí una diferència radical amb el plantejament de Hegel pel qual la única manera de copsar la història de l'Esperit serà a través d'una raó que culminarà en el concepte (filosòfic); aquí la filosofia superarà l'art. Però Schelling tampoc no cau exactament en l'òrbita d'un exacerbat Romanticisme pel qual allò que compta és l'afany d'apropar-se d'una manera insaciable a l'Absolut sens assolir-lo mai. Aquesta gairebé patològica nostàlgia és foragitada del discurs del filòsof idealista en virtut d'una activitat artística que barreja el

²²⁸ J VON F. W. SCHELLING, *Sistema de l'idealisme transcendental*. *Op. cit.*, p. 81-82: «Es postula, doncs, que en el subjectiu, *en la consciència mateixa*, es mostra aquella activitat alhora conscient i no conscient. Només l'activitat *estètica* és una activitat tal, i cada obra d'art tan sols pot comprendre's com a productes d'aquesta activitat. El món ideal de l'art i el món real dels objectes són, per tant, productes d'una i la mateixa activitat, la concurrència d'ambdós (del conscient i del no conscient) la dóna sense consciència el món real i, amb consciència, el món estètic. El món objectiu és tan sols la poesia originària, encara no conscient, de l'esperit; l'òrgan general de la poesia –i la seva clau de volta– és la *filosofia de l'art*»; [J VON F. W. SCHELLING, *Schellings Werke*. Zweiter Band (*System des Transzendentalen Idealismus*). *Op. cit.*, p. 349].

²²⁹ J VON F. W. SCHELLING, *Sistema de l'idealisme transcendental*. *Op. cit.*, p. 432-433: «Si la intuïció estètica és només la intuïció transcendental esdevinguda objectiva, s'entén per si mateix que l'art és alhora l'únic òrgan vertader i etern i el document de la filosofia que, sempre i de manera continuament renovada, dóna fe d'allò que la filosofia no pot exposar externament: del no conscient en l'actuar i el produir, i de la seva identitat originària amb el conscient»; [J VON F. W. SCHELLING, *Schellings Werke*. Zweiter Band (*System des Transzendentalen Idealismus*). *Op. cit.*, p. 627-628].

²³⁰ J VON F. W. SCHELLING, *Sistema de l'idealisme transcendental*. *Op. cit.*, p. 414: «La natura comença sense consciència i acaba essent conscient, la producció no és teleològica, però si el producte. En l'activitat de què aquí es tracta, el Jo ha començar amb consciència (subjectivament) i acaba en el mancat de consciència o objectivament: el Jo és conscient segons la producció, no conscient pel que fa al producte»; [J VON F. W. SCHELLING, *Schellings Werke*. Zweiter Band (*System des Transzendentalen Idealismus*). *Op. cit.*, p. 613].

pla conscient i inconscient per la qual cosa pot esdevenir la forma més sublim de conèixer la verdadera naturalesa de l'Absolut.

Per tal de situar la figura del geni en la *Philosophie der Kunst* (1802-1803) de Schelling cal especificar primerament la concepció de l'art que s'hi trasllueix. Ens atreviríem a donar una síntesi de la seva visió en la següent formulació: l'art és la manifestació real, concreta, particular (finita) de l'Absolut (infinit) vist des de la perspectiva de la Bellesa; en altres mots, l'encarnació viva i limitada de la intuïda Idea de Bellesa il·limitada. Que el nostre autor, nascut a Leonberg (Alemanya) l'any 1775, estableix una relació entre l'obra d'art i l'Absolut està lluny de tota discussió²³¹. L'obra d'art seria pròpiament l'objecte finit en el qual l'arquetip eidètic es manifestaria en tota la seva plenitud d'ésser. En aquesta pregonia realitat convergrien allò general i allò particular sense negar-se l'un a l'altre²³².

La relació que estableix el geni amb el fons vertader de naturalesa eidètica no pot estar mediada categorialment puix que l'Absolut, contràriament a tot allò que concerneix l'ordre de les categories, és essencialment infinit²³³; només la intuïció intel·lectual reuneix les característiques idònies per aquest tipus d'intel·lecció²³⁴. Mentre que, per a Kant, com ja ha estat dit, el geni posava en joc la Imaginació en una íntima i original relació amb l'Enteniment, en el cas de Schelling és la Imaginació pura i, més concretament, una potència seva, la *fantasia*²³⁵, la que proporciona aquesta inestimable intuïció de tipus intel·lectual capaç de copsar el que ni l'enteniment ni la raó podrien assolir amb certesa, l'Absolut.

La idea que tot plegat va íntimament lligat a la necessitat d'un acte original i creador ens ho confirma Schelling en un passatge de la *Philosophie der Kunst* en el qual s'esmenten els moments de la producció divina; tot seguit el nostre autor estableix un paral·lel directe amb l'acció del geni, distingint-lo sempre del simple talent que es mou en l'àmbit de la casualitat i no pas, com aquell, en el de la més absoluta necessitat. Partint d'això, doncs, no seria

²³¹ SCHELLING, *Schellings Werke*. Dritter Band (*Philosophie der Kunst*). München: Ed. M. Schröter, C. H. Beck., 1977. p. 392; [SCHELLING, *Filosofia del arte*. Madrid: Tecnos. Clásicos del pensamiento, 2006. p. 22: «Según mi concepción entera del arte, éste es un efluviio de lo absoluto»].

²³² Schelling té molta cura en distingir l'art com a *símbol* de l'*esquematisme* i l'*al·legoria*. En l'esquematisme i en l'al·legoria posaríem en relació allò general amb el particular –i la diferència entre ambdós seria pròpiament la porta d'entrada: en el primer, a partir del general copsaríem el particular i, en el segon, a partir del particular intuiríem el general–, però el simbolisme propi de la plàstica o del drama representa una síntesi: el general és *alhora* particular i el particular és *alhora* general, hi ha, doncs, una plena identitat. Vegeu: SCHELLING, *Schellings Werke*. *Op. cit.*, § 39. pp. 426-433; [SCHELLING, *Filosofia del arte*. *Op. cit.*, § 39. pp. 69-78].

²³³ J VON F. W. SCHELLING, *Sistema de l'idealisme transcendental*. *Op. cit.*, p. 422-423: «El caràcter fonamental de l'obra d'art és, per tant, una *infinitud no conscient* [síntesi de natura i llibertat]...En la seva obra, a banda d'allò que hi ha posat amb intenció manifesta, l'artista sembla haver-hi exposat instintivament una infinitud que cap enteniment finit no és capaç de desenvolupar totalment»; [J VON F. W. SCHELLING, *Schellings Werke*. Zweiter Band (*System des Transzendentalen Idealismus*). *Op. cit.*, p. 619].

²³⁴ D. ARENAS VIVES, «La intuïció intel·lectual en Kant i la creativitat humana». *Op. cit.*, p. 40: «Aquesta intuïció no estaria sotmesa a l'espàcio-temporalitat i, aparentment, no estaria sotmesa a cap altra condició; aleshores es tractaria d'una intuïció incondicionada o absoluta, d'una intuïció sense limitacions, infinita».

²³⁵ SCHELLING, *Schellings Werke*. *Op. cit.*, p. 415; [F. W. J VON SCHELLING, *Filosofia del arte*. *Op. cit.*, p. 55: «la fantasia es la intuïció intel·lectual en el arte»].

agosarat afirmar que, al parer de Schelling, el geni, tot i ser un individu finit, rep disposicions i competències creadores afines a les de la divinitat²³⁶.

Però atenem més detingudament a la transformació que ha tingut lloc entre ambdós autors, Kant i Schelling, amb l'inestimable ajuda de B. Croce. Efectivament, com ens confirma l'esteta italià, l'Il·lustrat no concebia la Imaginació com a una facultat productiva en sentit propi, això és, autònoma²³⁷ –«ma l'immaginazione non ha luogo per lui tra le potenze dello spirito e rimane relegata tra i fatti di sensazione. Egli conosce un'immaginazione riproduttiva e un'altra combinatoria, ma ignora l'immaginazione propriamente produttiva, ossia la fantasia. Il genio, come si è visto, era, secondo la sua dottrina, la cooperazione di parecchie facoltà»²³⁸–; per contra, Schelling reconeix un domini propi i exclusiu per aquesta facultat imaginativa, ara sí, eminentment productiva: «La “ragione” non basta piú a siffatta filosofia: quell'intuizione intellettuale, che era per Kant un concetto-limite, si afferma come effettiva: l'intellecto è abbassato: la stessa genuina “fantasia”, che opera nell'arte, resta soverchiata da codesta nuova Fantasia, gemella dell'Intuizione intellettuale, e che talvolta si scambia con la sua gemella»²³⁹.

Tot i les reveladores afirmacions de Schelling, són molts els que consideren que devem la paternitat del concepte de geni romàntic a la figura d'A. Schopenhauer. En efecte, l'autor de *Die Welt als Wille und Vorstellung* dedicà un capítol exclusiu de la magna obra a l'atenció del geni –a més, és clar, d'altres moments, això sí, un xic més espigolats–. Aquí, tots els «tòpics» hi són presents: la seva proximitat o, fins i tot, el seu estat de folia²⁴⁰; el patiment i la sofrença connatural a la seva activitat creadora; l'aïllament del geni del conjunt de la societat titllada de mediocre; l'element passional i, en certa mesura, irracional de la creació. Tanmateix, com sabem, A. Schopenhauer fou un atent lector de Kant, i segurament molt més que això, àdhuc un intèrpret i, finalment, un aventurer explorador de nous territoris imprevistos. Aquí, com en d'altres ocasions, Schopenhauer superarà el límits que el mestre de Königsberg va traçar, tot afirmant que l'element *intuitiu* és la clau de volta que ens permet entendre l'acció del geni²⁴¹.

²³⁶ SCHELLING, *Schellings Werke. Op. cit.*, p. 480; [F. W. J VON SCHELLING, *Filosofia del arte. Op. cit.*, p. 139: «...es lo que se llama el genio, el numen, diríamos, lo divino que habita en el hombre»].

²³⁷ Vegeu el quadre en el qual es recullen les potències superiors de l'ànima en I. KANT, *Kritik der Urteilskraft. Op. cit.*, p. 110; [Vegeu l'esquema en la corresponent traducció castellana en: I. KANT *Crítica del Juicio. Op. cit.*, p. 111].

²³⁸ B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguística generale. Op. cit.*, p. 323.

²³⁹ *Ibidem.*, p. 345.

²⁴⁰ Com bé diu E. Neumann: «En la obra de Schopenhauer se anuncia la idea de la patología del espíritu creativo como idea dominante del genio en el siglo XIX» (E. NEUMANN, *Mitos de artista. Op. cit.*, p. 123).

²⁴¹ A. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung. Op. cit.*, 441/442: «Eine Anschauliche Auffassung ist allemal der Zeugungsproceß gewesen, in welchem jedes ächte Kunstwerk, jeder unsterbliche Gedanke, den Lebensfunken erhielt»; «Obgleich demnach die eigenthümliche und wesentliche Erkenntnißweise des Genies die *Anschauende* ist»; [A. SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación II. Op. cit.*, p. 425-426/426: «Una captación *intuitiva* ha sido siempre el proceso generativo en el que toda obra de arte auténtica, todo pensamiento inmortal, recibieron su chispa de vida»; «...la forma cognoscitiva característica y esencial del genio es la *intuitiva*...»].

En Kant, la intuïció es limitava al sensible; de fet, era la saba nutricia que accionava l'aparell cognoscitiu en primer terme. Per contra, Schopenhauer postula, a més, l'existència d'una intuïció de tipus *intel·lectual* –«...daß Alle Anschauung intellektual ist und nicht bloß sensual»²⁴²– capaç de capissar l'essència pregona del real –«Die Anschauung nun aber ist es, welcher zunächst das eigentliche und wahre Wesen der Dinge, wenn auch noch bedingter Weise sich aufschließt und offenbart»²⁴³–, però no pas la naturalesa particular de cada cosa, sinó pròpiament la Idea més universal (en la seva accepció més platònica) que hi resideix: «Im Einzelnen stets das Allgemeine zu sehen, ist gerade der Grundzug des Genies»²⁴⁴. Aquí Schopenhauer, recuperant la possibilitat de la intuïció intel·lectual en la línia de captació d'Idees, es mostra de manera diàfana (i paradoxal²⁴⁵) en la línia de l'idealisme més ortodox. La idea del geni en Schopenhauer anirà, doncs, íntimament unida a la viabilitat de la intuïció intel·lectual i tot el que això representa, és a dir, la possibilitat d'accedir no categorialment a l'autèntica realitat de les coses.

Ara bé, la captació de la realitat *en si* parteix d'un l'intel·lecte intuïtiu màximament independitzat dels desigs de la Voluntat, tot i que, aquesta, recordem-ho, ha de ser considerada la seva arrel. Transgredint les lleis del llinatge original, el geni és la única persona que aconsegueix una escissió efectiva entre l'intel·lecte intuïtiu i la Voluntat: «Nämlich der Normalmensch ist in den Strudel und Tumult des Lebens, dem er durch seinen Willen angehört, eingesenkt: sein Intellekt ist erfüllt von den Dingen und den Vorgängen des Lebens: aber diese Dinge und das Leben selbst, in objektiver Bedeutung wird er gar nicht gewahr. (...) Dem Genie hingegen, dessen Intellekt von Willen, also von der Person, abgelöst ist, bedeckt das diese Betreffende nicht die Welt und die Dinge selbst; sondern es wird ihrer deutlich inne, es nimmt sie, an und für sich selbst, in objektiver Anschauung, wahr»²⁴⁶. L'intel·lecte, ara capaç d'una intuïció pura, això és, no categorial, pot observar contemplativament i desapassionada la mateixa Voluntat. La seva visió serà, per això, ben clara, diàfana, distinta de la resta dels homes, atès que observa la veritable naturalesa

²⁴² A. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung. Op. cit.*, 440; [A. SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación II. Op. cit.*, p. 425: «...toda intuición es intelectual y no meramente sensual»].

²⁴³ A. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung. Op. cit.*, 440; [A. SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación II. Op. cit.*, p. 425: «La intuición es aquello en lo que primeramente se abre y revela la verdadera y propia esencia de las cosas»].

²⁴⁴ A. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung. Op. cit.*, 442; [A. SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación II. Op. cit.*, p. 426: «Ver siempre lo universal en lo individual constituye precisamente la característica fundamental del genio»].

²⁴⁵ Com és ben sabut, Schopenhauer s'oposa als grans idealistes, però la seva filosofia de l'art presenta les mateixes traces «místiques»: «...quantunque le sue Idee siano dallo Schopenhauer assimilate alle platoniche, en ella forma, e nella forma particolare in cui le presenta somiglio piuttosto a quelle dello Schelling che non all'Idea hegeliana» (B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Op. cit.*, p. 355).

²⁴⁶ A. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung. Op. cit.*, pp. 444-445; [A. SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación II. Op. cit.*, p. 429: «En efecto, el hombre normal se halla inmerso en la vorágine y tumulto de la vida, a la que pertenece por su voluntad: su intelecto está repleto de las cosas y acontecimientos de la vida: pero no se percata de esas cosas y de la vida misma en un sentido objetivo (...) En cambio, al genio, cuyo intelecto está desprendido de la voluntad, o sea, de la persona, lo que afecta a esta no le encubre el mundo y las cosas mismas, sino que se percata claramente de ellas, las percibe en la intuición objetiva en y por sí mismas»].

del món²⁴⁷. Els fruits d'aquest acte visionari i proactiu seran les obres d'art que es mouran en el registre de la intemporalitat –puix han estat sostretes dels serveis i les determinacions de la Voluntat– i de l'autèntica veritat –en la mesura que copsen l'essència del món i l'home per sota del vel de la representació.

No obstant això, l'artista genial pagarà la dissidència de l'Intel·lecte respecte de la Voluntat amb la follia²⁴⁸, i amb l'inesgotable sentiment de sofrència que li provocarà aquesta visió despresa però abissal de la Voluntat. Certament, la naturalitat o la normalitat vindria constituïda, al parer de Schopenhauer, per una relació de dependència absoluta de tot plegat respecte de la Voluntat, ja que en el fons n'és l'element primordial i originari. Així, l'acció creativa, tot i indiscutiblement veritable, és antinatural. En contrast amb Kant, el qual afirmava la consubstancialitat natural del dons del geni, Schopenhauer és capaç, tot accentuant-la, de transmutar la condició de generosa naturalitat en un pur estat de bogeria i turment²⁴⁹.

Fins al moment, hem parlat de l'incipient significació que el geni adoptà en l'estètica kantiana per, tot seguit, observar com, en Schelling i Schopenhauer, la introducció de la intuïció intel·lectual, eminentment lliure i activa (creadora), obria un filó d'or que permetia l'ingrés de les arts en l'àmbit dels vertaders sabers, això és, de tots aquells que, com la filosofia, són capaços d'aprehendre l'*en-si*. Tanmateix, no podem afirmar que tots els autors romàntics i idealistes convergissin exactament en la mateixa valoració del geni. La raó fou que, tot sovint, en alguns autors prototípicament romàntics, les elucubracions sobre el geni van prendre un caire un xic grotesc. Sense anar gaire lluny, la idea de la *inspiració*, per exemple, feia pensar que el geni era una mena de titella a les ordres d'una inconeguda força externa. La inspiració semblava suplir qualsevol mena de reflexió o dedicació a l'estudi tècnic, ja que brollava espontàniament²⁵⁰.

²⁴⁷ A. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung. Op. cit.*, 438: «das Genie hingegen schaut eine andere Welt an, als sie Alle, Wiewohl nur indem es in die auch ihnen vorliegende tiefer hineinschaut, weil sie in seinem Kopfe sich objektiver, mithin reiner und deutlicher darstellt»; [A. SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación II. Op. cit.*, p. 423: «el genio, en cambio, intuye un mundo distinto que todos ellos, aunque solo debido a que penetra más hondo en el que también ellos tienen ante sí, porque se presenta con mayor objetividad, pureza y claridad en su cabeza»].

²⁴⁸ A. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung. Op. cit.*, p. 259: «Endlich wird die Thatsache der unmittelbaren Berührung zwischen Genialität und Wahnsinn durch die Biographien sehr genialer Menschen»; [A. SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación I. Op. cit.*, p. 245: «Finalmente, el hecho del contacto inmediato entre genialidad y locura se confirma, por un lado, en las biografías de hombres sumamente geniales»].

²⁴⁹ «Bajo el primado de la naturalidad, el genio puede hacer emprender la marcha triunfal que condujo a Ícaro a esas vertiginosas alturas donde la caída es inevitable. La exageración de las medidas naturales expone el culto al genio en su apogeo de destrucción, de la inversión en su contrario. Su estrella cae –de nuevo bajo la invocación a la omnipotencia natural– tan rápidamente como se había elevado en el firmamento a modo de cometa. Aquello que antes era tomado como encarnación de la verdadera e indómita naturaleza, pierde su brillo en su condición de ejemplo de desmedida enajenación de la naturaleza, como degeneración» (E. NEUMANN, *Mitos de artista. Op. cit.*, p. 123).

²⁵⁰ Tot i que, és clar, l'interlocutor de la crítica de Hegel al concepte d'inspiració no és Nietzsche, ens ha semblat apropiat recollir, fonamentalment per la seva claredat i bellesa literària, un petit fragment d'*Ecce Homo* en el qual el polèmic filòsof esbossa una retrat d'allò que possiblement sigui la inspiració tan reclamada pels poetes; cal parar esment en l'emfasització de la vessant irracional: «El concepte de revelació –en el sentit que, de sobte, amb indicible seguretat i finor, quelcom esdevé visible, audible, quelcom que et somou i capgira en el més profund– descriu

Així és com, en la filosofia de Hegel –que alguns especialistes qualifiquen d'*Idealisme Absolut*, en contraposició al *Subjectiu* de Fichte i a l'*Objectiu* de Schelling– hi ha una crítica a la caracterització romàntica del geni. En efecte, en les *Lliçons d'estètica* d'aquest filòsof nascut a Stuttgart l'any 1770, Hegel introdueix les següents precisions en oposició a les idees sobre el geni i la inspiració de primer Goethe o de Schiller:

«Zu solchen Zustände, heißt es, werde das Genie teils durch einen Gesegenstand erregt, teils könne es sich durch Willkür selber darein versetzen, wobei denn auch des guten Dienstes der Champagnerflasche nicht vergessen ward (...) Diese Dichter haben bei ihren ersten Werken mit Hintansetzung aller Regeln, die damals fabriziert waren, von vorne angefangen und absichtlich gegen jene Regeln gehandelt, worin sie denn andere noch bei weitem überboten. Doch in die Verwirrungen, welche über den Begriff von Begeisterung und Genie herrschend gewesen und über das, was die Begeisterung als solche schon alles vermöge, noch heutigentags herrschend sind, will ich nicht näher eingehen. Als wesentlich ist nur die Ansicht festzustellen, daß, wenn auch Talent und Genius des Künstlers ein natürliches Moment in sich hat, dasselbe dennoch wesentlich der Bildung durch den Gedanken, der Reflexion auf die Weise seiner Hervorbringung sowie der Übung und Fertigkeit im Produzieren bedarf. Denn ohnehin ist eine Hauptseite dieser Produktion eine äußerliche Arbeit, indem das Kunstwerk eine rein technische Seite hat, die bis gegen das Handwerksmäßige sich hin erstreckt»²⁵¹.

perfectament l'esta de coses. S'escolta, no es busca; es pren, no es pregunta qui ho dona; un pensament resplendeix com un llamp, amb necessitat, sense vacil·lar en la forma –no he tingut mai elecció. Un èxtasi, l'extraordinària tensió del qual de vegades es desfà en un devesall de llàgrimes, mentre, involuntàriament, el pas adés es precipita, adés esdevé lent ; una alienació completa, amb claríssima consciència d'un gran nombre de fines esgarrifances i de suors fredes que regalimen fins als dits dels peus; una profunditat feliç en què allò més dolorós i més lúgubre no actua com a contrari sinó com a condicionat, com a provocat, com un color necessari a l'interior de tant sobreabundància de llum; uns instint de relacions rítmiques que cobreix amplis espais de formes – la duració, la necessitat d'un ritme molt expandit és la mesura aproximada de la força de la inspiració, una mena de compensació de la pressió i tibantor d'aquesta... Tot passa de manera involuntària en grau màxim, però com en una tempesta de sensació de llibertat, d'estar incondicionat, de poder, de divinitat... El més admirable és la involuntarietat de la imatge [...]» (F. NIETZSCHE, *Ecce Homo*. Girona: Editorial Accent, 2007. pp. 112-113).

²⁵¹ G. W. F. HEGEL, *Werke in zwanzig Bänden 13. Vorlesungen über die Ästhetik 1*. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1973. p. 46; [G. W. F. HEGEL, *Lliçons sobre estètica* (selecció). Barcelona: Edicions, 62. pp. 103-104: «Aquest estat, es diu, l'assoleix el geni en part estimulat per un objecte i en part s'hi podria col·locar per la seva voluntat, cosa per a la qual no s'han d'oblidar els bons serveis d'una ampolla de xampany (...) Aquests poetes van començar les seves primeres obres amb l'eliminació de totes les regles que fins aleshores s'havien fabricat, tot començant des de zero i actuant intencionadament contra aquelles regles, amb la qual cosa van encara superar de lluny els altres. Tanmateix no vull entrar en detall en les confusions que han dominat sobre el concepte d'inspiració i geni i que dominen avui dia sobretot el que pot la inspiració com a tal. És essencial només fixar la perspectiva que, per bé que el talent i el geni de l'artista continguin en si un moment natural, requereixen essencialment de cultiu i formació mitjançant el pensament, la reflexió sobre el mode de la seva producció, així com d'exercici i habilitat en el produir. Perquè, en tot cas, un part principal d'aquesta producció és un treball exterior, atès que l'obra d'art té un aspecte purament tècnic que s'estén fins a l'artesanal»]. Aquí hem recollit la traducció catalana a cura de G. Vilar; tanmateix, l'edició catalana és tan sols una selecció de fragments; per a una traducció completa de l'estètica de Hegel vegeu: G. W. F. HEGEL, *Estetica*. Milano: Feltrinelli Editore, 1963 (trobareu el suara citat fragment en la pàgina 40); es tracta d'una traducció italiana realitzada directament de l'alemany per N. Merker i N. Vaccaro.

Aquesta adverció del més gran idealista alemany –i tot els seus corol·laris– serà examinada posteriorment amb més deteniment, ja que el seu racionalisme essencialista pot acabar atemptant, al parer de molts formalistes, contra la integritat i l'autonomia de l'obra d'art. No obstant això, ben segur que el Formalisme acceptaria de bon grat les esmenes de Hegel a la visió d'una creació artística típicament inspirada. Al parer dels nostres crítics, els problemes que presenta l'acció creativa no se solucionen a l'atzar i fruit somnieig irracional, sinó gràcies a una acció concreta i altament especialitzada.

En contraposició a l'estètica de tota aquesta munió d'autors de l'òrbita idealista i romàntica trobem, doncs, l'exploració d'una via alternativa, en certa mesura, també d'arrel kantiana. Malgrat l'ambigüitat que plana constantment sobre l'adopció fiedleriana del kantisme, allò que resulta indiscutible és que l'incipient teòric del Formalisme convindria amb el de Königsberg en el rebuig de la prepotència creadora de la intuïció intel·lectual que converteix la labor de l'artista en una mena de messiànica i misteriosa evocació de l'inefable en-si. Així, sens dubte, Fiedler faria seva l'expressió de B. Croce: «Non, dunque, intuizione intellettuale nella filosofia, né il surrogato o l'analogo di essa nell'arte, l'intuizione intellettuale estetica»²⁵².

K. Fiedler i la dessacralització de la figura de l'artista: El desenvolupament espiritual de la intuïció sensible

«das, was das Auge dem Bewußtsein liefert,
für das Auge zu realisieren»²⁵³

K. FIEDLER

«...nur wer es vermag,
bei der Anschauung zu verharren trotz der Empfindung
und über die Abstraktion hinaus, beweist den künstlerischen Beruf»²⁵⁴

K. FIEDLER

Pel que fa a la qüestió de l'artista, aquí ens trobem als antípodes de la posició romàntica tal i com ha estat caracteritzada a través de Schelling i Schopenhauer. De bones a primeres, cal constatar que K. Fiedler no parlarà en els seus escrits de la figura del geni, sinó de l'artista. La seva idea d'aquell que realitza l'art s'atansa més a la d'un individu que crea sabent que el seu objectiu és ben precís, i que li calen tot un seguit de precises operacions per dur a terme una labor reeixida –així doncs, com més aviat com l'artesà–, que no pas a la visió d'un artista genial que a través de la seva intuïció intel·lectual penetra en el sentit darrer de la realitat i l'expressa activant en l'espectador tota una sèrie de ressorts intel·lectuals i emotius. D'entrada, doncs, coincidiríem plenament amb la valoració que B. Croce ens proposa en la seva *Estetica* pel que fa a la cosmovisió fiedleriana: «Cio che si desidera nel Fiedler e negli altri scrittori della medesima tendenza è la concezione del fatto estetico, non già come

²⁵² B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Op. cit., pp. 76-77.

²⁵³ K. FIEDLER, *Schriften zur kunst* I. Op. cit., p. 163; [K. FIEDLER, *Escritos sobre arte*. Op. cit., p. 227: «hacer realidad para el ojo lo que el ojo proporciona a la conciencia»].

²⁵⁴ K. FIEDLER, *Schriften zur kunst* I. Op. cit., p. 25; [K. FIEDLER, «Sobre el juicio de las obras de arte plástico» en K. FIEDLER, *Escritos sobre arte*. Op. cit., pp. 74-75: «sólo quien sea capaz de persistir en la intuición a pesar del sentimiento y sobre la abstracción, demostrará oficio artístico»].

prodotto eccezionale di uomini eccezionalmente dotati, ma come attività di ogni istante dell'uomo, il quale non altrimenti possiede tutto ciò che possiede davvero del mondo se non in rappresentazioni-espressioni, e in tanto conosce in quanto produce»²⁵⁵.

Per copsar la pregonesa de la labor artística Fiedler es veu oblidat a esbossar una breu teoria del coneixement, i, fins i tot, en un sentit profund, una original antropologia en la qual el cos pren un relleu inusitat. Al parer de Fiedler, només d'aquesta manera hom descobrirà en la labor de l'artista un domini exclusiu del saber i, àdhuc, serà capaç de foragitar totes les opinions que releguen la creació a l'àmbit del misteri. De bell antuvi, cal dir que la consciència, segons Fiedler, no pot ser considerada des de la generalitat, atès que té la capacitat de focalitzar-se d'una manera particular o especial en cada activitat²⁵⁶ per així oferir-nos una determinada forma de la realitat. En sentit estricte, hom perd una determinada consciència del món per desenvolupar-ne una altra de diversa. En l'inici d'aquesta indagació gnoseològica, que, després d'un petit punt d'inflexió, ens haurà de conduir finalment a l'àmbit de la creació pictòrica, l'autor s'apropa al llenguatge per demostrar que no és una elaboració enterament espiritual orientada a copsar una realitat-en-si exterior al subjecte, ans la culminació d'un procés sensible-espiritual que dóna lloc efectiu a la realitat sota l'aspecte del coneixement discursiu.

Certament, l'estudi del llenguatge demostra que no és pas el pensament intel·lectual el que concep quelcom en la seva independència i després posa en marxa els òrgans del cos que té al seu servei per expressar fònicament aquest contingut; ben al contrari, tot plegat té lloc, ja des del seu origen, per mitjà d'un procés físic alhora que intel·lectual. No hi ha una dualitat ni una separació radical, sinó una continuïtat que ens ha de fer pensar en l'expressió lingüística com en un procés físico-psíquic. En la mateixa línia, aquesta seqüència complexa no és l'encarregada d'aprehendre una realitat existent *en si* i que es troba més enllà del subjecte, ans de formar-la realment en el seu sentit més pregon: «vielmehr werden wir den sich inne, daß alle Wirklichkeit uns einzig und allein bekannt wird in den sich in uns und durch uns vollziehenden Vorgängen»²⁵⁷. L'intel·lecte s'entén per mitjà de la construcció expressiva-sensible a partir de la qual se'ns mostra una forma de l'existència. El llenguatge no és l'única forma intel·lectual capaç de capissar una pretesa realitat exterior, sinó que és el producte d'una complexa elaboració espiritual i, alhora, sensible que fa ser real una dimensió concreta de l'existència.

La voràgine de l'esdevenir que té lloc en nosaltres, fruit foscos i complexos procediments sensibles i corporals, pot culminar en una d'aquestes formes expressives com el llenguatge. L'«ésser» hauria de ser entès com la petrificació o l'essencialització del procés sota alguna d'aquestes formes. Fiedler ho exemplifica amb la metàfora d'una planta que finalment fructifica, donant a entendre que, tot i la continuïtat del procés, acabarem obtenint un mot que

²⁵⁵ B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e lingüística generale*. *Op. cit.*, p. 487.

²⁵⁶ K. FIEDLER, *Schriften zur kunst I*. *Op. cit.*, p. 176: «Indessen ist Bewußtsein niemals als allgemeiner Zustand, sondern immer nur als bestimmte Tätigkeit vorhanden...» ; [K. FIEDLER, *Escritos sobre arte*. *Op. cit.*, p. 242: «Como la conciencia no existe nunca como estado general, sino siempre como actividad determinada...»].

²⁵⁷ K. FIEDLER, *Schriften zur kunst I*. *Op. cit.*, p. 118; [K. FIEDLER, *Escritos sobre arte*. *Op. cit.*, p. 176: «Más bien nos muestra cómo conocemos toda realidad única y exclusivamente en los procesos que se realizan en y por nosotros»].

distingirem de la realitat que l'ha produït. El llenguatge, emperò, no podrà fer referència a una altra cosa que no sigui la saba nutrícia que la constituït; el que significa, en el fons, que sempre es dirigirà cap a si mateix²⁵⁸.

No obstant això, Fiedler deixa ben clar que tota «conquesta també és una renúncia». Hem d'acabar adonant-nos que les nostres expressions lingüístiques i conceptuals no copsen totalment la riquesa que les ha engendrat, i que, ni tan sols, són les úniques formes de realitat possibles. Certament, reduir la realitat al domini de la paraula i el concepte tindria quelcom d'empobridor. El realisme crític, que afortunadament ha superat l'etapa ingènua, segueix essent pressa d'una concepció errònia i limitadora de la realitat; entén que la sensació ha d'esdevenir necessàriament percepció per, a partir d'aquí, transitar vers el concepte passant per la representació. La sensació seria considerada, doncs, un mer residu, una matèria en brut destinada a l'elaboració d'una vertadera síntesis intel·lectual que pretesament copsaria la vertadera realitat. Però «Kein körperlicher Vorgang kann nur gleichsam der Träger sein eines geistigen Wertes, der von ihm verschieden wäre»²⁵⁹.

Es concep, doncs, erròniament una separació dual entre allò sensitiu/corporal, entès com a una mera propedèutica a una facultat espiritual heterogènia dotada d'una potència vertaderament il·luminadora de la realitat. La realitat, emperò, no és altra cosa que la conjura de processos que tenen lloc en el nostre interior d'una manera sensible-corporal i, alhora, espiritual, sense que aquesta darrera dimensió representi una superació efectiva de la primera, ans tan sols una forma determinada del material. En sentit fort, la nostra realitat són les representacions; i, si s'admet això, caldrà acceptar consegüentment que la realitat no són imatges immutables, sinó quelcom fugisser, pur esdevenir. Així doncs, haurem passat d'una concepció ingènua o, fins i tot, crítica de la realitat a un posicionament que entén que tot plegat es redueix a un pur esdevenir en nosaltres.

La nostra sensibilitat és molt diversa i ens aporta una multiplicitat de sensacions; caldria afegir, a més, diferents graus de desenvolupament d'aquest material de manera que tot plegat no és en absolut homogeni. Els nostres sentits contribueixen, recolzant-se els uns en els altres, a establitzar la sensació de l'objecte; i les paraules, el llenguatge, consumeixen aquest efecte. Tanmateix, si intentem focalitzar la nostra atenció en el sentit de la vista, sense auxiliar-nos en cap altre material, descobrirem que no ens trobem al davant de la mateixa realitat tal i com habitualment la definiríem en la seva accepció de «visual». La focalització en la sensació visual pura ens oferirà la visió d'un món extremadament fugisser, fràgil, fins i tot, incert. Ara bé, aquesta sensació té la possibilitat de culminar en una representació de la mateixa naturalesa, això és, visual. Altres sentits no ho permeten, puix quan fem referència, per exemple, a l'aspror o a la suavitat no ens cenyim a representacions tàctils, sinó pròpiament lingüístiques.

²⁵⁸ K. FIEDLER, *Schriften zur kunst* I. *Op. cit.*, p. 123: «Und da das, was in der sprachlichen Form zur Entstehung gelangt, außerhalb dieser Form überhaupt nicht vorhanden ist, so kann die Sprache auch immer nur sich selbst bedeuten»; [K. FIEDLER, *Escritos sobre arte*. *Op. cit.*, p. 182: «Y como lo que surge en la forma lingüística no existe en absoluto fuera de ella, el lenguaje sólo puede significarse a sí mismo»].

²⁵⁹ K. FIEDLER, *Schriften zur kunst* I. *Op. cit.*, p. 135-136; [K. FIEDLER, *Escritos sobre arte*. *Op. cit.*, p. 196: «Ningún proceso físico es sólo el sustrato de un valor espiritual diferente»].

Així, l'artista plàstic no copia un imatge fixa, estàtica, que podríem considerar el producte intern del desenvolupament de les representacions visuals –en el qual intervindrien altres sentits i el mateix llenguatge–, sinó que intenta copsar i donar una forma unitària a allò que li proporciona el sentit de la vista, això sí, sempre mantenint-se en el registre de la sensació visiva. No es tracta de reproduir el fruit d'un procés acabat, ans de formar una representació original purament visual. La representació pictòrica és una manera de donar forma a la visió de tal manera que s'obri a la consciència humana la possibilitat de tot un món inèdit.

No hem d'esperar a transcriure la íntima emoció que sentim davant d'aquesta visió; el sentiment que ens desvetlla la impressió es mou en un altre registre totalment divers, i, de fet, compromet la representació purament visiva. La passivitat que caracteritza els estats d'ànim s'oposa diametralment a l'activitat que suposa donar una forma unitària a les efímeres impressions visuals²⁶⁰. Però tampoc no estem parlant d'observar la realitat amb la finalitat d'elaborar una ciència de l'experiència. És ben sabut que la ciència es basa en l'observació, malgrat tot, en el domini científic no estem apregonant en la sensació visual, sinó que les sensacions que proporciona la vista són reconduïdes en una altra direcció, la del concepte i el saber discursiu.

Creiem que la delimitació de les competències de l'artista queda ben clara en aquest passatge en el qual, segurament d'una manera encoberta, Fiedler renega de la figura del geni, entès com a personatge incommensurable, i aposta amb decisió per la via més resolutive de l'entrellat que representa la creació artística: l'artista cospa la intuïció visual en si mateixa i té el *talent* de continuar el procés fins a vessar-la en l'acció corporal i plàstica:

«Nicht durch eine besondere anschauliche Bagabung zeichnet sich der Künstler aus, nicht dadurch, daß er mehr oder intensiver zu sehen vermöchte, daß er in seinen Augen eine besondere Gabe des Wählens, des Zusammenfassens, des Umgestaltens, des Veredelns, des Verklärens besäße, so daß er in seinen Leistungen doch nur Errungenchaften seines Sehens offenbare; er unterscheidet sich vielmehr dadurch, daß ihn die eigentümliche Begabung seiner Natur in den Stand setzt, von der anschaulichen Wahrnehmung unmittelbar zum anschaulichen Ausdruck überzugehen; seine Beziehung zur Natur ist keine Anschauungsbeziehung, sondern eine Ausdrucksbeziehung»²⁶¹

Aquells que insisteixin en l'escissió entre la dimensió corporal i espiritual de l'home, no entendran la necessitat que representa la concepció continua i unitària d'ambdós procediments en la creació artística. L'artista isola la intuïció

²⁶⁰ K. FIEDLER, *Schriften zur kunst* I. *Op. cit.*, p. 172: «Denn das, was den Künstler auszeichnet, ist, daß er sich nicht passiv der Natur hingibt und sich den Stimmungen überläßt, die sich in ihm erzeugen, sondern daß er aktiv das, was sich seinen Augen darbietet, in seinen Besitz zu bringen sucht»; [K. FIEDLER, *Escritos sobre arte*. *Op. cit.*, p. 237: «Pues lo que distingue al artista es que no se entrega pasivamente a la naturaleza ni se abandona a los estados de ánimo, sino que pretende apropiarse de lo que se le ofrece a sus ojos»].

²⁶¹ K. FIEDLER, *Schriften zur kunst* I. *Op. cit.*, pp. 172-173; [K. FIEDLER, *Escritos sobre arte*. *Op. cit.*, pp. 237-238: «El artista no se distingue por un talento intuitivo especial ni porque sea capaz de ver más o de una manera más intensa, porque sus ojos tengan el don especial de la distinción, la síntesis, el cambio, el refinamiento o la claridad, de suerte que en sus obras no hiciera sino manifestar los logros de su visión. Se distingue más bien porque el talento singular de su naturaleza le permite pasar directamente la percepción intuitiva a la expresión gráfica: su relación con la naturaleza no es contemplativa sino expresiva»].

sensible visual i la condueix cap a l'acció corporal forjadora: «..in dem zur Tätigkeit des Auges und des Gehirns die Tätigkeit der Hand hinzutritt»²⁶². L'expressió plàstica no és un símbol de quelcom intel·lectual dissenyat i resolt *a priori*, ans és el final d'un procediment que també comença en el sensible. No s'exterioritza un món intern, sinó que es solidifica una nova realitat.

Amb ple coneixement de causa Fiedler rebutjarà la concepció irracionalista, passional, en darrer terme, misteriosa de la creació artística: «Wenn er an seine Tätigkeit geht, so macht er keineswegs einen gewaltsamen Sprung aus dem Bereiche bewußter Tätigkeit in die Sphäre von Lebensäußerungen, die den Menschen als ein vernunft- und willenloses Werkzeug geheimnisvoller Eingebungen erscheinen lassen»²⁶³. L'activitat artística no discorre per camins foscos i inexpugnables; no se situa en l'àmbit de inefable, sinó que desenvolupa d'una manera seriosa una possibilitat pregona de la consciència i, per tant, en darrer terme, de la realitat²⁶⁴.

En resum, no és pas l'emoció davant de la naturalesa allò que impulsa a l'artista a la creació, segons Fiedler. En aquest sentit, no es pot dir que l'artista tingui, a diferència de la gent corrent, una relació especialment intensa o emotiva amb la natura. La posició de l'artista enfront de la natura tampoc és de caire especulatiu, puix que la intromissió de la paraula o del concepte dissoldria la possibilitat de la *reine Sichtbarkeit*. En el moment de la creació, la consciència de l'artista està centrada en l'acte de plasmació de la dada visual que efectua la seva mà. Aquest és el moment expressiu específic que caracteritza el creador. L'acte de creació és corporal i, al mateix temps, espiritual, sense que puguem pensar en algun tipus de dualitat entre ambdós àmbits. Efectivament, si s'esdevingués una aital consideració bipolar tot el procés descrit seria una mera ficció²⁶⁵. Així, la virtut del creador rau en el fet expressiu de la mateixa visió, en

²⁶² K. FIEDLER, *Schriften zur kunst* I. *Op. cit.*, p. 175; [K. FIEDLER, *Escritos sobre arte. Op. cit.*, p. 241: «..en el momento en que la actividad de la mano se suma a la del ojo y el cerebro»].

²⁶³ K. FIEDLER, *Schriften zur kunst* I. *Op. cit.*, p. 177; [K. FIEDLER, *Escritos sobre arte. Op. cit.*, p. 243: «Cuando desarrolla su actividad no da un salto violento desde el ámbito de la actividad consciente a la esfera de las manifestaciones vitales que presentan al hombre como un instrumento irracional y abúlico, de inspiraciones misteriosas»].

²⁶⁴ K. FIEDLER, *Schriften zur kunst* I. *Op. cit.*, p. 177- 178: «aber er verscheucht darum nicht die gegenwärtige Kraft seiner Intelligenz und seines Willens, um das Feld frei zu machen für jene Offenbarungen. Was er tut, ist, daß er zur Entwicklung seines Bewußtseins andere der menschlichen Natur eigene Anlagen aufruft, und auch zu einem anderen Resultat kommt, als andere, denen seine Art der Tätigkeit fern liegt. Aber innerhalb seiner Tätigkeit erweist sich dasselbe, was die Regel bildet für alle ernsthafte männliche Tätigkeit»; [K. FIEDLER, *Escritos sobre arte. Op. cit.*, p. 243: «Mas no disipa la fuerza concreta de su inteligencia y de su voluntad para allanar el camino a esas revelaciones. Lo que hace es convocar otras disposiciones propias de la naturaleza humana para el desarrollo de su conciencia y llega también a un resultado distinto al de aquéllos con una actividad muy diferente a la suya. Pero dentro de su actividad se muestra lo mismo que constituye la regla de toda actividad humana seria...»].

²⁶⁵ K. FIEDLER, *Schriften zur kunst* I. *Op. cit.*, p. 179: «und dem, was ihm als eine mechanische Tätigkeit der äußeren Organe seines Körpers erscheinen könnte, wo der Vorgang, der seinen Anfang von den Wahrnehmungen des Auges nahm, sich allmählich des ganzen Menschen bemächtigt und ihn in Bewegung gesetzt hat: da erfährt der Künstler in seiner Tätigkeit jene höchsten Steigerungen des Bewußtseins, in denen er allererst zum wahren Erfassen der sichtbaren Erscheinungen erwacht zu sein meint»; [K. FIEDLER, *Escritos sobre arte. Op. cit.*, p. 245: «... y lo que pudiera parecerle actividad mecánica de los órganos exteriores del cuerpo, donde el proceso que se inició en las percepciones del ojo se ha apoderado paulatinamente de todo el hombre y lo ha puesto en movimiento: allí es donde el artista experimenta en su

la seva capacitat d'elevat a activitat la pura visió; en altres mots, en l'aptitud de formar-la diàfanament. L'activitat artística posseeix, doncs, una claredat i objectivitat pròpies, i no rau en qüestions subjectives-emotives, ni estrictament filosòfiques.

Voldríem fer notar aquí que la contribució de Fiedler és ben original, ja que introdueix una nova visió de l'home: el cos presenta traces d'una vertadera eloqüència, una idea que, òbviament, tindrà un ampli ressò en la poètica de les noves avantguardes²⁶⁶. I, tanmateix, no podem amagar que alguns estetes han posat en qüestió la proposta del crític formalista. Sense anar gaire lluny, B. Croce, que havia estat força benivolent amb les intencions de l'alemany quant aquest pretenia resituar la tasca de l'artista lluny de l'ordre místic de la intuïció intel·lectual, assevera que el procés de la visió descrit per Fiedler no permet culminar en una concepció espiritual de l'art, ja que la descripció només fa referència a termes fisiològics: «L'organo fisiologico, l'occhio, e il processo fisiologico della visione, essendo concetti fisiologici e naturalistici, non consentono alcun passaggio al concetto filosofico dell'arte, che è attività spirituale»²⁶⁷.

El breu capítol que Croce dedica a la teoria de la pura visibilitat resulta vertaderament demolidor. L'esteta italià critica un per un tots els postulats de Fiedler, això és, l'intent de desvincular la teoria de l'art de l'estètica filosòfica; la distinció entre el coneixement intuïtiu i el conceptual; la negació taxativa d'una possible escissió entre visió i expressió; la delimitació de la teoria crítica únicament a les arts figuratives; l'afirmació d'un itinerari purament visual de la intuïció sensible; l'afirmació de la impossibilitat d'expressar lingüísticament les diverses impressions; l'explicació de la unitat de la representació artística. No hi ha dubte que, des d'aquest punt de vista, la valoració de Fiedler que realitza Croce és ben descoratjadora.

Tot i això, fóra bo emfasitzar les mateixes paraules de l'esteta italià per localitzar el vertader objectiu de la seva crítica voraç: «Il giudizio dato di sopra, essendo (come ho già avvertito) una risposta a coloro che presentano quella dottrina come adeguata allo stato odierno della scienza estetica, è non tanto un giudizio sull'opera dei loro autori»²⁶⁸. Tot i els paranys que Croce és capaç de detectar en el discurs de Fiedler, finalment lloa la seva proposta com a un dels progressos més significatius de l'estètica de la segona meitat del segle XIX²⁶⁹. Fiedler fou capaç de resituar novament la reflexió sobre l'art en l'àmbit gnoseològic –*sensu lato*, en l'horitzó més pròpiament kantian– lluny del psicologisme positivista de moda. Aprofitem la ben entesa per afirmar que nosaltres mai no hem pretès considerar la teoria crítica fiedleriana la darrera paraula en l'elucidació del significat de les arts plàstiques; això sí, sempre hem

actividad esa elevación suprema de la conciencia en la que cree despertar a la verdadera aprehensión del fenómeno visible»].

²⁶⁶ Com remarca M. R. De Rosa: «Dunque il corpo come sapere e l'emergenza di un sapere di tipo corporeo: è forse questo uno dei punti più interessanti della proposta di Fiedler e soprattutto quel nucleo che è stato capace di azionare tanti percorsi dell'arte degli inizi del secolo e, in primo luogo, delle avanguardie artistiche» (M. ROSARIA DE ROSA, *Estetica e critica d'arte in Konrad Fiedler. Op. cit.*, p. 19).

²⁶⁷ B. CROCE, *La critica e la storia delle arti figurative*. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1934. p. 43.

²⁶⁸ *Ibidem.*, p. 49.

²⁶⁹ «Per le quali ragioni io non dubiterei, concludendo, di affermare che la dottrina fiedleriana dell'arte, considerata sotto l'aspetto storico, è quanto di più notevole sia stato prodotto in fatto di estetica in Germania, nella seconda metà del secolo passato» (*Ibidem.*, p. 51).

valorat positivament la seva agosarada resposta enfront de l'estètica decimonònica que, amb l'afany d'eleva la pregonesa de l'art, finalment perdia de vista l'objecte artístic. D'alguna manera ens agradaria considerar l'obra del crític alemany fonamentalment sota el seu aspecte *terapèutic* –com diria Wittgenstein.

També és significativa la revisió crítica de Fiedler que realitza G. Lukács a *Die Eigenart des Ästhetischen*. Sens dubte, la decisió de l'hongarès de col·locar a Fiedler en l'orbita del subjectivisme kantià és força simptomàtica. Fiedler, a diferència dels idealistes postkantians, ens dirà l'esteta, no defensa un sentit estètic originari, abstracte i indiferenciat a partir del qual es diversifica tot el sistema de les arts. Fiedler sostindrà, com K. Marx, que no és possible parlar d'un origen remot i indiferenciat de l'art, sinó més aviat del desenvolupament autònom de cadascun dels sentits –com sabem, en el cas de Fiedler, sobretot del visual– i, en últim terme, de les arts. No obstant aquest encert, Kant i els kantians com Fiedler s'equivoquen, assevera Lukács, en el fet d'inferir la separació taxativa dels sentits a partir de la constatació efectiva de la seva heterogeneïtat immediata. Fiedler separaria la vista del tacte oblidant que en el transcurs de la vida ambdós sentits es fusionen indissolublement –arribant a tenir, per exemple, una sensació visual del pes–. Però, segons Lukács, l'àmbit en el qual Fiedler es distanciarà més clarament de Marx és el fet de negar que la realitat se'ns presenti com a tal: Fiedler elogiaria la pura subjectivitat, de tal manera que la seva teoria de la *reine Sichtbarkeit* no postularia una *elaboració* objectiva de la realitat, sinó, en el sentit més kantià del terme, la realitat seria «...das Produkt einer "reinen" Tätigkeit des Subjekts»²⁷⁰.

Tot i les esmenes, no hi ha dubte que en Fiedler les operacions de l'artista es mantenen dins de l'àmbit del coneixement objectiu en tant que clarificació efectiva de la realitat des del punt de vista visual. Fa l'efecte com si Fiedler pretengués ampliar l'horitzó de les formes de la sensibilitat de tal manera que assoleixin per si soles, lluny de la categorització de l'enteniment, un estatut legítim i, consegüentment, autònom. La intuïció sensible culminaria en un oferiment a la mateixa sensibilitat per mitjà de la seva plasmació plàstica més clara i diàfana²⁷¹. Per tot plegat, l'àmbit de l'artista semblaria trobar-se, doncs, en una addenda gens menyspreable a la *KrV*. El subjecte artístic fiedlerià també operaria transcendentalment. Contràriament, en el Romanticisme i en l'Idealisme el geni es dirigeix vers un àmbit extraordinari de coneixement de la realitat en si mateixa, la qual aprehèn per mitjà d'una intuïció de tipus intel·lectual. Aquí el lloc del geni seria més aviat una addenda a les possibilitats latents de la *KU* en aquest sentit. Recordem que, per a Kant, el judici del gust era universal, però no sota les directrius d'un concepte o idea com la ciència, el coneixement objectiu; en l'Idealisme i en el Romanticisme es conservaria la mesura subjectiva del geni, però s'investiria d'una nova objectivitat absolutament imprevista per l'Il·lustrat.

²⁷⁰ G. LUKÁCS, *Die Eigenart des Ästhetischen* (Band 11). *Op. cit.*, p. 233; [G. LUKÁCS, *Estética. La peculiaridad de lo estético. Op. cit.*, p. 243: «el producto de una actividad pura del sujeto»].

²⁷¹ K. FIEDLER, *Schriften zur Kunst* I. *Op. cit.*, p. 161: «Das eigentliche Wunder, um das es sich handelt, besteht darin, daß der Mensch auf einem bestimmten Gebiet seiner sinnlichen Natur die Fähigkeit erlangt, in einem sinnlichen Material selbst zu einem Ausdruck zu gelangen»; [K. FIEDLER, *Escritos sobre arte. Op. cit.*, p. 224: «Lo verdaderamente asombroso consiste en que el hombre alcanza en un ámbito determinado de su naturaleza sensible la capacidad de expresión en un material también sensible»].

El compositor des de l'òptica de l'artesanía

«Das bedingt die Unwahrheit der Genie-Ästhetik,
welche das Moment des endlichen Machens,
der τέχνη an den Kunstwerken...»²⁷²

TH. W. ADORNO

Si ens introduïm en el món de la creació musical aviat toparem amb una sèrie de tòpics estereotipats. En efecte, el moment de la factura musical s'ha presentat sovint, sobretot a partir del Romanticisme²⁷³, com a un instant d'arravatament gairebé místic en el qual el compositor, ultrapassat per la passió i l'emoció, plasmaria sobre el pentagrama un seguit de notes que romandrien com a símbols latents de la seva pregona experiència de veritat. Per definició, tota experiència mística o propera al misticisme està més enllà de la lògica racional; cap categoria la pot copsar en la seva especificitat, així que tot intent de dilucidar-la no comportaria altra cosa que el seu radical ocultament. No hi ha dubte que si la composició fos un moviment de l'esperit guiat per la inspiració hauríem d'abandonar tota possibilitat d'explicar-la i comprendre-la. Tot i que *a posteriori* una anàlisi tècnica de la partitura pogués revelar la presència d'un determinat tipus d'ordre, caldria relativitzar la importància d'aquesta estructura pel que fa al moviment efectiu de les potències creatives de l'artífex. Com veurem, el formalistes musicals combatran obertament aquesta imatge tòpica i estereotipada de l'acte de creació.

No obstant això, segurament tampoc no els resultarà acceptable l'altre extrem de la balança, és a dir, el d'aquells que proposen la imatge d'un compositor merament cabalista. En aquest sentit, és ben cert que forces artistes, crítics i estetes han provat d'aïllar i determinar la «formula artística». Les seves anàlisis, més o menys reeixides, palesen la convicció que l'art és menat per un tipus de lògica concreta, que pot ser escatida amb una precisió gairebé científica. Tot sovint aquest positivisme extrem ha estat assimilat al moviment formalista, constatació que en la majoria dels casos no resistiria un contrast amb els textos i treballs del nostre moviment. Que els formalistes parlin de la presència *d'un ordre*, no significa que creguin posseir d'una vegada per totes la recepta de *l'Ordre* en majúscules. El concepte d'ordre formalista no es pas apriorista: els grans artistes ens descobreixen noves formes i nous horitzons, de manera que una delimitació teòrica estricta del marc sempre resultaria malapte i dogmàtica. Segons el nostre parer, els seus estudis ens ajuden a comprendre la importància de la lògica artística –que no es redueix pas la lògica positiva de tall científic– en la labor creativa. D'aquesta manera els esmentats treballs contribueixen a

²⁷² ADORNO, *Ästhetische Theorie. Op. cit.*, p. 255; [TH. W. ADORNO, *Teoría estética. Op. cit.*, p. 228: «La estética del genio es falsa porque escamotea el momento del hacer finito, de la τέχνη, en las obras de arte...»].

²⁷³ Segurament seria més encertat responsabilitzar alguns *diletants* romàntics de la difusió d'aquesta imatge més que no pas els mateixos artistes. Com molt bé diu E. Gavilán: «Éste [el Romanticisme] constituye su estética sobre el modelo de la música, que se convierte en arte de referencia, pero esa concepción no nace de la experiencia de los compositores, de sus problemas, de sus intentos de transformar el lenguaje, etcétera; en general, quienes crean esa nueva concepción no son músicos ni teóricos que tuvieran una relación directa con la música. Quienes piensan la estética romántica son literatos o filósofos no especialmente preocupados por la traducción en notas de sus ideas» (E. GAVILÁN, *Otra Historia del tiempo. La música y la redención del pasado*. Madrid: Akal Música, 2008. pp. 18-19).

exorcitzar l'excessiva aura de misticisme que rodeja el món de la creació artística. La filosofia i, en el nostre cas concret, l'estètica, no hauria de deixar mai de tenir present la seva notable dimensió *terapèutica*, en paraules de Wittgenstein.

L'èmfasi en la qüestió de l'artesania, lluny de rebaixar l'excel·lència de les grans obres d'art, converteix el procediment de creació en quelcom real tot fent-lo arrelar en la saba nutrícia que alimenta vertaderament el treball del compositor. André Chastel, per exemple, posaria en evidència²⁷⁴ que la diferència entre l'artesà i l'artista rau en el fet que el primer dona evidències del seu propi treball, mentre que el segon rebutja revelar-ne les peripècies. En certa mesura, hom convé que el producte de l'artesà presenta una notable nuesa pel que fa a la seva elaboració material i tècnica; en altres paraules, la seva forja se'ns mostra d'una manera *massa* visible o evident. Contràriament, la complexitat i la unitat formal de l'objecte artístic dissolen el factor tècnic de «base» en una unitat superior: cap element sembla fortuït o atzarós, el conjunt presenta un dinamisme gairebé orgànic que relega a un segon terme les consideracions sobre la seva realització concreta. L'objecte artesà no se sostreu de les condicions materials i, per tant, com diria Kant i els mateixos formalistes, resta inserit en les coordenades de la quotidianitat, sotmès als seus imperatius pragmàtics. En darrer terme, l'artesania no assoliria la inestimable condició *d'aparença*, d'íntegra dació a la nostra sensibilitat *pura*; no crearia perplexitat artística, potser només tècnica, puix que estaria mancada d'originalitat; però, sobretot, no traslluiria aquella unitat i organicitat que converteixen l'obra d'art en quelcom autònom. Tanmateix, no hi ha cap dubte que en el treball artístic les *peripècies* hi són i que han de ser considerades per tots aquells estetes que vulguin endinsar-se en l'univers *real* de la composició.

A més, hauríem d'acceptar que en tot artista hi ha hagut primer un artesà. Tradicionalment, l'aprenent es posava a disposició del mestre i treballava en el seu *taller* realitzant tasques bàsiques de segon ordre que contribuïen a la seva formació i al domini tècnic del material. L'aspirant aprenia, doncs, l'*ofici*, no només d'una manera teòrica, ans al contrari, fonamentalment a través de la *praxi*. L'ensenyament artesà és quelcom connatural a l'art i, de fet, notables compositors actuals²⁷⁵ consideren més valuós aquest model d'antany que l'escolarització en conservatoris de música. L'atenció formalista a l'element artesanal del treball artístic, doncs, sembla compensar una balança massa sovint descentrada en favor de l'arbitrarietat i el messianisme.

²⁷⁴ Cf. A. CHASTEL, *Fables, Formes, Figures* (I, II). Paris: Flammarion, 1978.

²⁷⁵ K. Stockhausen recomana aquest tipus de mestratge als joves compositors: «La enseñanza tradicional, incluida en los conservatorios, no es válida... Para quien tiene madera de gran compositor no veo otra solución que buscarse un gran maestro que no tardará en encontrar, para trabajar con él como “aprendiz”... Nadie se acuerda que detrás de Mozart estaba su padre, Leopold, infatigable guía en el ejercicio de la técnica y de la disciplina del oficio» (M. TANNENBAUM, *Stockhausen: entrevista sobre el genio musical*. Madrid: Editorial Turner, 1988. p. 87-88).

L'«Inventeur de musique»

«...l'expression inventeur de musique
me paraissait répondre plus exactement
au métier que j'exerce...»²⁷⁶

I. STRAVINSKY

A la llum de nombroses testimoniances no tenim cap dubte que Stravinsky rebutja taxativament la visió del geni romàntic²⁷⁷. Contra aquesta posició, el músic rus intenta fer valer una sèrie de valors que apunten vers una imatge artesanal de la composició musical: la importància de l'ofici i de la labor exercida diàriament amb abnegació; el treball inductiu amb la matèria sonora; l'inusitat relleu de l'aspecte convencional; l'èmfasi en l'ordre formal; tot plegat, el situarà en l'univers dels compositors clàssics prerevolucionaris o, fóra més encertat dir, lluny de la posició dels estetes diletants i d'alguns músics tardoromàntics com R. Wagner. La dimensió artesanal de Bach, per exemple, fou especialment apreciada pel nostre músic i, de fet, no seran poques les ocasions en les quals el compositor visitarà –«Mit Genehmigung des Meisters»²⁷⁸– la poètica d'aquest músic nascut a Eisenach (Alemanya) l'any 1685.

Ja d'entrada cal posar en relleu que *Poétique musicale*, l'obra teòrica stravinskiana de referència, està centrada en la qüestió del *fer* (ποιεῖν) musical que, al parer del músic, sempre implica una tècnica –fet ens retrotreu al terme grec τέχνη en tot el seu ampli registre semàntic–. Sens dubte, d'una manera autènticament provocativa, l'autor proclama la rehabilitació d'un corpus dogmàtic, entès com a conjunt de normes teòriques i pràctiques que fan possible el *fer* artístic. Al parer d'Stravinsky, l'aplicació de les regles té una vessant absolutament artesana, i és per això que en aquest seguit de conferències, i també en altres escrits i converses del músic, apareixerà recurrentment la reivindicació de l'artesania en la composició musical. Sens dubte, aquesta proclama col·locaria a Stravinsky en la tessitura del primer Formalisme; només cal recordar com V. Chklovski definia el Formalisme²⁷⁹.

Fóra bo començar posant sobre la taula els trets característics de la labor artesana tal i com els entén el músic rus. Després de revisar els escrits d'Stravinsky cal concloure que la seva concepció de l'artesà és un xic estereotipada; malgrat tot, constitueix, des del nostre punt de vista, una important *recreació metodològica* que persegueix l'objectiu d'enderrocar finalment la versemblança de les poètiques que clamen sense reserves a l'esperit dionisiac, i que entenen que l'afany del compositor ha de ser anar més enllà de

²⁷⁶ I. STRAVINSKY, *Poétique musicale*. *Op. cit.*, p. 97.

²⁷⁷ R. CRAFT, *Conversaciones con Igor Stravinsky*. *Op. cit.*, p. 155: «Es una palabra patética [amb referència al mot «geni»], nada más, o en literatura, un tópico utilizado por personas que no merecen una oposición racional. Como término literario la detesto y no puedo leerla en obras descriptivas sin molestarme».

²⁷⁸ Stravinsky tanca el manuscrit de les seves *Variacions canòniques sobre el coral «Vom Himmel hoch»* amb aquesta citació: «Amb l'autorització del Mestre». Aquesta obra tardana, composada per a l'estrena del seu *Canticum Sacrum* a Venècia, ve precedida d'altres aproximacions a la poètica de Bach; per exemple, d'una manera tangencial el seu concert per a violí; l'Orphée (sobretot L'Air de danse); també el seu concert en Mib major «Dumbarton Oaks» és un perfecte homenatge a la forma del concerts de Brandenburg del músic barroc.

²⁷⁹ Vegeu la citació que encapçala el present capítol.

la invenció musical per assolir un nou estat de la humanitat, o les seves veritats darreres. L'objectiu del compositor-artesà serà servir a la música amb dedicació, i de fer-ho d'acord amb les lleis que ella mateixa (el material sonor) ens permet anar descobrint.

Un dels primers elements que cal tenir present és que l'artesà posseïa un saber fonamentalment pràctic, és a dir, no construïa teories, ni especulava sobre la bellesa o el geni: *simplement* tenia *ofici*²⁸⁰. Stravinsky es mostra convençut que l'artesà (medieval), com ell mateix²⁸¹, realitzava una tasca o labor essencialment proactiva i no tan sols contemplativa: «...s'il est vrai que nous sommes intellectuels, notre office n'est pas de cogiter, mais d'opérer»²⁸². No obstant això, i per tal de prevenir-nos de males interpretacions, cal deixar ben clar que Stravinsky és ben conscient que en el terreny de l'art no podem parlar de l'aplicació inequívoca d'una llei general a un cas particular; en altres mots, practicar excel·lentment les regles no és quelcom que estigui regulat, sinó que depèn del talent del bon creador: «Qu'est-ce donc qui guide son choix? Un flair, un instinct dont procède ce goût, faculté toute spontanée, antérieure à la réflexion»²⁸³; un talent, però, que no està pas tanyit de *misteri*, sinó que pot ser resolt a través del treball ben dirigit²⁸⁴.

Al parer d'Stravinsky, l'artesà elaborava els seus productes a partir d'unes regles, les quals constituïen un veritable marc convencional. Fruit d'això, l'obra que en resultava tenia certes garanties de reeixir tècnicament parlant; alhora, –i aquest és un punt clau– aquest marc proporcionava al producte una validesa objectiva, és a dir, era entès i compartit per la comunitat, convertint-se en un vehicle de comunicació i comunió. La convenció, mitjançant la qual s'expressava l'artesà, dissolia l'element personal-individual, capritxós o arbitrari de la composició, i la feia aparèixer com a quelcom potencialment comprensible per la comunitat. Hi havia, doncs, un *estil* compartit que permetia ordenar el material d'una determinada manera: hom parlava la mateixa llengua, o si més no, llengües properes (familiars), i, per tant, s'entenien. Era una *Comunitat Universal*²⁸⁵. Per contra, sempre segons d'Stravinsky, l'acte romàntic d'afirmació de la personalitat individual és quelcom orgullós i reprobable, ja que es tracta d'una ruptura deliberada amb la comunitat amb l'afany de fer de l'arbitri i el capritx la nova forma d'art: «Ces temps on fait place à un nouvel âge qui veut tout uniformiser dans l'ordre de la matière, cependant qu'il tend à

²⁸⁰ STRAVINSKY, *Poétique musicale. Op. cit.*, p. 112: «Le bon artisan, dans ces époques bénies, ne songe lui-même qu'à atteindre le beau à travers les catégories de l'utile. Son souci dominant s'attache à la rectitude d'une opération bien conduite selon un ordre vrai».

²⁸¹ És ben il·lustrativa la testimoniança del seu fill Théodor: «Para él, la inspiración se identifica con aquella atracción irresistible que experimenta pensando en el objeto a realizar, en el problema concreto que se propone resolver. Eso es lo que le atrae, despierta su ansia, le exalta: en una palabra, lo que le inspira. El gusto innato del oficio, de la "obra bien hecha" todo en Strawinsky lo revela; hasta en el aspecto de sus partituras manuscritas. La habitación en la que trabaja no tiene nada del despacho de un intelectual, es un verdadero taller; su mesa, un banco de trabajo...» (TH. STRAVINSKY, *El mensaje de Igor Stravinsky. Op. cit.*, p. 20).

²⁸² STRAVINSKY, *Poétique musicale. Op. cit.*, p. 96.

²⁸³ *Ibidem.*, p. 99.

²⁸⁴ *Ibidem.*, p. 94: «Or, c'est ce fait qu'on entend trop souvent discuter. On s'inquiète de la direction que prend le souffle de l'Esprit, non de la correction du travail de l'artisan».

²⁸⁵ *Ibidem.*, pp. 110-111.

briser tout universalisme dans l'ordre de l'esprit au bénéfice d'un individualisme anarchique»²⁸⁶.

No hi ha dubte que Stravinsky acostumava a compondre en diàleg explícit amb la tradició musical²⁸⁷. Del llegat d'aquesta història viva, el compositor podia extreure tota una munió de valuosos recursos que havien demostrat en escriure la seva solvència, a fi i efecte de resoldre amb prou garanties d'èxit alguns dels *problemes* que li presentava la composició. El compositor havia de tenir present les convencions establertes pels mestres del passat i recrear en les obres la seva eloqüència d'acord amb les exigències d'un material renovat. Stravinsky pren una certa distància respecte del material, l'observa irònicament, d'una manera objectiva, i el té present en el moment d'enfrontar-se als reptes que li presenta la seva idea musical. La novetat vertadera només pot obeir a una escolta respectuosa d'aquest tipus. Certament, la polèmica resta oberta: enfront d'aquells que creuen que seguir la tradició implica negar-la amb radicalitat tot imposant anàrquicament el seu *ego*, Stravinsky considera que perpetuar-la exigeix el seu esguard constant –fet que no implica necessàriament l'academicisme.

Stravinsky assevera que en ocasions el combat amb el material musical donarà lloc a quelcom vertaderament reeixit: l'autèntica obra d'art ens mostrarà una unitat o una síntesi d'ordre superior. No obstant això, el compositor-artesà no persegueix aquesta finalitat a l'inici de la seva activitat; en altres mots, la unitat només pot ser el guany d'una lluita aferrissada finalment victoriosa, i no pas una determinació concebuda *a priori* i de la qual cal deduir tan sols les particularitats concretes. Cal insistir, com fa el mateix Stravinsky, en l'aspecte constructiu de la labor creativa: sense *lleis* no hi ha *ordre*, això és, *cosmos*, i aquest és el requisit fonamental, essencial, de l'obra d'art, o, més ben dit, el requisit de qualsevol producte espiritual, pregonament humà. En darrer terme, Stravinsky no dubta a l'hora d'afirmar que és precisament gràcies a la tècnica i els mètodes de composició –i, òbviament, al bon ús que en fa el creador– que l'artista assoleix l'ordre desitjat. La tècnica resulta ser, doncs, una condició necessària de l'obra d'art –«L'art, au sens propre, est une manière de faire des œuvres selon certaines méthodes obtenues soit par apprentissage, soit par invention. Et les méthodes sont les voies strictes et déterminées qui assurent la rectitude de notre opération»²⁸⁸.

En el seu excurs sobre l'artesania Stravinsky atorga una importància cabdal al fer finit; paradoxalment, només plenament arrelada en la determinació immanent i finita, l'obra d'art podrà trencar els límits de l'*ara* i l'*aquí* històrics. Tot i que, certament, en el Romanticisme també hi ha un moment finit, de concreció, la tensió que exerceix d'entrada l'afany d'infinitud descentra l'autèntic *topos* de l'obra d'art: el moment finit-sensible es veu sobrepasat d'entrada per aquest motor insaciable que és l'Absolut infinit. L'artista romàntic expressa la seva filiació fàustica: anhela besllumar una porció de l'Ideal que dona sentit incondicional a l'existència; així, l'art tindria la mateixa pretensió que la religió o la filosofia, copsar l'absolut en la seva

²⁸⁶ *Ibidem.*, p. 111.

²⁸⁷ A. BOUCOURECHLIEV, *Igor Stravinsky. Op. cit.*, p. 17: «Puede verse a qué velocidad y con qué avidez Stravinsky surca toda la historia musical, desde la Edad Media a nuestros días, aboliendo al mismo tiempo la noción de historia como cronología, desea poseerla toda, considerándola como disponible por sus afinidades diversas...».

²⁸⁸ STRAVINSKY, *Poétique musicale. Op. cit.*, p. 78.

exorbitant il·limitació²⁸⁹. El cant a l'Absolut infinit comporta un menysteniment de lògica sensible d'ordre finit, i tensa la corda fins a la possibilitat d'una extraordinària *intuïció intel·lectual* creadora.

El Formalisme stravinskià, en contraposició a l'Idealisme i el Romanticisme més estrictes, serà un cant a l'immanent finit –tot i que, paradoxalment, si aquest procés de formació té èxit es produirà una espècie d'elevació de les condicions fàctiques–. En aquest sentit, altre cop, el Formalisme musical recuperaria i vigoritzaria un dels ensenyaments més eminents de la filosofia kantiana: el seu concepte de límit. Com molt bé ens aclareix D. Arenas i Vives, l'idealisme es contraposaria a la filosofia kantiana en la diferent apreciació i conveniència del límits: «Dit altrament, des del punt de vista idealista, l'autonomia i unitat de la raó només es poden assolir mitjançant la superació de les limitacions i divisions. El projecte crític kantià consisteix, en canvi, a mostrar que la raó solament pot ser autònoma i tenir un caràcter unitari quan esdevé conscient de les seves limitacions i quan s'allibera de les il·lusions sobre l'eliminació d'aquestes limitacions. Per tant, si la idea dels límits del nostre coneixement és central per a la filosofia kantiana, també ho serà la contraposició amb la noció d'intuïció intel·lectual que, com a concepte negatiu o límit, mostra les limitacions o particularitats de les nostres facultats²⁹⁰». Vegem, doncs, d'una manera més precisa la reivindicació dels límits com a condició de possibilitat de la creació musical, segons el mestre rus.

I. Stravinsky tenia ben present que el material i la tècnica imposaven una sèrie de requisits al compositor; car, les limitacions, al parer del rus, no coartaven la llibertat de la imaginació, ans al contrari, la fecundaven. Així, la completa absència de paràmetres estipulats tornaria impossible la realització de l'obra, ja que l'artífex es trobaria en un camp completament il·limitat on totes les possibilitats tindrien el mateix valor; en altres paraules, i recuperant la cèlebre imatge contra la filosofia de Buridan, en l'incertesa l'ase moriria d'inanició –així com, en el cas de l'artista, la imaginació es dissoldria en la pura indeterminació estèril.

La reivindicació del límit com a condició de possibilitat de la llibertat és una de les paradoxes que Stravinsky, com a bon formalista, s'esmerça en remarcar: el límit, contra la idea d'una visió absolutament il·limitada del Romanticisme, és la condició de possibilitat de la creació. En darrer terme, un dels primers *problemes* amb els quals s'ha d'enfrontar el compositor a l'hora de crear és l'establiment d'una sèrie de valors primordials, la codificació d'una jerarquia estructural-constructiva que imposi certes limitacions. Ras i curt: el creador ha de sotmetre's lliurement al rigor d'una munió de necessitats per garantir l'èxit de la seva acció creadora.

Aquesta idea vindria fermament recolzada des de l'estètica filosòfica contemporània. Així, per exemple, S. Langer, autora que situaríem en la línia del Formalisme més madur, considera que l'artista crea una *commanding form*²⁹¹

²⁸⁹ «Sólo puede ser un artista quien posee una religión propia, una intuición original de lo infinito» (F. SCHLEGEL, *Fragments. Op. cit.*, p. 195).

²⁹⁰ D. ARENAS VIVES, «La intuïció intel·lectual en Kant i la creativitat humana». *Op. cit.*, p. 46.

²⁹¹ «One might call that original conception the “commandig form” of the work (...) it may rule out some favorite device of its creator, and force him to find a new one; like a living organism it maintains its identity, and in the face of influences that should mold it into something functionally different, it seems to preserve its original purposes and become distorted from its

que guia el seu judici, ajudant-lo a determinar l'opció més adient entre les possibles. No cal dir que la forma determinant, aquesta idea directriu concebuda pel creador, ha de considerar necessàriament les resistències del material, les regles bàsiques de manipulació. Tot plegat, pressuposaria, una vegada més, l'element d'habilitat artesana. La *forma determinant* no és, tanmateix, quelcom absolutament fix, sinó que evoluciona i es regenera en el *combat* entre la creació i el creador. Parlem de *lluita* en el sentit metafòric, però, certament, el creador necessita aquesta oposició de la idea rectora i el material – i no pas del mer capritx.

Segons el nostre parer, la idea de *commanding form* no estaria gaire lluny de la concepció que Luigi Pareyson sostenia a l'entorn de la creació artística. Per al filòsof italià, la tasca de l'artista es defineix pel seu nivell de *temptativa* o *risc*. En cap cas es tracta simplement d'aplicar una sèrie de lleis generals a la composició, sinó que les lleis són descobertes en el mateix procés de creació, i demostren el seu nivell d'idoneïtat i de necessitat al final del procés. Sempre es tracta, doncs, d'una adequació a la llei descrita en el mateix procés de creació, però no pas definida *a priori*, o fruit de l'aplicació de codis aliens: «Nell'arte non c'è altra legge generale se no quella stessa regola individuale dell'opera che dev'essere inventata nel corso dell'operazione»²⁹².

Segons Pareyson, la tradició havia concebut la forma de l'obra d'art sempre com a producte d'una operació prèvia en dos sentits: segons alguns, el creador concebria inicialment l'obra en la seva totalitat i, tot seguit, la realitzaria –un camí sempre segur, en el qual la forma seria considerada quelcom previ i, per tant, la realització, en un cert sentit, supèrflua–; d'altres entendrien que el creador aniria realitzant l'obra d'art sense decidir prèviament el rumb i, finalment, trobaria quelcom preuat d'una manera inesperada –un camí cec, en què restaria inexplicada qualsevol mena d'intenció i injustificada la troballa de quelcom valuós; però, sens dubte, no hi podria haver la possibilitat d'una forma completament satisfactòria–. Pareyson contraposa a aquestes concepcions estàtiques la d'un procés dinàmic articulat a través d'una parella de conceptes contigus: *forma formant* i *forma formada*. Ens trobem en un terme mitjà entre el «camí segur» de la primera proposta, i l'«anar a les palpentes» de la segona de les opinions.

Pareyson considera que mentre dura el procés de creació la *forma* no és –ja que, com a tal, només pot ser actualitat–, però necessàriament cal considerar una «petita espurna» que il·lumina, guia i propulsa l'acció del creador; en efecte, hi ha un germen, una llavor, una intuïció de la forma, potser vague i imprecisa, encara no definida, però anhelada. Per a Pareyson, *temptar* és anar obrint via amb el pressentiment que quelcom reeixirà. Existeix, doncs, una mena d'anticipació de la forma futura. En resum, es tracta d'una forma prèvia que esdevé formant, i que només al final del procés es manifesta plenament formada: «Durante il processo di produzione la forma, dunque, c'è e non c'è: non c'è, perché com formata esisterà solo a processo concluso; c'è, perché come formante già agisce a processo iniziato»²⁹³.

true lines rather than simply replaced by something else» [S. LANGER, *Feelling and Form*. U.S.A.: Charles Scribner's Sons, 1953. p. 122].

²⁹² L. PAREYSON, *Estetica*, Milano: Bompiani, 2002. p. 66.

²⁹³ *Ibidem.*, p. 76.

La consideració dels límits com a condició de possibilitat de la creació artística constituïria, en un cert sentit, el cavall de batalla d'Stravinsky contra la concepció romàntica de la composició lliure i inspirada, que pretén copsar l'Absolut en la seva naturalesa il·limitada. Recollim sucintament algunes de les seves opinions que, com veurem, no constitueixen un excepció en món de la composició contemporània. De bell antuvi, caldria observar l'origen d'aquests límits que fan possible la composició musical, segons Stravinsky. El músic sembla apuntar, segons el nostre parer, en tres direccions: els límits que imposa la mateixa matèria sonora; els mètodes que hom escull per dur a terme la composició; i, finalment, però segurament un dels factors més rellevants, el de les condicions que estableix la *forma formant* inventada pel compositor.

Indubtablement, el treball amb la matèria resulta determinant per al compositor que ha de saber ponderar d'una manera equànime les seves possibilitats. Tot i que el so d'origen natural encara no pot ser considerat música, les lleis immanents de la matèria sonora han de ser estimades en el discurs lògic que traçarà l'inventor de música. La matèria prima amb la qual treballarà el compositor constitueix, doncs, el primer reducte de concreció: el compositor haurà d'explorar-la intensivament per descobrir les possibilitats que li ofereix²⁹⁴.

Àdhuc, com hem anat veient, els mètodes llegats per la tradició o inventats pel mateix compositor són una de les garanties que permetrà assolir el succés de la composició, i, en sentit fort, la seva vàlua ha de ser considerada des de la perspectiva del límit com a condició de possibilitat d'una invenció vertaderament artística que altrament esdevindria fum d'encenalls: «Un mode de composition qui ne s'assigne pas à lui-même des bornes devient pure fantaisie»²⁹⁵. Un sistema en el qual en tot moment fos possible qualsevol cosa no podria esdevenir una font de significació vertadera: l'anarquia conduiria al caos.

Finalment, cal veure com el compositor s'enfronta als problemes reals que li suscita el germen musical que ha ideat, a vegades tot explorant els recursos de la matèria sonora; en efecte, la *forma formant* crea inicialment una jerarquia de valors que condicionarà el seu ús en el transcurs del desenvolupament lògic del discurs musical: «Ma liberté consiste donc à me mouvoir dans le cadre étroit que je me suis à moi-même assigné pour chacune de mes entreprises»²⁹⁶. En darrer terme, Stravinsky sembla establir una relació inversament proporcional entre límit i llibertat: «Plus l'art est contrôlé, limité, travaillé, et plus il est libre»²⁹⁷; o encara més: «Ma liberté sera d'autant plus grande et plus profonde que je limiterai plus étroitement mon champ d'action et que je m'entourerai de plus d'obstacles»²⁹⁸.

Segons el nostre parer, la teoria formalista s'adiu força més que la Romàntica al vertader procés creatiu que segueixen els artistes. Hem anunciat en alguna ocasió la nostra convicció que el Formalisme surt del veritable taller de l'artista. Només a tall d'exemple, alguns membres de la *Segona Escola de*

²⁹⁴ *Ibidem.*, p. 105: «Qu'on me donne du fini, du défini, de la matière qui ne peut servir à mon opération que pour autant qu'elle est à la mesure de mes possibilités. Elle se donne à moi avec ses limites».

²⁹⁵ *Ibidem.*, p. 104.

²⁹⁶ *Ibidem.*, p. 106.

²⁹⁷ *Ibidem.*, p. 105.

²⁹⁸ *Ibidem.*, p. 106.

Viena expressarien idees afines a les d'Stravinsky. Així, en la monumental effigie del compositor vienès A. Schönberg que podem llegir en el *Doctor Faustus*²⁹⁹ de Mann, en les cartes del mateix Schönberg, i, sobretot, en la correspondència i les conferències de Webern, pronunciades l'any 1933, podem trobar interessants consideracions a l'entorn de la dialèctica entre llibertat i límits. Altres compositors actuals com G. Ligeti³⁰⁰ –del qual, posteriorment, en ocuparem amb una certa atenció– també acceptarien de bon grat les condicions del músic rus.

Per a Webern, allò que impulsa la creació artística musical és una *necessitat d'expressar un pensament que no pot ser expressat d'altra manera que amb sons*³⁰¹; tanmateix, cal considerar que en la base de l'art hi ha unes lleis i, concretament, en el cas de la música, unes *lleis en relació a l'oïda*³⁰². Tot observant aquestes lleis, Schönberg fou capaç de crear el *dodecafonisme*, un sistema de composició que respecta la naturalesa del so; en aquest sentit, no hi ha res d'arbitri en la seva manipulació. Al parer de Webern, l'ús estricte dels paràmetres serials, és a dir, de la sèrie d'origen amb totes les seves possibles manipulacions –amb referència a les tècniques bàsiques del contrapunt que donen lloc a la *sèrie mirall*, la *retrògrada* i la *mirall-retrògrada*–, confereixen a la composició una coherència i una unitat essencial sense parangó. El sistema permet satisfer els requisits de *comprensibilitat* que cerca tota obra d'art, segons l'autor. Així, el sistema serial dodecafònic permet la màxima llibertat de moviments, puix que la coherència està garantida inicialment per la sèrie bàsica de dotze sons i les seves permutacions. No obstant això, és en les epístoles d'A. Webern on trobem l'exaltació més íntima d'aquest principi³⁰³, és a dir, s'hi

²⁹⁹ La discussió sobre la llibertat del compositor en el si d'un sistema rigorós com el dodecafònic és ben present en la magnífica obra del premi Nobel de literatura, *El doctor Faustus*; concretament, en el capítol XXII de la novel·la, en el transcurs d'una conversa d'Adrian Leverkühn i Serenus Zeitbloom en la qual apareixen esbossats clarament els principis dodecafònics, l'alterego de Schönberg defensa prestament davant de les reprovacions inicials del seu bon amic la importància de l'organització i del mètode per garantir la llibertat del compositor: el sistema de composició confereix a l'autor una plena llibertat, perquè prefixa l'espai d'allò possible. Així, la composició esdevé rigorosa i lliure.

³⁰⁰ «Paradossalment, si compone piú liberamente in questo modo che non quando l'immaginazione è priva di restrizioni» (G.LIGETI, «La metamorfosi della forma musicale» en AAVV *Ligeti*. Edizioni di Torino 1985. p. 232). Les declaracions de G. Ligeti (1923-2006) cal situar-les a l'entorn de la crítica al *serialisme integral* que, segons l'autor, porta a un «anivellament» del resultat sonor. Per a l'hongarès, és possible combatre aquesta conseqüència si es limiten el número de paràmetres predeterminats (sèries), restituint així la llibertat del creador en la planificació formal-estructural general de la composició. No obstant això, insisteix el músic, la mancança absoluta de restriccions és una falsa llibertat; sense límits la llibertat acaba negant-se a si mateixa.

³⁰¹ Paràfrasi d'una asseveració d'A. Webern (Vegeu: A. WEBERN, *El camí cap a la Nova Música*. *Op. cit.*, p. 30).

³⁰² *Ibidem.*, p. 24.

³⁰³ Pel que fa a aquesta qüestió, vegeu la carta del 23 d'agost de 1941, la del 31 de juliol de 1942 o, finalment, la del 6 d'agost de 1943 (*Ibidem.*, pp. 90-93): «He llegit en Plató que “Nomos” (norma) també significa “mode” (melodia). La melodia que en la meua peça canta la soprano-solista com a introducció (recitatiu), podria ésser la norma (nomos) per a tot el que segueix!»; «En el meu cas, res no passa que no estigui pre-establert en aquesta melodia! Aquesta és la llei: és a dir, realment el “nomos”!»; «Tot és encara més severament controlat i tanmateix més lliure. És a dir, em moc sobre la base d'un “doble cànon infinit per moviment contrari” en completa llibertat».

trasllueix la consciència i vivència de la llibertat en el si d'un sistema, el dodecafònic, on tot està severament controlat.

Sabem que en el si de la teoria romàntica el sentiments i les emocions del compositor jugaven un paper fonamental. No en va, molts estetes definien la música com a l'art de donar una forma sonora als sentiments, o, en altres mots, l'art l'essència del qual és capaç d'establir una comunicació íntima i directa entre la sensibilitat del compositor i la del receptor. Així, ens resta ponderar d'una manera més exhaustiva el rol que juga la sensitivitat del compositor en el paradigma formalista-stravinskià.

Emotivitat i deure en la concepció poiètica stravinskiana

«Nicht das Gefühl komponiert,
sondern die speziell musikalische,
künstlerisch geschulte Begabung»³⁰⁴
E. HANSLICK

L'emoció ocupa un lloc ben precís en el paradigma formalista; essent conscients d'això, intentarem *reconstruir un paradigma explicatiu* que ens permeti copsar-ho amb una certa solvència. Tanmateix, és bo recordar, que haurem d'entendre les opinions més polèmiques d'Stravinsky com a una protesta clamorosa contra els excessos del Romanticisme i contra les funestes seqüeles que tota aquesta ideologia ha tingut en la nostra predisposició a l'escolta musical³⁰⁵.

Hom podria objectar al músic rus el fet que la pervivència històrica de la concepció sentimental l'hauria de convèncer de què es tracta d'una característica ben pregona de la nostra sensibilitat o naturalesa. Si fos així, la insistència d'Stravinsky hauria de ser entesa aleshores com a una imposició *contra natura*, com a un intent de posar llum on essencialment hauria de regnar l'inefable *pathos*. Intentarem respondre a l'objecció tot aventurant una possible resposta des del Formalisme: potser sí que en l'home, de *facto*, existeix aquesta predisposició emotiva, malgrat tot, no se n'hauria de derivar

³⁰⁴ E. HANSLICK, *Vom Musikalich Schönen. Op. cit.*, p. 96; [E. HANSLICK, *Il bello musicale. Op. cit.*, p. 80: «Non è il sentimento che compone, ma il talento specificamente musicale educato artisticamente»].

³⁰⁵ Des d'una enfocament ara sí sociològic podríem constatar aquest fet. Per Th. W. Adorno l'omnipresent mercat porta a una accentuació exagerada i naïf de l'emotivisme –fet ben palès en la música més comercial, això és, aquella que ha nascut fruit de les poderoses xarxes de la indústria cultural–; per contra la *nova música* és, *només* en aquest sentit, inexpressiva, hermètica –«Die wahre Sprache der Kunst ist sprachlos» (ADORNO, *Ästhetische Theorie. Op. cit.*, p. 171); [TH. W. ADORNO, *Teoría estética. Op. cit.*, p. 154: «El verdadero lenguaje del arte es mudo»]–. Tanmateix, dins de l'horitzó de l'escolta més tradicional també cal recordar que en la classificació dels diferents tipus d'escolta [vegeu la nota 15 de la nostra *Introducció*], Adorno parlava en quart lloc de *l'òdor emotiu* el qual pren la música com a pretext per gaudir lliurement de la seva pròpia sensibilitat. La seva aproximació al fenomen musical és força ingènua i, àdhuc superficial: només degusta a voluntat alguns àtoms sonors: «Manchmal mögen sie die Musik als Gefäß benutzen, in das sie die eigenen nach psychoanalytischer Theorie “frei flutenden”, beängstigenden Emotionen ergießen» (TH. W. ADORNO, *Schriften 14. Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie. Op. cit.*, p. 187); [TH. W. ADORNO, *Disonancias. Introducción a la sociología de la música. Op. cit.*, p. 185: «En algunas ocasiones desearían utilizar la música como recipiente en el que derramar las propias emociones, según la teoría psicoanalítica, “libremente desbordantes” y alarmantes»]. Aquest tipus d'oient empra, doncs, la música com una mena de benvolent catarsi sentimental.

necessàriament una qüestió de *iure* que ens portés a asseverar que tots els productes artístics han de ser observats prioritàriament des de l'òptica d'aital predisposició. El pas directe d'una qüestió de fet a una dret és el que coneixem, a partir de Moore, com a una *fal·làcia naturalista*.

És que hi ha una determinada ètica al darrera d'aquestes posicions estètiques? Segurament. Això no vol dir, emperò, que les diverses disposicions o qualitats morals puguin ser transmeses d'una manera efectiva a través del «discurs» musical –fet que nosaltres neguem d'una manera radical com, possiblement, també ho faria tot formalista; sobre aquesta qüestió, creiem molt encertada la següent citació d'O. Wilde pertanyent al prefaci a «El retrat de Dorian Gray»: «No hi ha llibres morals o immorals. Els llibres estan ben escrits o mal escrits, i prou»³⁰⁶–. No obstant això, és indubtable que el compositor s'enfronta d'una determinada manera a la composició i valora el fet d'una manera precisa; i és sobre aquestes estimacions que ara voldríem incidir.

Segons el nostre parer, la concepció de l'artista que expressen Stravinsky i altres autors de l'òrbita formalista podria ser més ben entesa des de l'òptica d'un *deontologisme* kantià *sui generis*. De fet, una posició semblant no ens hauria d'estranyar: són molts els formalistes que reben les influències –sens dubte, d'una manera molt difusa– d'aquest il·lustrat alemany del segle xviii. No volem pas dir que el músic rus citi explícitament a Kant –la formació filosòfica d'Stravinsky és, certament, escassa–, sinó que les seves opinions, en contrast directe amb les tesis romàntiques, traspuen un cert regust deontològic. Si la nostra hipòtesi és encertada, cabria afirmar que, en general, la posició que manté el Formalisme pel que fa a la labor de l'artista s'atansaria a les pautes traçades en la *KpV* i en la *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* de Kant –ben entès que s'haurien superat els límits estrictes de l'ètica per arribar a comprendre l'acció creativa dels artistes com a una mena de raó pràctica–, en les quals l'acció correcta estaria regida per unes directrius apodíctiques. Contràriament, el Romanticisme desenvoluparia més aviat la vessant subjectivista i emotivista de la figura del geni que roman latent en la *KU* de Kant. Revisem ara les tesis d'Stravinsky a la llum d'aquesta agosarada proposta per tal de seguir perfilant la caracterització formalista de l'artista.

Segons Kant, les accions d'ordre moral mai no han de cercar el plaer o el goig en primera instància, ja que, si així fos, els actes haurien estat realitzats per *inclinació* sentimental i no gaudirien d'un vertader reconeixement moral. Certament, el sentiment és variable i contingent, se sent en certes ocasions i respecte de determinades persones, així que el fet que aquest motiu ens determini pot excusar-nos de realitzar l'acció en circumstàncies menys favorables. A més, com podem observar en el següent fragment de la *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, fins i tot les accions aparentment més desinteressades, si són fetes per inclinació sentimental, traspuen un rerefons egoista: «sieht man aber ihr Tichten und Trachten näher an, so stöß man allenthalben auf das liebe Selbst, was immer hervorsteht, worauf, und nicht auf das strenge Gebot der Pflicht, welches mehrmalen Selbstverleugnung erfordern würde, sich ihre Absicht stützet»³⁰⁷. Kant diria que per sobre de les

³⁰⁶ O. WILDE, *L'ànima de l'home*. Barcelona: Columna, 2001. p. 33.

³⁰⁷ I. KANT, *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974. p. 35; [I. KANT, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Madrid: Espasa Calpe. Colección Austral, 1990. p. 73: «Pero si se miran de cerca los pensamientos y los esfuerzos, se tropieza uno por todas partes con el amado yo, que continuamente se destaca y sobre el que se

conveniències o les inconveniències personals o circumstancials hom hauria de complir el *deure*. Només les accions que estan inspirades en el deure i han estat fetes *per* deure –i no merament *conforme* al deure– entren de ple dret en l'ordre de les bones accions. Si d'aquest *deure pel deure* se'n deriva una sensació de gaubança i, en darrer terme, de felicitat parlarem del *bé suprem*, però, en tot cas, ha de quedar clar que l'afany de felicitat no pot intervenir com a motor efectiu de les nostres accions, atès que, a més, estariem actuant en funció d'un seguit de conseqüències que escapen enterament al nostre control.

Segons Stravinsky, el compositor té un *deure* envers la música a través de l'acció que està realitzant, la composició –«Nous avons un devoir envers la musique, c'est de l'inventer»³⁰⁸; tots els esforços del músic van dirigits enterament al reeiximent de l'obra, i no procuren pas per la seva satisfacció o la seva gaubança –«Poussin a très bien dit que “la fin de l'art est la délectation”. Il n'a pas dit que cette délectation dût être la fin de l'artiste, qui doit rester soumis aux seules nécessités de l'œuvre à faire»³⁰⁹. La constant apel·lació que el Romanticisme fa al sentiment (irracional) tendeix a restar valor a l'acció en la mesura que esdevé subsidiària d'un estat emotiu circumstancial. L'emoció, segons Stravinsky, només pot esdevenir-se en el moment de contemplar l'objecte dels nostres esforços, però no ha de ser pas el motor que ens empenyi a realitzar-la –«C'est ensuite, mais ensuite seulement, que naîtra ce trouble émotif qui est à la base de l'inspiration et dont on parle impudiquement en lui donnant un sens qui nous gêne et qui compromet la chose même»³¹⁰–. Cal fer una petita esmena a tot plegat, si bé és cert que Stravinsky palesa un cert deontologisme, també ho és que en alguns moments el tenyeix d'una certa ambigüïtat, que, tanmateix, no el compromet totalment. Així ens dirà el músic rus que el treball efectiu ve precedit d'una certa expectativa: «Toute création suppose à l'origine une sorte d'appétit que fait naître l'avant-goût de la découverte. Cet avant-goût de l'acte créateur accompagne l'intuition d'une inconnue déjà possédée mais non encore intelligible et qui ne sera définie que par l'effort d'une technique vigilante»³¹¹. Notem com aquesta posició reforça la idea de la *commanding form* de S. Langer, o de la *forma formant* de Pareyson que hem exposat anteriorment.

L'ètica deontològica kantiana pretén ser apodíctica, això és, universal i necessària, en altres mots, incondicional; i és que, certament, l'ètica de l'il·lustrat alemany extreu la seva força dels principis de la raó. Stravinsky, en la mateixa línia, acompanya el seu rebuig envers aquesta efusió romàntica del sentiment –«Ainsi, de la musique impudiquement considérée comme une jouissance purement sensuelle...»³¹²– amb una lloança incondicional de la raó i l'ordre, elements que sens dubte han d'intervenir activament a sufocar i redreçar les tendències més impulsives del nostre ànim –«C'est ce qu'André Gide a si bien exprimé quand il nous dit que l'œuvre classique n'est belle qu'en raison de son romanticisme dompté»³¹³.

fundamentan los propósitos, y no sobre el estrecho mandamiento del deber, que muchas veces exigiría la renuncia y el sacrificio»].

³⁰⁸ STRAVINSKY, *Poétique musicale*. Op. cit., p. 97.

³⁰⁹ *Ibidem.*, p. 112.

³¹⁰ *Ibidem.*, p. 95.

³¹¹ *Ibidem.*, p. 96.

³¹² *Ibidem.*, p. 102.

³¹³ *Ibidem.*, p. 114.

Per tal d'aprofundir en la qüestió cal que precisem quina és, segons Kant, l'estructura de la *voluntat*. La voluntat o la *facultat de desitjar* es divideix en dues parts: la *facultat legislativa*, que dicta els principis objectius (universals i necessaris), i el *lliure albir*, això és, la dimensió pràctica de la voluntat que tria el fonament de determinació (allò que ens porta a actuar). El nostre lliure albir s'expressa per mitjà d'una *màxima* que, segons Kant, és el principi subjectiu pel qual hom actua; una mena d'enunciat que inclou el fet, és a dir, l'acció i el motiu. La *màxima* és, doncs, el fonament que determina la voluntat a actuar en un sentit o un altre. Efectivament, el lliure albir pot triar decidir-se pel *deure* – escollir, doncs, sumar-se als principis que dicta la facultat legislativa– o pel *plaer* –d'aquesta manera prescindir de la facultat superior i actuar per inclinació sentimental–. L'individu només serà *autònom* si actua conforme al deure, és a dir, si segueix incondicionalment els principis apodíctics que dicta la facultat legislativa. Ha de quedar ben clar que el deure –l'autoritat del qual reconeixem i que, per això, desvetlla en nosaltres un respecte incondicional– no és imposat des de l'exterior (heteronomia), sinó que brolla de la mateixa raó (autonomia). Si això és així, esdevindrà necessàriament *heterònom* aquell qui es regeixi per la pura satisfacció, ja que aquesta satisfacció serà condicionada per les circumstàncies exteriors en què es trobi. Si elevéssim a un pla general una determinació per inclinació, és a dir, si en pretenguéssim establir una norma de conducta partint del sentiment, no en resultarien altra cosa que *imperatius* (lleis o normes) de caràcter *hipotètic* (condicional). Un *imperatiu hipotètic* és quelcom estratègic, això és, pretén assolir una fita –un resultat, un *fi*, per exemple, un estat de felicitat– més enllà de l'acció –la qual, clarament, esdevé un pur *mitjà*–. Diríem: «Si vols “x” (fi), fes “y” (l'acció, el mitjà)». És evident, doncs, que ens trobem davant un plantejament conseqüencialista que Kant no pot acceptar de cap manera: «Nun kann man die Geschicklichkeit in der Wahl der Mittel zu seinem eigenen größten Wohlsein Klugheit im engsten Verstande nennen. Al so ist der Imperativ, der sich auf die Wahl der Mittel zur eigenen Glückseligkeit bezieht, d.i. die Vorschrift der Klugheit, noch immer hypothetisch; die Handlung wird nicht schlechthin, sondern nur als Mittel zu einer andern Absicht geboten»³¹⁴.

La distinció entre l'obrar per *deure*, incondicionalment, o per *inclinació*, podria servir-nos, amb alguns ajustaments, per interpretar aquest llarg, però interessant fragment, escrit per Théodore Stravinsky, fill del compositor, en el qual s'intenten aclarir i precisar les tesis del músic rus. Théodore empra dos termes, *ontològic* i *ètic*³¹⁵, que voldríem interpretar d'entrada per evitar

³¹⁴ I. KANT, *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*. *Op. cit.*, 45; [I. KANT, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. *Op. cit.*, p. 85: «Ahora bien, la habilidad al elegir los medios para conseguir la mayor cantidad posible de bienestar propio podemos llamarla sagacidad en sentido estricto. Así pues, el imperativo que se refiere a la elección de dichos medios, esto es, el precepto de la sagacidad, es hipotético: la acción no es mandada absolutamente, sino como simple medio para otro propósito»].

³¹⁵ En el fons cal retrotraure aquesta distinció a P. Souvtchinsky i tenir present el fet que I. Stravinsky també la va fer seva: «L'une évolue parallèlement au processus du temps ontologique, l'épouse et le pénètre, faisant naître dans l'esprit de l'auditeur un sentiment d'euphorie et pour ainsi dire de “calme dynamique”. L'autre devance ou contrarie ce processus. Elle n'adhère pas à l'instant sonore. Elle déplace les centres d'attraction et de gravité et s'établit dans l'instable, ce qui la rend propre à traduire les impulsions émotives de son auteur. Toute musique où domine la volonté d'expression appartient à ce second type» (STRAVINSKY, *Poétique musicale*. *Op. cit.*, p. 83).

equivocs. Nosaltres entenem que allò que el fill del compositor designa com a *enfocament ontològic* representa la decisió del compositor de cenyir-se estrictament a la *realitat* de l'obra, d'escoltar allò que ella mateixa exigeix per al seu reeiximent estètic i, per això, a silenciar l'efervescència del seu *ego*. És la posició d'I. Stravinsky. El *pla ètic*, en canvi, representa la d'aquells (romàntics) que creuen que el seu *jo* ha d'intervenir efectivament en la composició, respon als que creuen que l'obra està en funció –es tracta, doncs, d'heteronomia– del seu caràcter i estat d'ànim (*èthos*). Vegem-ho:

«La actividad creadora de unos se coloca bajo el signo de la ontología; la de los otros, bajo el de la ética.

Los primeros concentran sus esfuerzos en la obra a realizar. Es ella la que, dictando sus exigencias, va a determinar todos los pasos de sus autores. ¿Y de qué se trata, en suma, para ellos, si no es de desprenderla del *yo* profundo donde tiene su origen, con el fin de darle una vida autónoma, de objetivarla? Ahora bien, ¿cómo concebir una obra a realizar, si no es directamente bajo cierta forma? En primer lugar, es cierto, presentida de un modo más o menos vago, luego –a medida que se avanza en el trabajo creador– de un modo cada vez más distinto, definitivo. Por ello, si la perfección de la forma sigue siendo para los artistas de esta familia la preocupación principal y constante; si es a su realización concreta que aplican exclusivamente la actividad de sus facultades especulativas y ordenadoras (a las que, consecuentemente, conceden la primacía), es que saben muy bien que sólo con esta condición tendrá su obra aquella autonomía que pretenden conferirle. Por eso mismo nos habrán dicho todo lo que tenían que decirnos; no siendo la obra en su entidad formal, más que la expresión substancial de su mensaje. Toda otra preocupación, incluso legítima, no puede, pues, ser a sus ojos más que accesoria, facultativa, accidental.

Los otros, por el contrario, empiezan interrogando a su *yo*, a cuyas exigencias tratarán de conformar la obra a realizar. Hallándose en la cima de la jerarquía, es ese *yo* el que lo rige todo; a él debe obedecer todo. De ahí ese famoso postulado de “sinceridad”, tan a menudo erigido en criterio. Puesto que la obra de arte, al no considerarse ya como una creación autónoma (aunque marcada por el sello de su autor), sino como expresión de lo que ocurre en su fuero interno y querida como tal por el artista, es preciso que no sea mentira. Ahora bien, es precisamente el reflejo de los episodios de su vida interior, de todo lo que ésta comporta de efectivo, lo que, no sin cierta ingenuidad –la ingenuidad puede a veces acompañar al genio– los artistas de esa familia suelen tomar por contenido espiritual de su obra. Pero este contenido es algo mucho más profundo y solamente la forma, cuando ha llegado a su perfección, tiene de por sí la virtud de hacérselo sensible; es solamente ella la que, expresándolo substancialmente, nos revela al mismo tiempo el *yo* profundo en el que ambos – forma y contenido– han hallado su nacimiento simultáneamente. Cuando consiguen realizar una obra válida, y con mayor razón una obra maestra, hay que admitir que inconscientemente, y a pesar de ellos mismos, esos artistas obraron, en realidad, como los anteriores»³¹⁶.

A la llum dels escrits d'I. Stravinsky, la interpretació de Théodore, el seu fill, resulta d'allò més encertada. Com en el cas de Kant, allò que reclama el músic rus és un fonament de l'acció que no estigui subjecte als capricis o a les circumstàncies i que, per tant, pugui ser elevat a un pla categòric, incondicional.

³¹⁶ TH. STRAVINSKY. *El mensaje de Igor Stravinsky. Op. cit.*, pp. 18-19.

Necessàriament, observava d'una manera encertada Kant, una màxima que s'articula a partir d'unes circumstàncies i uns interessos particulars no podrà ser mai entesa des d'un prisma universal –fem referència implícitament a *l'imperatiu categòric*–. Sens dubte, el deure envers la música i l'obra mateixa, el respecte a la seva pròpia llei que professa Stravinsky, atorguen a l'obra la possibilitat de ser apreheua correctament per la comunitat, d'esdevenir universal. D'altra manera, hom parla un llenguatge insòlit que produeix *de facto* un trencament, un aïllament egoista del compositor i la seva comunitat – «...tend à briser tout universalisme dans l'ordre de l'esprit au bénéfice d'un individualisme anarchique»³¹⁷.

Obrar per deure (envers l'objecte musical) suposa, sens dubte, grans dosis d'esforç i renúncia: cal dominar els embats de la nostra sensibilitat i sotmetre'ls a un ordre efectiu. Aquest ardiment és constant i proporciona i garanteix els fruits més òptims en el món de l'art –«Si la variété me tente, je suis inquiet des facilité qu'elle m'offre, tandis que la similitude me propose des solutions plus difficiles, mais des résultats plus solides et donc plus précieux à mon gré»³¹⁸–. Tot plegat suposa, vegem-ho, col·locar l'acció creativa de l'artista en un àmbit d'exigències fermes, i no relegar-la a una mera qüestió de gust o d'utilitat –«d'une part on tend à détourner l'esprit de ce que j'appellerai les hautes mathématiques musicales pour ravaler la musique à des applications serviles et la vulgariser en la pliant aux exigences d'un utilitarisme élémentaire...»³¹⁹.

Un cop hem exposat aquests principis, s'escau valorar críticament la posició d'Stravinsky, primerament tot sospesant la seva solvència des d'un punt de vista epistemològic i, finalment, ponderant-la a nivell estètic. Hem cregut que l'interlocutor més vàlid per a l'ocasió era l'eminent figura de Th. W. Adorno, com ja sabem, molt crític amb el compositor rus, especialment en l'aspecte que estem desenvolupant aquí. Com hem pogut veure en aquest breu assaig de comparació amb el deontologisme kantian, Stravinsky assevera que la correcció metòdica de la nostra sensibilitat en favor del nostre intel·lecte preserva, en certa mesura, l'objectivitat del resultat musical; en altres mots, les operacions creatives són reeixides en la mesura que han estat guiades per Apol·lo, símbol clàssic de l'ordre i la racionalitat. Doncs bé, com veurem, al parer d'Adorno, aquesta posició asèptica del subjecte, a la manera transcendental kantiana, no garantiria cap mena d'objectivitat, ans al contrari, seria la causant efectiva d'una dissolució de l'objecte en la més pura abstracció. Finalment, com veurem, la crítica d'Adorno culminarà en la paradoxal afirmació que l'objectivisme stravinskià resulta una posició summament subjectivista. Vegem-ho detingudament.

Tot llegint Adorno podríem establir una relació directa entre la fenomenologia de Husserl, amb la seva voluntat de restablir l'objectivitat, i la temptativa neoclàssica d'Stravinsky, ambdues qualificades, per Adorno, de propostes fallides. En primer terme, cal dir que el filòsof de Frankfurt reflexionà pregonament sobre la proposta husserliana del mètode fenomenològic i els seus pressupòsits en una densa i complexa obra intitulada *Zur Metakritik der*

³¹⁷ STRAVINSKY, *Poétique musicale. Op. cit.*, p. 110-111.

³¹⁸ *Ibidem.*, p. 84.

³¹⁹ *Ibidem.*, p. 93.

Erkenntnistheorie. Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien. Aquí Adorno abordava bàsicament les tesis recollides per Husserl en les seves *Logische Untersuchungen* (1900-1) i *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, I* (1913). La intenció d'Adorno, que coneixia abastament la filosofia de Husserl des de l'època de la seva tesi doctoral, era esbossar una crítica interna, immanent a la fenomenologia, és a dir, mostrar les seves incoherències i darreres apories. L'inici mateix del trajecte husserlià ja se li apareix al nostre filòsof com a problemàtic, atès que Husserl pretén trobar, a la manera cartesiana, els fonaments incontestables d'una filosofia primera sobre la qual construir l'edifici complet de les ciències particulars³²⁰. Posicionant-se en contra del relativisme historicista, que ell relliga a Hegel, i del reduccionisme cosificador del positivisme, el fenomenòleg desitjava encetar una tercera via que conjurés necessitat i un contacte real amb les coses. Tot i que el posicionament filosòfic de Husserl canvia substancialment de *Logische Untersuchungen* a *Ideen I* – d'una lògica pura, militantment antipsicologista, a una consideració de l'objecte i de les seves modalitats de dació– Adorno troba discutible la mateixa recerca d'un origen absolut. L'absolutització husserliana d'allò primogènit introdueix en el discurs filosòfic una munió de deixos d'allò més menyspreables –una tendència a la pura identitat abstracta, una universalitat totalitzadora i, al capdavant, opressora– que condueixen irremeiablement a l'oblit de la realitat real³²¹.

Una contundent imposició metòdica –segons Adorno, una de les seqüeles més directes de la convicció subjectiva d'un principi absolut– falseja greument els resultats de qualsevol recerca en la mesura que només acaba descobrint allò que el mateix plantejament ja ha establert d'entrada; a més, les realitats més singulars són dissoltes en la mera consideració d'un particular abstracte. No és agosarat afirmar, al parer d'Adorno, que la idolatria del mètode és fruit d'una confusió deliberada entre l'àmbit filosòfic i el de les ciències exactes que s'imposa al pensament com a l'únic model d'exactitud i precisió³²². És cert que

³²⁰ TH. W. ADORNO, *Scriften 5. Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973. p. 13: «Demgegenüber hat Husserl noch im Alter im Titel seiner gedrängten Gesamtdarstellung der Phänomenologie jenen Cartesianischen beschworen, der den absoluten Grundlagen der Philosophie gilt. Er möchte die prima philosophia wiederherstellen kraft der Reflexion auf den von jeglicher Spur des bloß Seienden gereinigten Geist»; [TH. W. ADORNO, *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento. Estudios sobre Husserl y las antinomias fenomenológicas.* Caracas: Monte Ávila Editores. p. 12: «Frente a esto [Hegel], Husserl, todavía en su vejez, evocó, en el título de su prieta exposición general de la fenomenología, esa apariencia cartesiana válida para los fundamentos absolutos de la filosofía. Husserl quisiera restablecer la *prima philosophia* por medio de la reflexión sobre el espíritu purificado de toda traza del mero ente»].

³²¹ TH. W. ADORNO, *Scriften 5. Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Op. cit.*, p. 18: «Das ist die Erbsünde der Prima philosophia. Um nur ja Kontinuität und Vollständigkeit durchzusetzen, muß sie an dem, worüber sie urteilt, alles wegschneiden, was nicht hineinpaßt»; [TH. W. ADORNO, *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento. Op. cit.*, p. 19: «Es éste el pecado original de la *prima philosophia*. Para imponer a toda costa la continuidad y la integridad, ésta debe recortar de lo que juzga todo cuanto no se adapta a su juicio»].

³²² TH. W. ADORNO, *Scriften 5. Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Op. cit.*, pp. 58-59: «Husserls logischer Absolutismus spiegelt die Fetischisierung der Wissenschaften, die sich und ihre Hierarchie als ein an sich Seiendes verkennen, in deren eigener Begründung wider»; [TH. W. ADORNO, *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento. Op. cit.*, p. 70: «El absolutismo lógico de Husserl refleja la fetichización de las ciencias, que se desconocen a sí mismas y a su jerarquía como un ente en sí, en su propia fundamentación»].

les matemàtiques com a sistema enterament formal presenten una claredat i distinció inigualable, però cal ser conscients que la seva puresa lògica exigeix el sacrifici de l'objecte que és substituït per una variable indiferenciada. L'absolutisme lògic husserlià efectua, en darrer terme, la mateixa neutralització de la diversitat real i s'imposa al pensament (del jo empíric) gairebé d'una manera dogmàtica. Fins i tot la proposta de Husserl d'una intuïció d'essències, que vol salvar el moment objectual, particular, peca de la mateixa displicència; el concepte d'essència, segons el filòsof de Frankfurt, és buit de contingut real. Paradoxalment, doncs, el mètode, que pretén copsar l'objecte, és el causant de la seva dissolució efectiva³²³.

Per a l'autor de la *Metakritik* cal, en efecte, considerar el moment objectiu, però no pas com a producte d'una incontestable autoritat subjectiva, lògica. Així, el neoclassicisme i la fenomenologia no tenen, segons el de Frankfurt, un contacte vertader amb l'objecte, de manera que es tracta d'un fals objectivisme (*Trug des Objektivismus*). De fet, com més s'apel·la a aquesta objectivitat buida, més subjectiva és la proposta. La música d'Stravinsky, segons Adorno, remet constantment a altres músiques a les quals sotmet a un patró rítmico-mecànic. La negació de l'expressivitat musical a la qual apunta Stravinsky és el corollari d'aquesta operació mecànica i distanciada sobre el mateix llenguatge. La imposició subjectiva d'una sèrie de regles aprioriques, a la recerca d'una objectivitat, dissol, al capdavant i d'una manera paradoxal, el mateix subjecte (el seu *pathos*). Cal acceptar que aquesta posició d'Adorno pel que fa al neoclassicisme stravinskià i la fenomenologia de Husserl és la concreció d'una crítica general a qualsevol intent de derivar la objectivitat d'unes condicions donades *a priori* per un subjecte; en altres mots i, en darrer terme, una crítica al kantisme i els seus acòlits³²⁴.

Tal i com hem anat veient, Stravinsky creu fermament que les lleis amb les quals cal formar l'objecte musical –en últim terme, aquest mètode rigorós– són el producte d'una vivència directa del material sonor; així hem interpretat, sens dubte, el seu reclam a l'artesanía. Segons el nostre parer, Adorno pot acusar d'ingènua l'apreciació d'Stravinsky, o, fins i tot, de metòdicament fetitxista, però no pot pas passar per alt l'atenció del músic al límits i els reptes de la realitat sonora. Que les operacions formadores siguin coercitives amb el mateix material musical és, diguem-ho clar, una qüestió d'apreciació força subjectiva; en tot cas, caldria aclarir els barems que Adorno pren per determinar

³²³ TH. W. ADORNO, *Scripten 5. Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Op. cit.*, p. 74: «Indem Husserls das subjektive Moment, Denken, als Bedingung der Logik unterschlägt, eskamotiert er auch das objektive, die in Denken unauflösbare Materie des Denkens. An ihre Stelle tritt das unerhellte und darum zur Objektivität schlechthin aufgespreizte Denken: der logische Absolutismus ist, ohne es zu ahnen, von anbeginn absoluter Idealismus»; [TH. W. ADORNO, *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento. Op. cit.*, p. 89: «Al suprimir Husserl el factor subjetivo, el pensar, como condición de la lógica, también escamotea lo objetivo, la materia del pensar, indisoluble en el pensamiento. Su lugar lo ocupa el pensamiento no esclarecido y por ello henchido en su pretensión de ser la objetividad lisa y llanamente: el absolutismo lógico es, desde un principio y sin sospecharlo, idealismo absoluto»].

³²⁴ TH. W. ADORNO, *Scripten 5. Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Op. cit.*, p. 34: «Sie ist mit ihrem eigenen Absolutheitsanspruch zu konfrontieren, dem Kantischen der Frage, wie Metaphysik als Wissenschaft möglich sei, dem Husserlschen Ideal von Philosophie als strenger Wissenschaft»; [TH. W. ADORNO, *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento. Op. cit.*, p. 40: «Debe confrontársela con su propia pretensión de absolutismo, con lo kantiano de la pregunta de cómo sería posible una metafísica en cuanto ciencia, con el ideal husserliano de una filosofía como ciencia rigurosa»].

si una composició imposa al material una sèrie de condicions aprioriques i, per tant, si el compositor obra extrínsecament al material musical. Presumim que un d'aquests criteris és la tendència manifesta a les polaritats que, al filòsof de Frankfurt, li recorden el funcionament del sistema tonal³²⁵. En efecte, com hem vist, Stravinsky considera la composició sobre la base d'una *topografia*, a uns moments de sinèrgia centrípeta; a més, el músic rus no estalvia comentaris al respecte dels límits que cal (auto)imposar-se per tal de reeixir en la labor creativa. Aquesta lògica orogràfica, que Stravinsky qualificaria d'inherent al discurs musical, i els reclams al límit són alguns dels elements extrínsecs que Adorno denunciaria. Ara bé, hom podria qüestionar-se si la negació de quelcom establert pel llenguatge tradicional (les polaritats) convertit en el principi omnipresent d'una pràctica compositiva també pot esdevenir quelcom fetitxístic, i, en tant que essencialment apofàntic, inoperant al capdavant³²⁶.

Tanmateix, en la distància, i sense deixar de constatar aquest nucli irreductible, creiem que les posicions d'Adorno i Stravinsky no són en tots els aspectes tan diametralment oposades com hom podria pensar en una primera aproximació. Sens dubte, algunes sentències del filòsof de Frankfurt pel que fa a l'expressió subjectiva en relació a l'objecte podrien haver estat dites, d'una manera, és clar, més ingènua, pel músic rus³²⁷. La subjectivitat com a *pathos*, per esdevenir ingredient essencial de quelcom artístic, sempre hauria d'estar

³²⁵ Adorno detecta altres elements crítics com són la tendència d'Stravinsky a revisitar models d'antany i l'absència sistemàtica de desenvolupament motívic. Respecte del primer punt, Stravinsky potser faria seves aquestes paraules de V. Chklovski: «El arte alcanza el conocimiento empleando de un modo distinto los viejos modelos y creando otros nuevos. El arte se desarrolla transformándose. Se transforman sus métodos, pero el pasado no desaparece. El arte avanza recurriendo a su viejo vocabulario, confiriendo un nuevo significado a las viejas estructuras, y aparentemente permanece inmóvil. Y a la vez cambia vertiginosamente, cambia no por la transformación en sí, sino para percibir a través del movimiento de los objetos, de su permutación, sus diferencias» (V. ŠKLOVSKI, *La cuerda del arco*. Barcelona: Planeta, 1975. p. 21). Pel que fa a la segona qüestió, certament, cal dir que Stravinsky no opera d'acord amb aquell model emfàticament emprat en el Romanticisme i tardoromanticisme, sinó per mitjà de relleus i juxtaposicions mecàniques; tanmateix, segons el nostre parer, aquest és precisament un dels elements més notables de la modernitat stravinskiana (vegeu la part final del nostre estudi *Tres formes del temps (musical): Mecanisme: Stravinsky i Le Sacre du printemps*).

³²⁶ Implícitament fem referència a la preferència d'Adorno per l'atonalisme. El «sistema» de composició atonal palesa, segons el nostre parer, les dificultats intrínseques de qualsevol mètode dissenyat en termes essencialment negatius; sens dubte, l'absència de directrius específiques col·loca el compositor en una situació certament complexa: en primer terme, perquè resulta extremadament difícil dur a terme la labor de desenvolupament o, si més no, de treball temàtic i motívic que exigeix tot «discurs» musical (l'extrema brevetat de les composicions atonals n'és un exemple evident; a més, fixem-nos que moltes d'elles estan elaborades a partir de textos o poemes que faciliten i tornen més intel·ligible l'operació); en segon lloc, en absència de límits precisos, l'acusació d'arbitrarietat sobrevola totes les decisions del compositor (altre cop només un element extrínsec com el text pot ajudar *de facto* a restringir el camp d'accions possibles).

³²⁷ ADORNO, *Ästhetische Theorie*. Op. cit., p. 170/171: «Wäre Ausdruck bloße Verdopplung des subjektiv Gefühlten, so bliebe er nichtig»; «Nachahmung ist Kunst einzig als die eienes objektiven, aller Psychologie entrückten Ausdrucks»; «wird das Ausgerückte zum tangiblen Seeleninhalt des Künstlers und das Kunstwerk zu dessen Abbild, so degeneriert das Werk zur unscharfen Photographie»; [TH. W. ADORNO, *Teoría estética*. Op. cit., p. 153/154: «Si la expresión fuera la simple duplicación de lo sentido subjetivamente, no sería nada»; «El arte es imitación sólo en tanto que imitación de una expresión objetiva, desprendida de toda psicología»; «si lo expresado se convierte en contenido anímico tangible del artista, y la obra de arte en su copia, la obra degenera en un fotografía borrosa»].

mediada per un moment objectiu³²⁸: en el cas d'Adorno aquest moment vindria presidit per un contacte (pretesament) real i conscient amb la matèria sonora històricament forjada, i, en el cas d'Stravinsky, per un mètode rigorós (pretesament) extret del contacte directe, artesà, amb la realitat musical. En un cert sentit, doncs, ambdós autors foragitarien, o, si més no, matisarien un dels valors més preuats del Romanticisme, això és, un determinat tipus d'*expressió*, podríem dir-ne *pura*, com a finalitat suprema de la música. Fugacitat i fragment en el cas d'Adorno³²⁹, i completesa i afany de persistència en el cas d'Stravinsky, no pressuposarien necessàriament diferències significatives pel que fa a llur qualitat o radicalitat musical: tenim al davant dues cares d'una mateixa moneda, dues possibilitats extremes, però igualment legítimes de donar forma al temps.

³²⁸ ADORNO, *Ästhetische Theorie. Op. cit.*, p. 170: «Ausdrucksvoll ist Kunst, wo aus ihr, subjektiv vermittelt, ein Objektives spricht»; [TH. W. ADORNO, *Teoría estética. Op. cit.*, p. 153: «El arte es expresivo donde desde él habla, mediado subjetivamente, algo objetivo»].

³²⁹ S. KOGLER, «L'œuvre d'art comme processus. L'actualité de la théorie d'Adorno sur l'expérience esthétique» en AAVV, *Expérience et fragment dans l'esthétique musicale d'Adorno. Op. cit.*, p. 155 : «Le caractère du devenir est inconciliable avec l'unité formelle...selon Adorno, c'est seulement en étant fragmentaire que l'art participe de la vérité».

III- L'ANHEL D'OBJECTIVITAT: DETERMINACIÓ DE L'OBJECTE I MÈTODE D'ESTUDI

«Die Kunst ist auf keinem anderen Wege zu finden als auf ihrem eigenen»³³⁰
K. FIEDLER

A continuació, i per tal de seguir definint la posició estètica del Formalisme, observarem com el desig d'objectivitat –corol·lari directe del plantejament *problemàtic* de l'art, i no pas tant del *mistèric*– forma part del sentit més pregon i autèntic del moviment; així, el nostre primer objectiu en el present capítol serà constatar efectivament aquest anhel. Seguidament, caldrà tenir present que tot enfocament científic, presidit per l'afany de rigor, exigeix sempre una determinació precisa de l'objecte d'estudi, i, si s'escau, del mètode. Així doncs, haurem d'entendre que si el Formalisme pretén acomplir aquesta fita haurà de reeixir en la delimitació del camp d'estudi i forjar les bases d'un mètode d'anàlisi concret; el segon objectiu de l'apartat consistirà en mostrar els originals avenços del Formalisme també en aquest sentit.

Tot aquest excurs ens oferirà la possibilitat de distingir la peculiar reivindicació del Formalisme d'altres proclames que caminen aparentment en la mateixa direcció. És ben cert, i ho constatarem, que el desig d'apropar-se d'una manera objectiva, rigorosa, i, en darrer terme, científica al món de les arts, constitueix un tret distintiu de moltes ideologies del segle XIX. Són força els autors que, des dels més heterogenis moviments, aplicaren l'epítet de «científicament vertadera» a la seva especulació sobre l'art. Sense entrar de moment en cap mena de judici de valor sobre cadascuna d'elles, ens agradaria proposar, en aquests paràgrafs introductoris, un esquemàtic estat de la qüestió que ens permeti ponderar *in abstracto* les possibles i gens menyspreables diferències que hi ha entre les diverses posicions tot i l'extensa proclama de científicitat.

A grans trets podríem discernir dues grans tendències en el calidoscòpic panorama de pensadors del XIX: una sèrie d'autors que situaríem en les anomenades *filosofies de l'esperit* –l'Idealisme alemany i, per extensió, el Romanticisme en serien els paradigmes–, i tota una altra munió de personatges que proposaríem com a candidats de les *filosofies de la matèria* –el Positivisme amb el seu reclam del fets objectius empíricament contrastables entraria de ple, creiem, dins d'aquesta categoria–. Sens dubte, com apuntàvem, cal partir de la seva caracterització de l'objecte, l'obra d'art, i aquí ja trobem diferències substancials. A grans trets, l'Idealisme considerarà l'obra d'art com a una forma de revelació de l'*Absolut* (Schelling), o, en la mateixa línia, com a l'aparença sensible de la *Idea* (Hegel); en l'altre cantó de la balança, el Positivisme tracta l'obra d'art com al *factum* resultant d'una sèrie de coordenades específiques (Taine). Atès que una de les característiques essencials de qualsevol mètode d'anàlisi és l'adequació al seu objecte d'estudi, tal i com ha estat caracteritzat, els resultats obtinguts des de les dues vessants són, és clar, ben diversos. Si en l'Idealisme l'obra d'art era considerada una porta d'entrada a l'*Absolut*, el mètode no podia ser cap altre que el filosòfic: en efecte, la filosofia és un camí d'aprofundiment incessant i radical en la causa primera de tot plegat; per

³³⁰ K. FIEDLER, *Schriften zur kunst* I. *Op. cit.*, p. 18; [K. FIEDLER, «Sobre el juicio de las obras de arte plástico» en K. FIEDLER, *Escritos sobre arte*. *Op. cit.*, p. 67: «Es imposible encontrar el arte por otro camino que el suyo»].

contra, si en el Positivisme l'obra d'art era el resultat fàctic d'una conjura immanent d'elements, el mètode que calia emprar era aquell que paradigmàticament es mou en l'estudi de les causes immediates i concretes, això és, el mètode científic.

La peculiar proposta científica que farà el Formalisme és, com en els altres casos, el resultat de la seva genuïna caracterització i posicionament envers l'objecte d'estudi que ben aviat desenvoluparem. La nostra elucidació ens permetrà observar com el Formalisme compartirà amb l'Idealisme, en contra del Positivisme, l'estatut diferenciat i rellevant de l'art –aquí no es tractarà, doncs, d'un *factum* indiferenciat–, però discreparà d'aquell, apropant-se aquest cop sí al Positivisme, en el fet d'arrelar l'obra d'art en la més completa immanència. El Formalisme conserva així l'anàlisi immanent i objectiu del fet, però l'etiquetarà d'absolutament genuí i autònomament significant. D'alguna manera podríem afirmar que el Formalisme seria pròpiament l'intent, més o menys reeixit, d'elevat l'objecte per sobre de les circumstàncies, però sense perdre'l o dissoldre'l. Aquesta posició mitjancera fa que el Formalisme visqui en una tensió irresoluble que propicia –tot sovint, malauradament, per la poca formació o desinterès filosòfic dels seus portaveus, o pels prejudicis dels seus intèrprets– tot tipus d'equívocs.

Després d'aquesta ràpida introducció un xic abstracta, alentim el ritme de l'exposició i concretem amb testimonis tot allò que ha estat afirmat. En primer lloc, vegem com, efectivament, el Formalisme reivindica un estudi rigorós, i, en darrer terme, científic en el camp de les arts. Verifiquem-ho, per començar, en el cas dels formalistes russos.

Formalisme rus: les pautes per a una crítica rigorosa del fet literari. El concepte de *literaturnost*.

Cal constatar que, pels especialistes en la matèria, no resulta gens senzill determinar el tret essencial del Formalisme rus. Ja d'entrada, el qualificatiu amb el qual fou coneguda aquesta munió d'autors és problemàtic³³¹. Davant de l'heterogeneïtat d'interessos, plantejaments i resultats, s'ha posat sovint en qüestió la possibilitat d'una identificació precisa del moviment. No obstant això, i aquí no hi ha llavor de dubte, en els dos principals focus d'irradiació del Formalisme rus –el *Cercle Lingüístic de Moscou* i l'*Opoiaz* (*Societat per a l'estudi de la llengua poètica*) de Sant Petersburg–, va estar gairebé sempre present l'afany de construir una ciència literària autònoma i rigorosa. Així ho expressava B. Eikhembau, un dels membres més actius de l'*Opoiaz*, en un article de l'any 1925 –«La théorie de la "méthode formelle"»–, on revisava el desenvolupament històric el Formalisme rus: «Ce qui importait dans notre lutte, c'était d'opposer les principes esthétiques subjectifs qui inspiraient les symbolistes dans leurs ouvrages théoriques à l'exigence d'une attitude

³³¹ Com podem llegir en la subsegüent citació, molts renegaren, per equívoc, de l'epítet de «formalista»: «Merece la pena decir algo sobre el nombre. Sólo su futuro biógrafo podrá decir quién bautizó como "método formal". Tal vez, en aquellos confusos años, se flirteó con esa impropia denominación. [Pero] los formalistas, que rechazaron la noción misma de forma como algo opuesto a contenido, no parecen encajar demasiado bien en dicha fórmula» [B. TOMASEVSKIJ, «Formal'nyj metod: Vmesto nekrologa» («El mètode formal: a falta d'una necrològica») citació traduïda de l'original rus per P. STEINER en *El Formalismo ruso. Una metapoética. Op. cit.*, p. 16].

scientifique et objective par rapport aux faits»³³². L'autor, nascut a Voronezh l'any 1886, insistia un xic més endavant: «L'art exigeait d'être examiné de tout près, la science se voulait concrète»³³³.

L'afany de superar les quimèriques exegesis Simbolistes va conduir el Formalisme a la precisió del seu objecte d'estudi. D'aquesta manera, una de les aportacions cabdals del Formalisme rus fou centrar l'estudi del fenomen literari en l'àmbit estrictament literari –valgui la redundància–, i, *sensu lato*, en el lingüístic. Encara que avui dia pugui causar-nos estranyesa, atès que el postulat ha estat unànimement acceptat per la crítica, els formalistes russos foren pioners en el fet de situar la «substància lingüística» en el centre de les anàlisis literàries. Això fou possible gràcies al cèlebre concepte de *Literaturnost* amb el qual Jakobson delimità definitivament l'objecte d'estudi de la crítica. L'abandó de les anàlisis tradicionals anava acompanyat del rebuig de la seva prèdica psicologista, que pretenia trobar el tret diferencial de l'art poètic en la ment de l'autor, o de l'abús del concepte d'*inspiració* sota els auspicis del geni. Calia abordar d'una vegada per totes l'obra literària i no solsament les circumstàncies col·laterals en les quals es produïa la literatura³³⁴. Amb l'afany, doncs, de definir què era allò que convertia la literatura pròpiament en literatura, Jakobson creà la noció de *Literaturnost*.

No obstant això, el fet de determinar l'objecte i horitzó de les anàlisis no significava passar a considerar que allò que convertia l'obra en literatura fos un ingredient concret i estàtic. Ben al contrari, els russos tenien ben present que cada obra articulava una munió heterogènia d'elements sempre d'una manera genuïna i singular. La *sensació de forma* que hom podia sentir davant d'una obra d'art i que la distingia de la resta d'objectes del seu entorn quotidià era fruit d'un *procediment dinàmic* per mitjà del qual es col·locaven elements força diversos –lingüístics, en tot cas– en un joc original de tensions. Aquest procediment de tensió dinàmica era expressat paradigmàticament en la teoria de la «qualitat dominant» (*Dominanta*). Com ens aclareix A. García Berrio³³⁵ – tot fent referència a un dels estudis clàssics del Formalisme rus, el d'I. Ambrogio –, la suara esmentada teoria va ser adoptada per B. Eikhenbaum i I. Tynianov de B. Christiansen. En efecte, una incipient *Differenzqualität* apareixia explícitament en la seva *Filosofia de l'art* del 1909. Segons això, s'entenia que un element de la composició dominava per sobre de la resta d'elements lingüístics els quals, en certa manera, «deformava». El procediment

³³² B. EIKHENBAUM, «La théorie de la “méthode formelle”» en *Théorie de la littérature. Op. cit.*, p. 36.

³³³ *Ibidem.*, p. 37.

³³⁴ Una il·lustració d'allò que pensaven els formalistes russos i, concretament, R. Jakobson pel que fa a l'estat dels estudis artístics i literaris tradicionals la trobem en la introducció a un petit article *Du réalisme artistique* escrit l'any 1921: «Il n'y a pas longtemps encore, l'histoire de l'art, en particulier l'histoire de la littérature, n'était pas une science, mais une *causerie*. Elle suivait toutes les lois de la causerie. Elle passait allégrement d'un thème à l'autre et le flot lyrique de paroles sur l'élégance de la forme faisait place aux anecdotes puisées dans la vie de l'artiste ; les truismes psychologiques alternaient avec les problèmes relatifs au fond philosophique de l'œuvre et à ceux du milieu social en question. C'est un travail si facile et si rémunérateur que de parler de la vie, de l'époque à partir des œuvres littéraires! Il est plus facile et plus rémunérateur de copier un plâtre que de dessiner un corps vivant. La causerie ne connaît pas de terminologie précise... Ainsi l'histoire de l'art ne connaissait pas la terminologie scientifique...» (R. JAKOBSON, «Du réalisme artistique» en *Théorie de la littérature. Op. cit.*, p. 98).

³³⁵ A. GARCIA BERRIO, *Significado actual del formalismo ruso. Op. cit.*, p. 95.

de dinamització verbal era, en darrer terme, el recurs que empraven els poetes per garantir la unitat i la perceptibilitat de l'obra com a tal; els crítics formalistes la distingien i l'apuntaven, doncs, com a nucli de la *Literaturnost*.

Sens dubte, la qüestió de la *qualitat dominant* emfasitzava la idea d'un procediment dinàmic i original en cada composició. Totes les obres de totes les èpoques jugaven amb elements de tensió estructural, si bé és cert que la relació entre els elements dominants i dominats havia variat en el transcurs de la història de la literatura. La idea relativista que hi ha al darrera d'aquest principi trobà el seu mínim comú denominador –i, per tant, la possibilitat d'una certa sistematicitat tan necessària a l'hora d'apropar-se als fenòmens literaris d'una manera científica–, en la constatació transversal d'aquest procediment d'«asimetries» aplicat a la matèria lingüística: «Les catégories fondamentales de la forme poétique restent immuables: le développement historique ne brouille pas les cartes, ne détruit pas la divergence entre le principe constructif et le matériau, mais, bien au contraire, il le souligne. Evidemment, cela n'écarte pas les problèmes inhérents à chaque cas particulier, à savoir le rapport individuel entre le principe constructif et le matériau, le problème de sa forme dynamique individuelle»³³⁶. A més, calia considerar que la sensació de forma d'una obra d'art concreta no era percebuda aïlladament, sinó sempre entesa en una relació d'afinitat o contrast amb d'altres obres³³⁷.

Efectivament, segons I. Tynianov i B. Eikhembbaum l'obra literària era, pròpiament, una interacció sempre genuïna, dinàmica³³⁸ i complexa de molts factors –com si es tractés d'un teixit, d'un entramat de fils–. Conseqüentment, la finalitat de l'estudi havia de ser, atenent al concret, trobar el caràcter específic que constituïa aquella composició única³³⁹, per la qual cosa, és obvi, resultava impossible una aproximació sistemàtica elaborada *a priori*: «Nous établissons des principes concrets et, dans la mesure où il peuvent être appliqués à une matière, nous nous en tenons à ces principes»³⁴⁰. La qüestió no es resolïa simplement establint un mètode universal d'anàlisi que en la seva aplicació unilateral dissolgués o, fins i tot, esclafés el particular, sinó tot proporcionant les bases per extreure del particular, sempre manera rigorosa, la seva especificitat: «...l'essence de notre travail consistait en une étude des particularités intrinsèques de l'art littéraire, et non pas en l'établissement d'une "méthode formelle" immuable»³⁴¹. Era necessari estudiar científicament el fenomen de la creació poètica, però sempre des d'una perspectiva que conservés la seva pregona naturalesa. En altres mots, sempre tenint present allò que distingia els

³³⁶ I. TYNIANOV, «Ritmo como factor constructivo del verso» en E. VOLEK, *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin. Semiotica del discurso y posformalismo bajtiniano*. Op. cit., p. 68.

³³⁷ B. EIKHENBAUM, «La théorie de la "méthode formelle"» en *Théorie de la littérature*. Op. cit., p. 51.

³³⁸ I. TYNIANOV, «La notion de construction» en *Théorie de la littérature*. Op. cit., p. 117: «L'unité de l'œuvre n'est pas une entité symétrique et close, mais une intégralité dynamique qui a son propre déroulement ; ses éléments ne sont pas liés par un signe d'égalité et d'addition, mais pas un signe dynamique de corrélation et d'intégration».

³³⁹ I. TYNIANOV, «Ritmo como factor constructivo del verso». Op. cit., p. 69: «Cada obra de arte representa en sí una compleja interacción de muchos factores; como consecuencia, la tarea de la investigación de este tipo consiste en determinar el carácter específico de esta interacción».

³⁴⁰ B. EIKHENBAUM, «La théorie de la "méthode formelle"» en *Théorie de la littérature*. Op. cit., p. 32.

³⁴¹ *Ibidem.*, p. 65.

fets literaris de tota la resta de manifestacions culturals i socials: «Nous posions et nous posons encore comme affirmation fondamentale que l'objet de la science littéraire doit être l'étude des particularités spécifiques des objets littéraires les distinguant de toute autre matière, et ceci indépendamment du fait que, par ses traits secondaires, cette matière peut donner prétexte et droit de l'utiliser dans les autres sciences comme objet auxiliaire»³⁴². Àdhuc, Iuri Tynianov, novel·lista i crític literari nascut l'any 1894, compartia aquesta visió de la ciència literària amb B. Eikhembbaum³⁴³.

El contundent rebuig de l'apriorisme metodològic per respecte a l'originalitat de cada particular va anar acompanyat del reconeixement explícit de la condició immanent de l'obra literària i de la seva anàlisi. Veritablement, si calia tenir en compte el concret, el seu «mètode» havia d'esdevenir un inventari sempre obert a incorporar i acceptar les singularitats de cada obra. La peculiaritat de l'objecte d'estudi de la crítica literària imposava, doncs, una articulació conceptual flexible i, tanmateix, justa. El resultat no fou, doncs, una estètica científica sistemàtica, sinó unes pautes de crítica ben fermes³⁴⁴; en altres mots, com deixa ben clar B. Eikhembbaum, es tractava més aviat d'una actitud enfront de la interpretació i l'estudi de l'art, i, en cap cas, de posar en marxa una metodologia tancada, estipulada o estàndard: «La méthode formelle a attiré l'attention sur elle et elle est devenue un problème actuel, non pas, bien sûr, à cause de ses particularités méthodologiques et l'étude de l'art»³⁴⁵. Allò que guiava les seves aproximacions era, sens dubte, l'intent de construir un discurs rigorós i científic³⁴⁶ –caracteritzat per l'afany de superar errors i no tant de postular veritats³⁴⁷–. Així, la valoració del moviment per part d'Eikhembbaum resulta ser d'allò més encertada i, en efecte, la crítica posterior l'ha posat en relleu³⁴⁸, i valorat positivament³⁴⁹.

K. Fiedler: teoria i no pas filosofia de l'art. Contra la perspectiva de les filosofies de l'Absolut eidètic.

K. Fiedler, un dels pares del Formalisme occidental, reclamà insistentment una aproximació rigorosa a l'estudi de l'art en el transcurs de tota la seva trajectòria intel·lectual. No obstant això, és ben cert que ni Fiedler ni els formalistes russos foren els únics en incidir en l'aspecte d'un coneixement ferm i, en darrer terme,

³⁴² *Ibidem.*, p. 37.

³⁴³ I. TYNIANOV, «Ritmo como factor constructivo del verso» en E. VOLEK, *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin. Semiotica del discurso y posformalismo bajtiniano*. Op. cit., p. 69: «Está claro que el objeto del estudio que pretende ser estudio del arte debe ser lo específico que distingue el arte de las otras esferas de la actividad intelectual y lo que convierte a éstas en su material o herramienta».

³⁴⁴ A. GARCÍA BERRIO, *Significado actual del formalismo ruso*. Op. cit., pp. 71-72.

³⁴⁵ B. EIKHENBAUM, «La théorie de la "méthode formelle"» en *Théorie de la littérature*. Op. cit., p. 34.

³⁴⁶ *Ibidem.*, p.37.

³⁴⁷ *Ibidem.*, p. 32. És un pensament que es mou per hipòtesis, per mínims postulats i, efectivament, com afirma Garcia Berrio, sempre van ser molt cauts (G. BERRIO, *Significado actual del formalismo ruso*. Op. cit., p. 78).

³⁴⁸ «El principio básico del inmanentismo formalista consiste en la total ausencia de apriorismos metodológicos» (A. GARCÍA BERIO, *Significado actual del formalismo ruso*. Op. cit., p. 76).

³⁴⁹ «...Se convierte su ametodismo radical en una justa respuesta, la única posible a la naturaleza misma del objeto del análisis, el texto literario, libérrimo imprevisible e irrepetible como verdadera obra de arte» (*Ibidem.*, p. 85).

científic d'un àmbit tradicionalment relegat a la inexactitud. Sense anar gaire lluny, ja a principis del segle XIX, F. W. J von Schelling, en la seva *Philosophie der Kunst* exposava la necessitat d'una ciència en aquest camp: «...cuán necesaria es una visión rigurosamente científica del arte para el desarrollo del intuir intelectual de las obras y sobre todo para la formación del juicio sobre ellas...»³⁵⁰. Àdhuc, per descomptat, ara a mitjan del mateix segle, eren molts els autors de tall positivista³⁵¹ que anhelaven fer aquí quelcom semblant a allò que s'havia esdevingut en les ciències naturals. Per tot plegat, caldrà concloure que la peculiaritat del Formalisme rau en la manera particularment reeixida en la qual s'assolí aquesta exigència tan preuada.

Per tal de refermar aquest principi, apropem-nos a un dels escrits més lúcids de K. Fiedler *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*. En aquest opuscle del 1876, el nostre autor expressa la necessitat de capissar el cor mateix de la creació artística si hom vol emetre un judici rigorós i autèntic sobre l'obra d'art. Indubtablement, segons l'autor, s'han donat una munió diversa d'aproximacions a l'obra d'art i algunes d'aquestes han assolit una aura de científicitat, com, per exemple, la indagació cultural i històrica. Tanmateix, en la mesura que no han atès a les particularitats de la creació artística, en el sentit més propi del terme, no poden constituir una vertadera elucidació del *problema* de l'art. És cert que, al parer del nostre autor, és possible jutjar les obres d'art d'una manera justa, però, en tot cas, la primera condició haurà de ser procedir a alliberar l'art de les coordenades de l'estètica filosòfica i de tota aproximació que emfasitzi una dimensió extraartística. Cal determinar el domini de coneixement més propi de l'art per tal de copsar la seva pregonesa.

Si reprenem, per contrast, l'exigència que anunciava Schelling ens adonarem que la ciència del filòsof idealista no podia ser altra que la filosofia: «Sólo por la filosofía podemos tener la esperanza de alcanzar una verdadera ciencia del arte»³⁵². Text endins, encara podríem trobar una versió més lacònica del mateix: «Nuestra ciencia debe ser filosofía»³⁵³. Fiedler, com a bon formalista, reclamarà una *anàlisi intrínseca* del fet artístic lluny *fins i tot* –o, fóra més encertat dir, *sobretot*– de la reflexió filosòfica: «Wer zur künstlerischen Erkenntnis geschickt sein will, darf seinen Geist nicht in die Banden philosophischer Spekulation gefangen geben; die höchsten Erkenntniskräfte, solange sie philosophisch thätig sind, sind untauglich, wo es sich um die Erkenntnis des innersten Wesens der Kunst handelt»³⁵⁴.

Malgrat tot, vist en perspectiva, quin dubte hi ha que l'especulació de Fiedler sobre l'art és, en darrer terme, ben filosòfica. Fixem-nos que l'autor demanda una determinació de l'essència de l'obra d'art, i no és pas aquest el

³⁵⁰ F. W. J. VON SCHELLING, *Filosofia del arte*. *Op. cit.*, p. 6; [Vegeu l'original alemany amb caràcters gòtics a J. F. W. VON SCHELLING, *Schellings Werke*. Dritter Band (*Philosophie der Kunst*). *Op. cit.*, p. 379].

³⁵¹ En el proper apartat d'aquest capítol ens dedicarem a treballar concretament les diferències entre el Formalisme i el Positivisme.

³⁵² F. W. J. VON SCHELLING, *Filosofia del arte*. *Op. cit.*, p. 8; [J. F. W. VON SCHELLING, *Schellings Werke*. Dritter Band (*Philosophie der Kunst*). *Op. cit.*, p. 381].

³⁵³ F. W. J. VON SCHELLING, *Filosofia del arte*. *Op. cit.*, p. 12; [J. F. W. VON SCHELLING, *Schellings Werke*. Dritter Band (*Philosophie der Kunst*). *Op. cit.*, p. 385].

³⁵⁴ K. FIEDLER, *Schriften zur kunst I*. *Op. cit.*, p. 18; [K. FIEDLER, *Escritos sobre arte*. *Op. cit.*, p. 67: «Quien quiera ser ducho en el conocimiento artístico no debe permitir que su espíritu quede atrapado en las trabas de la especulación filosófica; mientras actúen filosóficamente, las mejores fuerzas intelectuales resultan inútiles para conocer la esencia íntima del arte»].

sentit pregon de l'activitat filosòfica ja des del temps de l'eminent Sòcrates? Certament. Ara bé, observarem que l'oposició del nostre autor es fonamenta en la premissa que cal rebutjar tot discurs que posi en joc conceptes com el de bellesa –al seu parer, d'allò més subjectius–. I aquí, en efecte, no podem acusar Fiedler d'incórrer en contradiccions o inexactituds. En l'Idealisme de Schelling, Veritat i Bellesa coincidien d'una manera esplendorosa en l'art, i, per tant, la ciència de l'art, la *philosophie der Kunst*, consistia precisament en l'elucidació d'aquests aspectes en l'objecte creat per l'artista³⁵⁵. L'art, en Schelling –i, en general, en l'Idealisme–, és contemplat com a manifestació sensible de la Idea i, per tant, des d'una òptica eminentment eidètica, fet que no acontentava a tot aquells que, com Fiedler, pretenien obeir a les raons objectives del concret³⁵⁶.

En el si d'un constructe filosòfic, l'especificitat de l'objecte és finalment diluïda, al parer de Fiedler. Per tal de ponderar aquesta asseveració, parem atenció a la posició que manté Schelling pel que fa a la filosofia: en un cert sentit, diríem que l'objecte-obra d'art no es tractat com a *singular*, com exigiria el Formalisme, sinó com a una *potència particular* de l'Absolut. Segons la Filosofia de la Identitat de Schelling, la realitat estaria constituïda, en darrer terme, per una totalitat indivisible, l'Absolut, fons darrer al qual podríem arribar des de diversos senders particulars considerats com a expressions seves. L'única ciència que pot ocupar-se de l'Absolut és la filosofia; és l'única disciplina que pel seu enfocament radical i generalista pot capir, per sobre de les particularitats, allò que presideix la realitat en el seu conjunt: «La filosofía nunca se dirige a lo particular como tal –os ruego que comprendáis rigurosamente esta afirmación–, sino siempre directamente a lo absoluto, y a lo particular sólo en la medida en que acoge en sí lo absoluto en su totalidad y lo representa en él»³⁵⁷. Fer ciència *només* del particular i amb l'únic objectiu d'explicar *només* el particular seria mera *teoria*, i no pas *filosofia*. Així, la filosofia de l'art ens permetria copsar la totalitat des d'aquesta perspectiva, això és, en darrer terme, accedir al cor mateix de la realitat, l'Absolut, des d'aquesta manifestació concreta que l'expressa: «De acuerdo con esto, en la filosofía del arte no construyo por ahora el arte como arte, como particular, sino que *construyo el universo en la figura del arte*, y filosofía del arte es la *ciencia del todo en la forma o potencia del arte*»³⁵⁸. És ben cert que Fiedler reacciona fermament enfront d'aquestes posicions i exigeix un coneixement científic i rigorós del concret, però –i això és el tret veritablement diferencial– des de l'art

³⁵⁵ F. W. J. VON SCHELLING, *Filosofía del arte*. *Op. cit.*, p. 5: «...en la verdadera obra de arte no hay ninguna belleza aislada, únicamente el todo es bello»; [J. F. W. VON SCHELLING, *Schellings Werke*. Dritter Band (*Philosophie der Kunst*). *Op. cit.*, p. 379]. Encara, en el seu *Sistema de l'idealisme transcendental* afirmarà Schelling: «El caràcter fonamental de tota obra d'art, el qual comprèn en si els dos precedents, és doncs la *bellesa*, i sense bellesa o hi ha obra d'art» (J VON F. W. SCHELLING, *Sistema de l'idealisme transcendental*. *Op. cit.*, p. 424; [J VON F. W. SCHELLING, *Schellings Werke*. Zweiter Band (*System des Transzendentalen Idealismus*). *Op. cit.*, p. 620].

³⁵⁶ M. ROSARIA DE ROSA, *Estetica e critica d'arte in Konrad Fiedler*. *Op. cit.*, p. 17: «la creazione di cui l'attività dell'artista si fa carico non ha nulla a che fare né con il divino né con il superamento della natura in qualcosa che la trascenda, e riguarda, secondo una sana lezione kantiana, la realtà e la costruzione della sua conoscenza, nell'aspetto di visibilità».

³⁵⁷ F. W. J. VON SCHELLING, *Filosofía del arte*. *Op. cit.*, p. 15; [J. F. W. VON SCHELLING, *Schellings Werke*. Dritter Band (*Philosophie der Kunst*). *Op. cit.*, p. 387].

³⁵⁸ F. W. J. VON SCHELLING, *Filosofía del arte*. *Op. cit.*, p. 17; [J. F. W. VON SCHELLING, *Schellings Werke*. Dritter Band (*Philosophie der Kunst*). *Op. cit.*, p. 388].

mateix, i amb la finalitat de capir el seu genuí significat. Caldria fer (ara en sentit positiu) una pura *teoria* de l'art.

Àdhuc, al parer de Fiedler, cal rebatre d'una manera especial les aproximacions històriques a l'obra d'art que creuen reeixir en la captació de l'«artisticitat»³⁵⁹. Hem de precisar, emperò, que Fiedler no rebutja l'anàlisi històrica en si mateixa, tan sols denuncia l'absència d'un concepte clar i diàfan que permeti identificar el factor essencial que converteix una representació en quelcom artístic; sense aquesta precisió –que òbviamment no s'assolirà a través de l'enfocament històric– tot plegat constitueix una mera recol·lecció de dades que no aporta cap mena d'aclariment a la comprensió veritablement artística dels fenòmens considerats. Aquí el nostre autor es mostra com un vertader estàndard del Formalisme en contra del Romanticisme que considerava aquest plantejament la condició *sine qua non* de l'estudi de les arts. Com molt bé explica P. d'Angelo: «...comprender el arte [amb referència al Romanticisme] significaba sobre todo comprender la historia, o sea, la evolución y la diversidad radical de las formas sucesivamente asumidas por él. Las consecuencias que ello tuvo para el modo de comprender el fenómeno artístico fueron de un alcance tal que resulta difícil exagerar su importancia. La estética teórica se abría a la consideración directa de las obras de arte, llegando a pensarse a sí misma como *filosofía del arte* o, mejor, como *filosofía de la historia (del arte)*, algo muy distinto de lo que venía ocurriendo desde sus orígenes, incluyendo a Kant»³⁶⁰. Aquesta idea serà transmesa i plenament assumida, fins i tot, en escriu, pel gran filòsof de l'Idealisme, G. W. F. Hegel, al parer del qual determinar la veritat de quelcom implica trobar el seu lloc en el desenvolupament de l'Esperit. Fiedler reaccionaria contra la concepció hegeliana de la història de tall prototípicament Idealista.

La necessitat de trobar el nucli essencial d'allò artístic és el que ha d'emmenar, segons Fiedler, a tot aquell estudiós que s'aproximi a l'art:

«Stände der Kunstbetrachtung ein allgemein anerkannter feststehender Begriff von Kunst zu Gebote, so Wäre es leicht, auf Grund dieses Begriffes aus dem Gebiete eigentlicher Kunstbetrachtung alle Betrachtungsweisen auszuschneiden, die nicht den ausschließlich künstlerischen Inhalt der Kunstwerke zum Gegenstand haben. So aber bedarf es einer genauen Überlegung, um sich darüber klar zu werden, inwieweit so viele in den weitesten Kreisen heimische Arten der Betrachtung und der Beurteilung von Kunstwerken sich auf die Erkenntnis des wesentlich künstlerischen Inhalts dieser gründen, inwieweit sie sich hingegen mit Eigenschaften und Beziehungen der Kunstwerke beschäftigen, die für das eigentliche Verständnis derselben von keiner oder nur untergeordneter Bedeutung sind»³⁶¹.

³⁵⁹ K. FIEDLER, *Schriften zur kunst* I. *Op. cit.*, p. 11: «Darin liegt die Gefahr dieses historischen Interesses. Dasselbe bildet eine gewisse Schranke gegen das rein künstlerische Interesse am Kunstwerk»; [K. FIEDLER, *Escritos sobre arte. Op. cit.*, p. 60: «En esto reside el peligro de este interés histórico y constituye cierto límite contra el interés puramente artístico por la obra»].

³⁶⁰ P. D'ANGELO, *La estética del romanticismo. Op. cit.*, pp. 46-47.

³⁶¹ K. FIEDLER, *Schriften zur kunst* I. *Op. cit.*, p. 4; [K. FIEDLER, *Escritos sobre arte. Op. cit.*, p. 51: «Si la observación artística tuviese a su disposición un concepto fijado y admitido por todos de arte, sería fácil, en virtud de este concepto, excluir del ámbito de tal consideración todos aquellos modos de ver que no tuviesen por objeto el contenido exclusivamente artístico de la obra. Por ello es necesaria una precisa reflexión a fin de aclarar hasta qué punto se basan en el conocimiento del contenido esencialmente artístico tantas maneras de considerar y apreciar las obras de arte como se encuentran en los círculos más amplios; hasta qué punto se ocupan, por el

Com ja hem apuntat en altres ocasions, Fiedler creu endevinar aquest pal de paller: la representació pictòrica rau en un desenvolupament profund i autònom de la pura intuïció sensible visiva. En el cas de l'artista, aquesta intuïció no és conduïda fora del terreny que li es propi, en altres mots, no culmina en l'àmbit del sentiment, ni en el dels conceptes, ans en el de la mateixa sensibilitat que no entendrem allunyada de l'esperit. Havent trobat aquest criteri de demarcació, Fiedler obre la possibilitat d'emetre judicis objectius i rigorosos sobre l'art lluny de l'especulació *estrictament* filosòfica i de les exaltacions sentimentals.

K. Fiedler i A. Riegl: contra la perspectiva de les ciències del *factum* condicionat

Un cop hem donat mostres de l'afany del Formalisme per aproximar-se a les arts d'una manera científica, car sempre respectant l'especificitat dels seus respectius objectes d'estudi, introduïm ara una altra comparació que ens ajudarà a delimitar amb més exactitud la perspectiva del Formalisme, i a entendre més clarament quins foren els seus interessos científics. Cal recordar que com a mínim dos dels principis formalistes elaborats fins a aquest punt –la problematització de l'art i l'anhel d'apropar-se al concret pel mateix concret– ens han permès situar l'aproximació del Formalisme en l'àmbit de la immanència. Ara estem obligats a realitzar una sèrie de precisions, atès que aquesta constatació només ens permet començar a diferenciar el Formalisme d'una munió de postures que, *grosso modo*, situariem en l'horitzó de les *filosofies de l'esperit*, però no pas tant de totes aquelles tendències que combreguem amb l'extrem contrari, el de les *filosofies de la matèria*. Certament, el fet d'haver indicat que el Formalisme problematitza la qüestió de l'art i que anhela establir un mètode rigorós d'anàlisi proper al de les ciències no ens hauria d'induir a pensar que el Formalisme és, *de facto*, una determinada faisó del Positivisme contemporani. És cert que, el Formalisme comparteix amb el Positivisme els dos trets suara esmentats, però la manera d'assolir aquest objectiu, el rigor, és ben diversa. Nosaltres no tenim cap dubte que la determinació positivista del mètode i la seva relació amb l'obra d'art dista considerablement de les concepcions formalistes. Ras i curt: el Formalisme, defensem, se situaria en una mena de terme mitjà; constituïria, en les seves mostres més elaborades, una mena *de tercera via*.

En primer lloc, considerem breument el mètode i la seva relació amb l'objecte en el Positivisme. Tenint com a teló de fons la *lleï dels tres estadis* d'A. Comte, el Positivisme del XIX tenia l'esperança que la ciència positiva basada en els fets duria a una superació definitiva dels problemes de l'home i, àdhuc, concretament, dels de les sempre imprecises ciències humanes. Per tal de dissoldre les apories tradicionals, el Positivisme proposa la incorporació directa i sense pal·liatius del mètode de les ciències exactes al món de les arts. D'aquesta manera, els fenòmens artístics han de doblegar-se a l'esquemàtica rigorosa dels fets i els mètodes experimentals per tal d'assolir resultats contrastables, objectius. La prioritat, doncs, la té el mètode, i l'objecte s'hi ha d'adaptar. El Formalisme, per contra, no acceptaria el peu i la lletra del mètode positiu, tan sols el seu esperit de rigor.

contrario de propiedades y relaciones de las obras de arte que carecen de importancia, o sólo tienen una importancia secundaria, para su verdadera comprensión»].

Com hem vist en el cas dels russos, la teoria de la literatura havia de ser capaç de forjar un mètode propi d'anàlisi exacta, car sempre adequat a l'objecte particular d'estudi que no presenta en cap cas la inflexibilitat d'un *datum* homogeni. L'art literari, en la mesura que se'ns presenta com a quelcom autònom, ha de ser ponderat d'acord amb les seves variables originals i concretes. D'aquesta manera, podríem dir que, en el Positivisme, el mètode científic imposa una sèrie de condicions a l'objecte; si se'ns permet la llicència expressiva, parlariem d'un mètode *forà* o *extrínsec*, això és, elaborat i prescrit uniformement *a priori* prescindint de la consideració del singular. Contràriament, el Formalisme advocaria per la construcció d'un model *propi* o *inherent* d'anàlisi. És el mateix art i, encara més, aquella peça literària específica que forneix els paràmetres d'anàlisi. En cap cas, per als formalistes russos seran vàlides les aproximacions apriòriques i extrínseques al fet literari.

Ja sabem que el mètode no és altra cosa que el corol·lari d'una concepció determinada de l'objecte d'estudi, i, per tant, en darrer terme, el producte d'una consideració particular de l'essència de l'art i la seva relació amb la realitat. Per al Positivisme, el mètode s'imposa a l'objecte perquè en el fons l'objecte és sempre un *datum*, un *fet*, i, és clar que en el nivell dels fets tots els objectes s'homogeneïtzen. En altres mots, només s'atén a tot allò que comparteixen i que justifica l'aplicació d'un únic mètode experimental amb les mínimes esmenes. El Positivisme arreula, doncs, en una consideració fàctica, realista, fins i tot, ingènua del món, de les circumstàncies del qual fa derivar els objectes artístics de manera immediata, com si es tractés d'una espècie de reflex susceptible de ser objectivat.

Per als objectius d'aquest apartat seria d'allò més convenient apropar-nos a la filosofia de l'art d'un dels teòrics més cèlebres del Positivisme, H. Taine. Aquest francès nascut al 1828 va escriure la seva *Philosophie de l'art* entre els anys 1865 i 1869. D'aquesta obra ens interessarà ara especialment descobrir la seva consideració de l'objecte-obra d'art i la seva relació amb el mètode d'estudi científic, i, tot plegat, per contrastar-ho amb els postulats formalistes. Sens dubte, la posició de Taine és una clara mostra del Positivisme tal i com l'hem esbossat en el paràgraf anterior; vegem, sinó, la següent citació: «Mi único deber consiste en exponeros los hechos y mostraros cómo se han producido. El método moderno que trato de seguir, y que empieza a introducirse en todas las ciencias morales, consiste en considerar las obras humanas, particularmente las obras de arte, como hechos y productos cuyas causas hay que investigar y cuyos caracteres es preciso conocer; nada más que esto»³⁶². Taine, un xic més endavant, tot intentant precisar el mètode de la nova ciència de l'art, estableix ben clarament aquesta uniformitat o indiferència dels objectes davant del mètode científic: «...casi podríamos considerarla como una especie de Botánica aplicada, no a las plantas, sino a las obras humanas»³⁶³.

No hi ha dubte que Taine accepta l'existència de petites diferències entre una planta i una obra d'art, tot i que com observarem les conclusions no deixen de ser del tot similars: en el primer cas, el factor decisiu que contribueix a l'aparició d'un determinat element de l'espècie és el *clima físic*, i en el segon intervé, a més, el *clima moral*. L'esperit de l'indret –un factor, ens atreviríem a dir, paradoxalment poc objectivable–, és el vector clau que permet explicar més

³⁶² H. TAINE, *Filosofia del arte*. Madrid: Calpe, 1922. p. 21.

³⁶³ *Ibidem.*, p. 22.

correctament, sempre segons Taine, l'aparició i la faisó de les obres d'art: «Llegamos, pues, a establecer la siguiente regla: para comprender una obra de arte, un artista, un grupo de artistas, es preciso representarse, con la mayor exactitud posible, el estado de las costumbres y el estado del espíritu del país y del momento en que el artista produce sus obras. Esta es la última explicación; en ella radica la causa inicial que determina todas las demás condiciones»³⁶⁴. Qualsevol formalista entendria que, tot i la especificitat del *clima moral*, les conseqüències resulten igualment funestes: l'obra d'art, subsidiària d'aquestes coordenades, passa a ser una anècdota més, i no pas el centre de les anàlisis científiques. Més concretament, i tot apropiant-nos de les paraules de Fiedler, la determinació del *milieu* no aportaria cap aclariment a la pregunta sobre l'artisticitat d'un objecte artístic; no elucidaria el cor mateix de la seva significació; ras i curt: l'estudi de les qüestions geogràfiques, climatològiques, o, fins i tot, de les institucions socials i polítiques no permet distingir allò característic de l'art respecte d'altres manufactures, i, en sentit fort, ni tan sols dels productes inconscients de la naturalesa.

Hom que s'apropi amb una mica d'atenció a la *Philosophie de l'art* s'adonarà que l'esteta positivista aprofundeix incessantment en les qüestions adjacents a l'obra d'art. D'aquesta manera, i precisament perquè no focalitza el seu interès en l'anàlisi de l'obra d'art, la descripció i anàlisi del *milieu* no dona pas la impressió de ser científica, ans més aviat adopta un tarannà narratiu, o, tal vegada, si sens permet, novel·lesc. Les conseqüències d'una inexacte determinació de l'especificitat artística d'aquest objecte característic contribueixen, a més, a crear un marcat to subjectivista, o, segons el cas, apologetic en el moment d'emetre un judici sobre el valor artístic de la producció d'un determinat poble. L'immanentisme d'aquesta anàlisi és inqüestionable, sobretot pel que fa a la tria d'aquells factors que convergiran en el naixement efectiu de l'obra, però, insistim, l'art no és copsat en la seva singularitat, sinó més aviat tractat amb una certa indiferència, com al producte resultant d'una conjura de forces en un context determinat.

Si analitzem detingudament la teoria de l'art de Fiedler ens adonarem d'aquesta lluita contra l'esperit del *factum* condicionat de tall positivista. En un primer moment, el creador de la *reine Sichtbarkeit* considerava positiva la revalorització de l'estatut de l'art que tenia lloc en el Naturalisme –segons el seu encertat parer, un dels rostres més eminents del Positivisme– respecte de les èrtiques anàlisis decimonòniques: «Das Neue in der Doktrin des modernen Naturalismus, das, was dieselbe von allen früheren Theorien unterscheidet, besteht darin, daß sich durch sie der Streit um das Wesen der Kunst auf einen neuen höheren Standpunkt verlegt findet»³⁶⁵. Tanmateix, Fiedler rebutjava críticament el seu fonament gnoseològic clarament emmirallat en el nou moviment positivista. Així, malgrat que en el Naturalisme l'art assolia una dimensió pròpia i no es mesurava teleològicament segons un objectiu ideal acadèmic, no aconseguia esbrinar la complexa relació de l'obra d'art amb la realitat, i, tot plegat, fruit de la seva filiació positivista. La irreflexió del moviment pictòric es manifestava paradigmàticament en el seu postulat

³⁶⁴ *Ibidem.*, p. 15.

³⁶⁵ K. FIEDLER, *Schriften zur kunst I. Op. cit.*, p. 94; [K. FIEDLER, *Escritos sobre arte. Op. cit.*, p. 148: «Lo nuevo de la doctrina del Naturalismo moderno, lo que lo diferencia de todas las teorías anteriores, estriba en que gracias a ella se eleva a un punto de vista superior la polémica en torno a al esencia del arte»].

fonamental –«la veritat és la realitat»–, asseveració que comportava l'exigència de representar amb fidelitat la realitat vertadera³⁶⁶. Fiedler fa notar, assenyadament, que aquest pressupòsit conclou d'una manera irremeiable en una nova forma d'esclavatge per l'art: el de la mateixa realitat³⁶⁷. Així, els preceptes del Naturalisme contribueix a una devaluació de l'eloqüència artística, ja que si la finalitat de tot artista consistís en anunciar allò *veritablement* real, el significat de l'obra es reduiria a un insult reconeixement d'aquesta pretesa versemblança per part de l'observador.

És clar que segons Fiedler el concepte de realitat del Naturalisme, hereu del Positivisme, és totalment ingenu. Al parer del filòsof, no es pot parlar tan sols d'un mer *datum* objectiu donat a la consciència. En el sentit més kantian de l'expressió, la comprensió del món només pot ser el resultat d'un procés sensible i, alhora, espiritual: «Wenn man jetzt der Ansicht ist, daß keinerlei Denktätigkeit Erkenntnis geben könne ohne sinnliche Anschauung, so ist man auf der anderen Seite auch zu der Überzeugung fortgeschritten, daß in jeder sinnlichen Anschauung schon eine geistige Tätigkeit enthalten sei»³⁶⁸. A partir d'això, cal considerar que l'art pictòric desenvolupa autònomament l'aspecte purament visual de la nostra realitat; apregona espiritualment en el mateix sensible ben entès que en el sensible ja es dona una activitat intel·lectual: «nur erst den Stoff für die Operationen der Denktätigkeit zu empfangen, bereits ein geistiges Gebilde ist. Nicht anders aber verhält es sich mit der Tätigkeit des Künstlers»³⁶⁹. D'alguna manera, la factura espiritual que realitza l'art no abandona mai la sensibilitat, però és quelcom més ric, complex i pregon que una mera dada de fet. En sentit fort, no podríem parlar ni tan sols de realitat sense una elaboració precisa de la nostra consciència.

Àdhuc Hildebrand, l'hereu de Fiedler, mantenia una viva polèmica contra el Positivisme que qualificava d'ingenu: la realitat, insistia, no era copsada immediatament com afirmaven els positivistes, ans d'una manera mediata a través d'una sèrie de *formes*: «Die sogenannte positivistische Auffassung, welche die Wahrheit in der Wahrnehmung des Gegenstandes selber sucht, nicht in der Vorstellung, die sich von ihm in uns bildet, sieht das Künstlerische Problem nur in dergenaue Wieder gabelndes direkt Wahrgenommenen»³⁷⁰. En

³⁶⁶ K. FIEDLER, *Schriften zur kunst* I. *Op. cit.*, p. 91: «vielmehr indem sie die Wahrheit und nur die Wahrheit als ihr Ziel hinstellen, versuchen sie, ihrer Aufgabe den höchsten Ernst zu verleihen, den nur überhaupt ein menschliches Unternehmen haben kann»; [K. FIEDLER, *Escritos sobre arte*. *Op. cit.*, p. 145: «...al poner como meta la verdad y sólo la verdad, intentan más bien dar a su tarea la mayor seriedad que puede tener una empresa humana»].

³⁶⁷ K. FIEDLER, *Schriften zur kunst* I. *Op. cit.*, p. 101: «Stand die Kunst sonst im Dienste der Schönheit und des Ideals, so steht sie nun unter der viel härteren Botmäßigkeit der Wirklichkeit»; [K. FIEDLER, *Escritos sobre arte*. *Op. cit.*, p. 156: «Si el arte estuvo al servicio de la belleza y del ideal, ahora se halla bajo el dominio mucho más duro de la realidad»].

³⁶⁸ K. FIEDLER, *Schriften zur kunst* I. *Op. cit.*, p. 107; [K. FIEDLER, *Escritos sobre arte*. *Op. cit.*, p. 163: «Si ahora se cree que ninguna actividad racional proporciona conocimiento sin intuición sensible, también se ha llegado, por otro lado, a la convicción de que toda intuición sensible conlleva ya actividad intelectual»].

³⁶⁹ K. FIEDLER, *Schriften zur kunst* I. *Op. cit.*, p. 107-108; [K. FIEDLER, *Escritos sobre arte*. *Op. cit.*, p. 164: «...la intuición más sencilla en la que se podría pensarse que sólo se recibe material para las operaciones de la actividad racional constituye ya una obra intelectual. Lo mismo ocurre con la actividad del artista»].

³⁷⁰ HILDEBRAND, *Das problem der Form in der Bildenden Kunst*. *Op. cit.*, p. 29; [A. VON HILDEBRAND, *El problema de la forma en la obra de arte*. *Op. cit.*, p. 40: «La denominada concepción positivista que busca la verdad en la percepción del objeto mismo, no en la

l'àmbit del Formalisme de l'Europa occidental, doncs, és ben present la polèmica del Formalisme contra l'anàlisi positivista, ja que encara trobaríem un altre cèlebre exemple que corroboraria allò que ha estat afirmat fins al moment; ens referim a A. Riegl. L'historiador de l'art austríac nascut l'any 1858 i membre de l'anomenada *Escola de Viena d'historiadors de l'art*, ha estat qualificat de formalista heterodox o tàctic –al parer d'alguns comentaristes³⁷¹–, ja que sintetitza postures ben diverses: per un cantó, un cert hegelianisme, que provenia dels seus mestres Budinger i Burckhard, al qual caldria sumar una tendència positivista, herència de Sickel i Semper –envers el qual, emperò, es mostrà tot sovint molt crític–. Segons el nostre parer, com ja ha estat dit en nombroses ocasions, aquesta posició mitjancera és força característica de les postures formalistes i no pas tant una excepció protagonitzada únicament per A. Riegl.

Bé, el nostre autor publicà l'any 1893 *Stilfragen*, un llibre en el qual pugnava directament i d'una manera vehement contra l'escola semperiana de tall positivista. Segons aquesta concreta faisó del materialisme, afirmava Riegl, calia cercar l'origen de les formes ornamentals en els teixits primitius; així, en un origen remot, l'home hauria reproduït sobre ceràmica o sobre altres objectes d'ús habitual els traços que sorgien espontàniament mentre teixia els seus vestits: «El racionamiento es, más o menos, el siguiente: en un principio, no existía el arte, sino puras artesanías (en sentido técnico, no económico). La más antigua artesanía fue la textil. Con el trenzado de cerco y los vestidos tejidos vinieron al mundo los motivos ornamentales, rectilíneos y planimétricos que después el hombre, atraído por su belleza formal, trasladó a otros materiales y técnicas»³⁷². Segons aquest model explicatiu, les formes ornamentals estarien completament determinades per tècniques essencialment no artístiques (a), i cada poble desenvoluparia les seves formes ornamentals a partir d'uns estrets condicionaments del seu entorn pràctic-material més immediat. Les formes serien, per tant, creacions autòctones i absolutament independents entre els pobles (b). Per tal d'entendre el plantejament crític de Riegl, cal fer un èmfasi especial en els punts esmentats: (a) segons el positivisme materialista de Semper, l'ornamentació està «determinada» –en el sentit de no obeir a una creació lliure, espiritual, en altres mots, essencialment, artística–, o, el que és més, «determinada per tècniques», és a dir, originada casualment segons uns processos materials amb finalitats absolutament pràctiques ben diverses; (b) es consideren les formes ornamentals merament «autòctones i independents». Les investigacions de Riegl intentaren desmentir l'origen tècnic-material de les formes ornamentals, i, al mateix temps, palesar el procés de desenvolupament formal a través de les diferents civilitzacions, des del lotus de l'antic Egipte fins a l'arabesc sarraí. Riegl demostrà fefaentment que no era pas la tècnica la que determinava la forma, sinó que més aviat calia considerar la relació en ordre invers³⁷³. Així doncs, per tal de crear aquella forma concreta, volguda

representación que, procedente de él, se forma en nosotros, ve el problema artístico sólo como una reproducción exacta de lo percibido directamente»].

³⁷¹ I. DE SOLÀ-MORALES, «Teoría e Historia del Arte en la obra de Alois Riegl» en A. RIEGL, *Problemas de estilo*. Barcelona: GG Arte, 1980. pp. VII-XVI.

³⁷² A. RIEGL, *Cuestiones de estilo*. Op. cit., p. 16.

³⁷³ *Ibidem.*, p. 20: «El impulso no proviene de la técnica, sino más bien de la decidida volición artística. Se quería crear la imagen de un ser natural en material muerto y se inventó para tal fin la técnica apropiada»; «...la voluntad artística del hombre aparece, desde el origen, dirigida a

artísticament, s'utilitzà o, fins i tot, s'inventà una tècnica adequada; sobre aquesta qüestió, són il·lustratives les figures heràldiques: «No es la técnica la que ha creado el esquema [heráldic], sino que ha tomado el ya existente como lo idóneo para ella y lo ha desarrollado en especial para sus fines»³⁷⁴.

Lluny de les conclusions particulars que només afecten a l'estudi de l'ornamentació, la convicció profunda de Riegl –que sí interessa particularment al nostre estudi– és que l'anàlisi de l'art s'ha de realitzar considerant les particularitats de l'objecte artístic. L'art no és en cap cas el reflex d'un *datum* objectiu i, per tant, la seva essència no pot ser copsada per mitjà un mètode que pressuposi aquest reflex homogeni. El fet que l'art s'expliqui sempre a través d'una síntesi o una elaboració conscient i específica, exigeix la creació d'un mètode sempre rigorós que contempli les coordenades d'aquesta constitució genuïna. En resum, entre l'art i les circumstàncies de la realitat que l'envolten hi ha una *distància*, una medietesa, que el Positivisme menysprea deliberadament. Però al dedins d'aquesta pugna contra el Positivisme, tal i com l'acabem de presentar en la persona de Riegl, s'amaga un important concepte que vertebrarà moltes de les teories formalistes de l'àmbit centreeuropeu³⁷⁵. Aquest concepte creat per A. Riegl juga, a més, un rol cabdal en la delimitació del camp d'estudi propi i específic de les arts plàstiques, una demarcació que, com sabem, tot Formalisme exigia circumscriure amb fermesa. No obstant això, és cert que el concepte d'*intencionalitat artística* (*Kunstwollen*) resultarà ser força ambigu³⁷⁶. Riegl, en el seu llibre *Stilfragen*, exposa detalladament el desenvolupament de les formes (ornamentals) a la llum del *Kunstwollen*. Així, en l'excurs teòric queda ben palès que només podem parlar pròpiament d'art si l'objecte resulta ser una contribució directa i genuïnament humana d'una mena de *voluntat artística*, expressió de la intel·ligència i la llibertat espiritual de l'home. En darrer terme, la *configuració formal* que manifesta l'obra d'art no està determinada per principis tècnic-materials, com defensava l'escola semperiana, ans és el resultat d'aquesta pregona *Kunstwollen*, a partir de la qual l'objecte reeixirà en valor artístic esdevenint autònom respecte del món dels objectes pràctics del seu entorn i respecte de la mateixa natura. L'àmbit d'estudi quedaria delimitat en la mesura que hom fora capaç de determinar la contribució d'aquesta *intencionalitat artística*.

romper las barreras técnicas» (*Ibidem.*, p. 25); «Vemos, pues, que la técnica textil utilizó la forma artística ya dada, y no a la inversa» (*Ibidem.*, p. 31); A. RIEGL, *El arte industrial tardorromano*, Madrid: Visor. La balsa de la medusa, 1992: «Frente a esta concepción mecanicista...descubriendo en la obra de arte el resultado de una voluntad artística (*Kunstwollen*) determinada y consciente de su objetivo, que se impone en pugna con el objetivo utilitario, la materia y la técnica (p. 20); «...comprender la *voluntad de arte* que impulsó a utilizar dicha técnica» (*Ibidem.*, p. 27).

³⁷⁴ A. RIEGL, *Cuestiones de estilo. Op. cit.*, p. 31.

³⁷⁵ Ja sabem que autors com Fiedler, Hildebrand, Riegl, Wölfflin i Worringer, mai no van constituir pròpiament una escola, a diferència dels russos. Malgrat això, la detecció d'aquestes «corrents subterrànies» permeten afirmar una certa unitat o, si més no, una *familiaritat* d'intencions pel que fa a la consideració de l'art plàstic –sobretot, pintura, però també escultura, arquitectura i arts decoratives–; a més, és clar, del fet que tots ells es mogueren en l'àmbit centreeuropeu i en una àmplia franja de temps que comprèn aproximadament des de finals del segle XIX fins a mitjan segle XX.

³⁷⁶ El concepte donarà lloc a diferents interpretacions de signe molt divers. Potser la seva ambigüïtat rau en el fet de la seva condició d'origen, és a dir, és alhora objecte de l'estudi (tesi del treball d'investigació de Riegl) i hipòtesi (Vegeu: I. DE SOLÀ-MORALES, «Teoría e Historia del Arte en la obra de Alois Riegl», en A. RIEGL, *Problemas de estilo. Op. cit.*).

Ara bé, no hem d'entendre el concepte de *Kunstwollen* des del punt de vista psicologista; si així fos, hauríem de considerar que Riegl no s'hauria desmarcar pas dels principis del Romanticisme i la seva valoració incondicional de la personalitat creadora. A propòsit, Erwin Panofsky, en un petit article titulat «El concepte d'intencionalitat artística»³⁷⁷, remarca que cal examinar la naturalesa de la *Kunstwollen* per valorar el seu rol en la teoria de l'art. L'historiador de l'art alemany menysté les tres primeres possibles interpretacions del concepte –la psicològico-artística, la psicològico-temporal, i, finalment, la psicològico-perceptiva– tot afirmant la seva inadequació³⁷⁸. Al defora d'aquestes consideracions, Panofsky considera que cal entendre la intencionalitat artística des del punt de vista *apriorístic*³⁷⁹. En efecte, només mitjançant aquests tipus de categories la teoria de l'art pot crear criteris útils d'anàlisi i sentit. És clar que l'aclariment de Panofsky ens remet, en últim terme, al discurs transcendent, és a dir, aquell que cerca les condicions de possibilitat d'un fet tot postulant una sèrie de requisits previs com a garantia de l'apodíctica del judici i, finalment, del coneixement. Així doncs, el *Kunstwollen* hauria d'entendre's en el sentit de quelcom que esdevé condició *sine qua non* per determinar l'objecte de l'estètica i la garantia del judici. Si acceptem la interpretació de Panofsky, hem d'entendre que Riegl se situaria de ple en el conjunt d'aquells que creuen que en l'àmbit de l'art cal acceptar algun tipus d'apodíctica, això és, la existència d'uns judicis propis que situarien l'art en el terreny de la necessitat, i, per tant, en el (d'una certa) objectivitat científica.

Perquisicions metodològiques sobre la música

«Il s'agit donc avant toute chose de formuler
des procédures basées sur des critères
spécifiquement musicaux»³⁸⁰
N. RUWET

La producció musical del Romanticisme és d'una talla indiscutible, qui ho podria negar; no obstant això, el seu llegat teòric sobre la composició i l'estatut ontològic de la música pecaria de certs excessos i inexactituds segons el Formalisme. Com hem vist en el primer capítol, en el període romàntic la música passà a ser considerada, juntament amb la poesia, l'art més privilegiada: ambdues eren els vertaders llenguatges de l'Absolut, fons darrer de la realitat. El seu estatus suprem les envoltava d'una aureola de sacralitat, fins a tal punt que una dissecció analítica de la composició musical o poètica hauria estat una profanació, o, si més no, un sense sentit. Així, l'especulació a l'entorn d'aquestes arts, com hem pogut observar en el segon capítol, se centrava més en les forces creadores del geni, i en els efectes «sublims» que tenien les obres d'art en la

³⁷⁷ E. PANOFSKY, «El concepte d'intencionalitat artística» en E. PANOFSKY, *La perspectiva com a "forma simbòlica" i altres assaigs de teoria de l'art*. Barcelona: Clàssics del pensament modern. Edicions 62, 1987.

³⁷⁸ *Ibidem.*, p. 71: «El *Kunstwollen*, no pot ser (no per a nosaltres, sinó objectivament) altra cosa que el darrer i definitiu sentit que "rau" en el fenomen artístic, encara que aquesta expressió no pugui significar ni una realitat psicològica ni un concepte genèric abstracte».

³⁷⁹ *Ibidem.*, p. 79: «I, així, tan sols podem arribar a comprendre el *Kunstwollen* –sota la forma d'un sentit immanent en els fenòmens– per conceptes deduïts a priori».

³⁸⁰ N. RUWET, *Langage, Musique, poésie*. Paris: Editions du Seuil. Collection Poétique, 1972. p. 109.

nostra sensibilitat i intel·ligència. És ben clar que l'àmbit d'una inenarrable realitat *en-si*, el de la interioritat del geni creador, així com el de l'emotivitat íntima de les persones, són inefables per essència, inobjectivables, gens aprehensibles des de l'anàlisi objectiva. Contra tot plegat, s'alçarà una de les veus més clamoroses del Formalisme musical, E. Hanslick: «Unerforschlich ist der Künstler, erforschlich das Kunstwerk»³⁸¹.

En efecte, l'obra d'art musical no era atesa en la seva particularitat, sinó més aviat interpretada a través de les relacions, en molts casos emotives, que establia amb tot allò que l'envoltava: «Das musikalisch Schöne wird nach wie vor nur von Seite seines subjektiven Eindrucks angesehen, und in Büchern, Kritiken und Gesprächen täglich bekräftigt, daß die Affekte die einzige ästhetische Grundlage der Tonkunst und allein berechtigt seien die Grenzen des Urteils über dieselbe abzustecken»³⁸². És precisament aquest enfocament el que rebatrà el Formalisme musical; la seva proposta serà endinsant-se en la mateixa composició musical per trobar i estudiar allò que la converteix pròpiament en música; urgirà capissar la significació de la música lluny d'embats místics i emotius. Com ja hem vist, E. Hanslick en el seu tractat *Vom Musikalischschönen*, deixava ben clara la intenció d'allunyar-se de l'impressionisme exegetic per apropar-se al rigor científic de les ciències naturals. Fins i tot en algun moment, pres d'eufòria, Hanslick arriba a afirmar la conveniència d'apropar-se al mètode de les ciències exactes per tal de realitzar un estudi rigorós del fet musical³⁸³.

Segons el nostre parer, caldria aclarir convenientment l'adveració precedent per evitar malentesos. Hanslick parla, en efecte, d'una aproximació al mètode de les ciències naturals, al rigor dels fets contrastables, però això no implica la seva incorporació indiferenciada, unívoca i directa, com ja havíem denunciat en el cas del Positivisme. El nostre autor té ben clar que la música no és un producte natural o cultural com qualsevol altre, ans posseeix unes peculiaritats que demanen una anàlisi *ad hoc*. Aquesta interpretació la creiem feaentment justificada en el moment que l'autor prova d'allunyar-se del domini contrari, el de l'estètica fonamentada en principis generals o ideals. Hanslick respondrà que cal atendre el concret i les seves singularitats, això sí, sempre amb rigor i elaborant afirmacions contrastables com exigeix una anàlisi científica: «Die knechtische Abhängigkeit der Spezial-Ästhetiken von dem obersten metaphysischen Prinzip einer allgemeinen Ästhetik weicht immer mehr der Überzeugung, daß jede Kunst in ihren eigenen technischen Bestimmungen gekannt, aus sich selbst heraus begriffen sein will. Das "System" macht allmählich der "Forschung" Platz, und diese hält fest an dem Grundsatz, daß die Schönheitsgesetze jeder Kunst untrennbar sind von den Eigentümlichkeiten ihres Materials, ihrer Technik»³⁸⁴. Sens dubte, la música ha

³⁸¹ E. HANSLICK, *Vom Musikalich Schönen*. *Op. cit.*, p. 68; [E. HANSLICK, *Il bello musicale*. *Op. cit.*, p. 67: «Imperscrutabile è l'artista, non l'opera d'arte»].

³⁸² E. HANSLICK, *Vom Musikalich Schönen*. *Op. cit.*, p. 4; [E. HANSLICK, *Il bello musicale*. *Op. cit.*, p. 38: «Il bello musicale continua a essere considerato solo dal lato dell'impressione [Eindruck] soggettiva che esso produce, e in libri, critiche e discorsi si conferma quotidianamente che le affezioni [Affekte] sono l'unico fondamento estetico della musica e che esse sole hanno il diritto di fissare i limiti del giudizio su quest'arte»].

³⁸³ Recordi's la nota 129 del capítol primer.

³⁸⁴ E. HANSLICK, *Vom Musikalich Schönen*. *Op. cit.*, p. 2-3; [E. HANSLICK, *Il bello musicale*. *Op. cit.*, p. 37- 38: «La servile dipendenza delle estetiche speciali dal supremo principio metafisico di un'estetica generale sta venendo sempre più meno di fronte alla persuasione che ogni arte vuol

de ser apreciada des de si mateixa i estudiada com a un fenomen particular amb les seves pròpies lleis: «Die Musik will nun einmal als Musik aufgefaßt sein und kann nur aus sich selbst verstanden, in sich selbst genossen werden»³⁸⁵.

El fet d'atendre primordialment a la construcció imaginativa de figures sonores no significa rebaixar l'estatut de la música, no implica convertir-la en un mer gaudi sensual, ans al contrari, comporta elevar-la a un nivell de significació espiritual única, intraduïble a qualsevol altre llenguatge. Així, la presentació de la música que ens ofereix Hanslick s'apropa sensiblement a la que ens fa Fiedler de la pintura; ambdós autors insisteixen en el fet que les respectives arts desenvolupen d'una manera pregonada aspectes purament sensibles, però d'un alt contingut espiritual. En paraules de Hanslick: «Jede Kunst geht vom Sinnlichen aus und webt darin»³⁸⁶. Tot emprant l'utilitatge conceptual fiedlerià podríem afirmar que el compositor apregona en el mateix sender de la intuïció sensible sonora sense encaminar-lo mai vers el pur sentiment o la unilateralitat del concepte. En aquesta operació formativa trobem, sens dubte, un alt contingut espiritual que malauradament no aprecien les estètiques decimonòniques, puix que en aquestes versions qualsevol òrgan sensible està en clara desavantatge respecte del cor: «Die Musik schaffe für das Herz, meinen sie, das Ohr sei ein triviales Ding»³⁸⁷. Contra el tall de mesura un xic fred de les indagacions positivistes, Hanslick reclamarà *esperit*, però contra les estètiques d'ascendència idealista advocarà pel valor pregon de la intuïció sensible i per l'atenció de l'estudiós als fets, això és, a la mateixa estructura musical: «Diesen geistigen Gehalt werden wir in jedem musikalischen Kunstwerk fordern, doch darf er in kein anderes Moment desselben verlegt werden, als in die Tonbildungen selbst»³⁸⁸.

Tanmateix, hom podria preguntar-se en què consisteix exactament aquest principi metòdic d'anàlisi formal. Evidentment, Hanslick en aquest petit opuscle només expressa les exigències que hauria de complir un estudi rigorós de les *tönend bewegte Formen*. La seva intenció –explícita en l'eloqüent subtítol de la seva cèlebre obra que resa: *Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*– no era exposar sistemàticament les pautes d'una anàlisi tècnica, sinó contribuir a una profunda revisió de l'estètica musical. És ben clar que també aquí un estudi dels detalls tècnics de l'anàlisi musical excediria els límits d'una estètica filosòfica, i s'atansaria directament a una ciència especialitzada com la *musicologia*. No obstant això, sí que pertanyeria a l'estètica filosòfica el que ens

essere conosciuta nelle sue proprie particolarità tecniche e compresa in se stessa. Il “sistema” sta a poco a poco cedendo il posto alla “ricerca”, e questa risponde al principio che le leggi della bellezza in ogni arte sono inseparabili dalle caratteristiche particolari del suo materiale e della sua tecnica»].

³⁸⁵ E. HANSLICK, *Vom Musikalich Schönen*. *Op. cit.*, p. 62; [E. HANSLICK, *Il bello musicale*. *Op. cit.*, p. 65: «La musica, insomma, vuol essere intesa in quanto musica e può essere compresa e gustata solo in se stessa»].

³⁸⁶ E. HANSLICK, *Vom Musikalich Schönen*. *Op. cit.*, p. 61; [E. HANSLICK, *Il bello musicale*. *Op. cit.*, p. 64: «Ogni arte parte dal sensibile e si muove al suo interno»].

³⁸⁷ E. HANSLICK, *Vom Musikalich Schönen*. *Op. cit.*, p. 61; [E. HANSLICK, *Il bello musicale*. *Op. cit.*, p. 64: «Essi pensano che la musica sia fatta per il cuore e che l'orecchio sia una cosa triviale»].

³⁸⁸ E. HANSLICK, *Vom Musikalich Schönen*. *Op. cit.*, p. 65; [E. HANSLICK, *Il bello musicale*. *Op. cit.*, p. 66: «Questo contenuto spirituale lo esigeremo in ogni opera d'arte musicale, ma non lo ricercheremo in alcun altro momento di essa se non nella *struttura musicale* stessa»].

agradaria anomenar un estudi *metaanalític*, és a dir, la reflexió i valoració sobre els punts de vista des dels quals es realitzen les diferents anàlisis musicals.

Essent així les coses, hom podria discutir sobre la necessitat d'apropar-se a l'obra musical des de si mateixa, és a dir, des de la inestimable concreció que ens ofereix la partitura i prescindir del seu context cultural i històric (*anàlisi textual*). Per contra, la música podria ser observada des de la perspectiva de l'esdevenir històric, o des del punt de vista del context cultural (*anàlisi processual, contextual* o, fins i tot, *hermenèutic*). Finalment, hom podria abordar el fenomen de la música des de la perspectiva de les estructures de la percepció i les respectives vivències conscients del subjecte. Pel que fa a aquesta darrera opció encara podríem discernir com a mínim dues possibilitats: una indagació més filosòfica d'arrel fenomenològica que elabori la intencionalitat de la consciència en la seva relació *específica* amb l'objecte musical; o una perquisició empirista de tall psicologista que estudiï l'impacte i la resposta psíquica significativa del subjecte als estímuls musicals. Tenim ben clar que les fronteres entre aquestes aproximacions no són taxatives. Per exemple, una anàlisi que emfasitzi la importància dels mecanismes perceptius de l'home podria considerar que el significat que el subjecte atribueix a una determinada composició en l'acte d'escolta musical pot ser ràpidament i directament referit al text musical (la partitura) sense altres consideracions alienes al significat de la mateixa substància sonora. Així, podrien donar-se –i, de fet, en la pràctica es donen– altres anàlisis de tipus eclèctic que recullin i sintetitzin els resultats de la recerca sintàctico-formal i l'hermenèutica, per exemple. Tanmateix, abans de procedir al desplegament d'alguna d'aquestes posicions mixtes, caldrà posar sobre la taula un xic més detingudament les bases i els postulats d'aquestes diferents opcions.

Comencem per la postura analítica que tot sovint s'assimila més directament al mètode formal. Hom pot detectar que la característica fonamental d'aquest tipus d'aproximacions és un indiscutible rigor que comporta, consegüentment, una enorme complexitat tècnica i discursiva. L'enfocament és purament analític o, fins i tot, cartesià en el sentit més estricte del terme: es tracta d'escindir una totalitat concreta en les parts constitutives per tal de determinar amb precisió la seva naturalesa específica (del tot a les parts); alhora, intentar elucidar les sofisticades interrelacions que constitueixen les singularitats, il·lacions que, en darrer terme i respecte del tot, acaben per constituir-les o definir-les en sentit fort (de les parts al tot). Així, el *tot* que és la peça musical en qüestió està constituït per una estructura o per nivells estructurals que, alhora, i valgui la redundància, mantenen una relació estructurada.

Aquí, sens dubte, cal emfasitzar la característica ahistoricitat de la noció d'«*estructura*». Es rebutja d'entrada qualsevol consideració aliena al mateix text i a la seva articulació; qualsevol element que impliqui considerar la variable del temps (històric o contextual) en aquest tall vertical immanent. Cada obra analitzada constitueix un tot autosuficient, o, en termes de F. Saussure, una verdadera *llengua* –que estableix un determinat codi–, i no pas una *parla*³⁸⁹ –una articulació concreta d'un codi ja establert.

³⁸⁹ «Si calgués perseguir la comparació entre música i llengua, hauríem de comparar la llengua, en tot cas, amb l'obra musical: cada obra reivindica per a ella l'autonomia d'una llengua....cada

Un primer i clar exponent del tipus d'enfocament textual-estructural és H. Schenker (1868-1935) amb treballs com *Fünf Urfurien-Tafeln* del 1932 i *Der Freie Satz* del 1935³⁹⁰. Crida l'atenció l'enorme importància que el músic i teòric atribueix a la noció d'estructura, arribant fins i tot a elaborar-ne una sofisticada gradació –*Hintergrund* o *base subjacent*, *Mittelgrund* o *base generatriu mitjana*, i *Vordergrund* o *base generatriu de la superfície*³⁹¹– com a constitutiva dels diferents fenòmens musicals; també cal esmentar la importància del concepte de *prolongació*³⁹². En primera instància, les anàlisis proposades per H. Schenker permeten entendre les obres musicals en termes d'ordre, però sense eliminar les singularitats de cada detall de la composició; en altres mots, el teòric ordena i fa intel·ligible el desenvolupament de la composició, però conserva l'originalitat d'algunes aparents irregularitats sense dissoldre-les en una resolució abstracta. D'aquesta manera, és apreciada la complexitat de la peça en la mesura que s'instaura un moviment dialèctic permanent que va des de l'estructura més epidèrmica a la més pregonada, i a l'inrevés³⁹³; això és, en un sentit afí, de la part al tot, i del tot a la part³⁹⁴.

Sens dubte, l'atenció que Schenker dispensa a cada composició, examinada en termes de vertader microcosmos, és a dir, com a unitat complexa i relacional, ens porta a valorar positivament la seva aproximació al concepte de forma³⁹⁵ i a relacionar-la amb molts dels intents dels formalistes russos,

obra no significa més que en si mateixa» (M. DUFRENNE, *Art, llenguatge i formalismes*. València: PUV. Col·lecció estètica & crítica, 1993, p. 42).

³⁹⁰ Per a l'exposició d'alguns dels principis del músic i teòric ucraïnès emprarem l'excel·lent estudi d'A. Forte (Yale University) i S. E. Gilbert (California State University, Fresno) [Vegeu: A. FORTE- S. E. GILBERT, *Análisis musical. Introducción al análisis Schenkeriano*. Barcelona: Idea Books, 2003].

³⁹¹ Hem optat per respectar la traducció literal del castellà que, alhora, s'inspira en la traducció francesa, atès que, com molt bé explica P. Purroy, conserva perfectament la connotació innegablement orgànica i generativa que tenien els nivells estructurals per a Schenker.

³⁹² «El concepto de prolongación es fundamental en el análisis schenkeriano; se refiere a los modos en que un componente musical –una nota (prolongación melódica) o un acorde (prolongación armónica)– permanece vigente sin estar literalmente representado en cada momento» (A. FORTE- S. E. GILBERT, *Análisis musical. Introducción al análisis Schenkeriano*. *Op. cit.*, p. 155).

³⁹³ «La progresión de la base subyacente a la base generatriz de la superficie se lleva a cabo por el movimiento desde la idea básica a su realización; inversamente, el análisis atañe a la reducción progresiva de una obra acabada a su trazado fundamental» (*Ibidem.*, p. 143).

³⁹⁴ «...nos permite por anticipar por primera vez una definición del concepto de “organización” tan rigurosa como hasta ahora no había sido posible: la obra musical, en un último análisis, cumplirá para nosotros la condición de estar organizada cuando podamos describir objetivamente (teóricamente) el modo en que ahí *todo está donde debe estar porque todo está donde debe estar*....A pesar de su aparente forma tautológica, piénsese que ahí en esa definición apuntada, esos dos “todo” que aparecen en ella son distintos: el uno, se refiere a todos los elementos y todas las relaciones consideradas una a una –a las partes diríamos nosotros– el otro, concierne ya a todos esos elementos y relaciones consideradas a la vez (...) –al todo como “totalidad”, diríamos nosotros–. Sin embargo, todavía hay que advertir algo más respecto de esos dos “todo”: cualquiera de ellos en la definición puede ser uno u otro...» (P. PURROY, «Schenker o la apertura de un ámbito nuevo para el pensamiento» en A. FORTE- S. E. GILBERT, *Análisis musical. Introducción al análisis Schenkeriano*. *Op. cit.*, pp. 13-14). Podríem considerar que entre el tot i les parts s'instaura un vertader joc de miralls: «...varios aspectos de la estructura a gran escala aparecen con frecuencia reflejados en la pequeña escala, y que esas aparentemente pequeñas configuraciones pueden resultar más significativas de lo que al principio parecen ser» (*Ibidem.*, p. 245).

³⁹⁵ «La diferencia está en que la noción convencional de forma musical pone el acento sobre cuestiones de la textura de la superficie, mientras la visión schenkeriana va más allá, accediendo

estudiosos de la poesia i la literatura. Més concretament, podríem posar en consonància els seus esforços amb la lingüística estructural de Saussure, una de les influències teòriques més significatives que va perfilar el darrer Formalisme un cop va transcendir les fronteres de Rússia³⁹⁶. Així, com en el cas de l'eminent lingüista, Schenker realitza un estudi sincrònic i no pas diacrònic de la peça en qüestió; s'estudien aïlladament les relacions dels diversos motius en l'interior de la composició, i no pas el context històric del qual pretesament emanaria la peça. No hi ha en absolut un afany de fer intervenir la dimensió referencial o denotativa d'aquest llenguatge peculiar que és la música, ans al contrari, es replega íntegrament cap a si mateix. L'objectiu de Schenker és, doncs, determinar les relacions estructurals que s'instauren en el microcosmos musical amb independència del context o, fins i tot, del subjecte receptor, una dimensió psicologista i empírica que ja era rebutjada en l'abstracció metodològica de Saussure. En la mateixa línia, tot i l'afany de respectar la singularitat, resulta indubtable que la proposta schenkeriana també tendeix a un essencialisme metodològic en la mesura que l'obra és fragmentada i posteriorment codificada segons el nivell estructural desitjat; a partir d'aquestes estipulacions, com les anomenades «notes buides» o les «reduccions rítmiques», es procedeix a discernir el seu desplegament relacional. Òbviament, com més profunda resulti ser l'estructura considerada (*Ursatz* o *estructura fonamental*³⁹⁷) menys diferències o singularitats detectarem respecte d'una altra composició.

Un cop constatada aquesta filiació no resulta pas complicat suposar per què l'anàlisi schenkeriana va proliferar abastament durant les dècades dels seixanta i setanta. Aquesta fou l'època daurada del pensament estructuralista, i en aquest clima propici no és d'estranyar que la metodologia schenkeriana assolís un notable ressò i que entrés a formar part del corpus musicològic més estricte. En aquest context de contundent auge del pensament estructural, força

a los profundos aspectos de la estructura tonal...Debemos mencionar de nuevo que Schenker comprendía la forma musical en un sentido más profundo...» (A. FORTE- S. E. GILBERT, *Análisis musical. Introducción al análisis Schenkeriano. Op. cit.*, p. 213). En el seu tracta d'harmonia, Schenker tot sovint revela una clara afinitat envers la concepció morfològica o orgànica de forma que veurem posteriorment en el capítol cinquè. Tot i deixar clar que la música no s'emmiralla en la naturalesa –«En la música ocurre de otra manera. Aquí falta originariamente esa inequívoca asociación con la naturaleza» (H. SCHENKER, *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical, 1990. p. 39)–, contempla el *motiu musical* (la verdadera idea musical) des d'un punt de vista palesament orgànic: «Acostumbrémonos pues a ver los sonidos como criaturas; acostumbrémonos a considerarlos en su impulso biológico, como si poseyeran vida interior» (*Ibidem.*, p. 42); i encara més: «También en las unidades formales mayores, de las que antes hablábamos, *el momento biológico de la vida sonora* se hace de nuevo presente de la manera más asombrosa» (*Ibidem.*, p. 55) [les cursives són nostres].

³⁹⁶ R. Jakobson un dels membres més actius del Formalisme rus –el *Cercle lingüístic de Moscou* es va reunir per primera vegada a casa seva (1915) i va ser un dels fundadors de la l'Opoiaz (1917)– va participar en la creació del *Cercle lingüístic de Praga* (1926) amb personatges de la talla de N. Troubetzkoy, eminent fonòleg. A Praga, al voltant dels anys vint, és on Jakobson descobreix l'obra fonamental de Saussure que l'influirà notablement, i que passarà a formar part de les propostes incipientment estructuralistes del cercle de Praga; de fet, Jakobson és el primer en emprar el terme *estructura*. El model lingüístic esdevindrà, sens dubte, un vertader paradigma per als estudis de l'antropòleg Claude Lévi-Strauss, amic de Jakobson, a arrel de la seva trobada a Nova York l'any 1942.

³⁹⁷ «La estructura fundamental de una composición comprende la línea fundamental y el bajo arpegiado que la acompaña. Tomada como un todo, la estructura fundamental representa el nivel de la base subyacente de un análisis, y como tal se indica con notas vacías» (A. FORTE- S. E. GILBERT, *Análisis musical. Introducción al análisis Schenkeriano. Op. cit.*, p. 178).

intel·lectuals, preocupats per la qüestió musical, van fer les seves propostes analítiques des de l'estructuralisme semiòtic, concretament d'aquell estructuralisme que es desenvolupà a principis dels seixanta a l'entorn de la figura de A-J. Greimas. La *Semiòtica* pretenia elaborar un corpus doctrinal capaç de reunir la totalitat de les ciències de l'home sota els auspicis d'una metodologia extremadament rigorosa inspirada en models matemàtics. En altres mots, hi havia la pretensió d'allunyar-se d'una manera definitiva del model humanista per assolir una científicitat incontestable. A-J. Greimas, en obres com *Sémantique structurale* del 1966, intentà analitzar la dimensió semàntica del llenguatge basant-se en el model de Hjelmslev, el deixeble més formal de Saussure. A l'entorn de Greimas, i concretament en el seminari que va tenir lloc l'any 1963 a *L'Institut Poincaré*, trobem a N. Ruwet que en un article del 1965 s'aventurava a definir un mètode per a les anàlisis musicològiques. En «Méthodes d'analyse en musicologie» Ruwet deixa clares les seves referències: ens parlarà des de la semiòtica i des dels models de Hjelmslev i de Jakobson.

La lingüística, al parer de Ruwet, superava a la musicologia en la reflexió dels mètodes d'anàlisi. Així, de bell antuvi, al davant d'un text musical, calia plantejar una sèrie de qüestions que habitualment ja formaven part dels discursos d'aquella disciplina. Davant de la problemàtica de si cal prioritzar un mètode de tipus analític o sintètic per a la música, el musicòleg afirmarà que, tot i les limitacions de l'aproximació analítica, sempre resulta preferible a la sintètica. La raó de Ruwet rau en la radicalitat i profunditat de les posicions: la sintètica sempre pressuposa l'analítica i, en el fons, resulta ser tan sols un instrument de prova per validar les troballes fetes mitjançant l'anàlisi³⁹⁸. L'autor intentarà, doncs, reconstruir el codi a partir d'aquest peculiar missatge que és l'obra d'art. Ara bé, cal procedir d'una manera progressiva a la fragmentació de les parts i a la posterior elucidació de les seves relacions (proposta de Hjelmslev), o bé partir dels «fonemes» fins a la reconstrucció total del discurs (proposta de Harris)? La segmentació serà l'opció desitjada per Ruwet, tot i no deixar de detectar en la tradició musicològica una manca de precisió pel que fa a la delimitació de les parts que cal considerar en l'anàlisi: habitualment són elaborades *ad hoc*, o resulten ser totalment arbitràries. El musicòleg francès pren la determinació de distingir els elements paramètrics dels no-paramètrics, al si del quals estudiarà l'important rol de la repetició³⁹⁹. El que resulta

³⁹⁸ «De toute évidence, cette formulation synthétique présuppose de nombreuses démarches analytiques préalables, correctes à en juger par la valeur de ces travaux» (N. RUWET, «Méthodes d'analyse en musicologie» en *Langage, Musique, poésie. Op. cit.*, p. 104).

³⁹⁹ «Répétition signifie identité entre des segments répartis à divers endroits de la chaîne syntagmatique» (*Ibidem.*, p. 111). «La principale raison de cet état de choses tient évidemment au fait que la syntaxe musicale est une syntaxe d'équivalences» (*Ibidem.*, p. 134). Com molt bé detecta l'autor centrar l'anàlisi en l'àmbit de les repeticions podria deixar fora de joc de l'àmbit de la música contemporània la seva proposta analítica. En efecte, el serialisme va fer bandera del principi contrari, la no-repetició; tanmateix, l'autor al·lega: «En vérité, il ne serait pas difficile de montrer que, dans toute musique sérielle audible, des principes de répétition sont à l'œuvre. Simplement, la hiérarchie des rapports d'équivalence n'y est pas la même que dans d'autres formes de musique. La musique tonale met au premier plan les répétitions (et les contrastes) de formules harmoniques cadentielles et de figures mélodico-rythmiques. Dans la musique sérielle, au contraire, les rapports d'équivalence de base sont plutôt fournis par les rapports de timbre, de registre, de tempo, la densité relative du matériau sonore, voire les alternances du son et du silence» (N. RUWET, «Quelques remarques sur le rôle de la répétition dans la syntaxe musicale» en *Langage, Musique, poésie. Op. cit.*, p. 136).

interessant de la seva anàlisi⁴⁰⁰ és que el fet d'entendre quin rol juga el desenvolupament repetitiu dels motius rítmics en una composició ens pot portar a repensar o a reinterpretar elements tan fonamentals com la dinàmica harmònica o, fins i tot, les sensacions acústiques de consonància o dissonància. Hom no pot deixar de constatar que les dues propostes suscintament examinades fins al moment provaven la força dels seus arguments en un sistema d'ordre musical ben determinat, la tonalitat. Tanmateix, sempre és desitjable –i, fins i tot, podríem dir un requisit d'objectivitat– que una metodologia d'anàlisi demostrï la seva solvència sobre diversos tipus de testimonis. En efecte, existeixen anàlisis formals o estructurals explícitament dedicats a obres musicals contemporànies les quals, a primer cop d'ull, sempre semblen desafiar qualsevol mena de sistematització. Existeix, per exemple, un cèlebre anàlisi d'una de les obres augurals de la poètica musical contemporània realitzada per un dels músics, compositor i director d'orquestra, més cèlebres de la passada i present centúria; en referim a Pierre Boulez i a l'anàlisi que va efectuar en l'article «Stravinsky Demeure» del polèmic ballet *Le sacre du printemps* d'I. Stravinsky estrenat l'any 1913.

D'entrada cal dir que Pierre Boulez fou un dels membres més actius de l'escola de Darmstadt, que durant prop d'una dècada practicà un auster serialisme integral, un sistema de composició musical tot sovint assimilat a les tendències estructuralistes del moment⁴⁰¹. Doncs bé, resulta interessant el fet que l'anàlisi de Boulez posa al descobert, sense deixar gaire espai al dubte, el gran rigor constructiu de *Le sacre*, i determina la seva arquitectura sobre la base d'un hàbil joc de simetries i asimetries de factura genuïnament rítmica⁴⁰². Si la discussió rau, en efecte, sobre quin mètode d'anàlisi pot donar comptes d'una manera més precisa d'una composició, hauríem de dir que la proposta de Boulez posa de manifest allò que el mateix compositor havia afirmat repetides vegades a propòsit de la seva obra⁴⁰³: com hem anat veient, al parer d'Stravinsky, és Apol·lo qui presideix el treball del compositor, i aquesta labor creativa està orientada a un joc especulatiu de mètrica i ritme amb l'objectiu d'establir una vertadera *crononomia*, això és, un ordre en el temps.

⁴⁰⁰ Totes les seves anàlisis, com en el cas de Schenker, estaven situades en l'horitzó de la tonalitat; així per exemple, en *Quelques remarques sur le rôle de la répétition dans la syntaxe musicale* Ruwet treballarà sobre fragments de l'eminent J. Ph. Rameau.

⁴⁰¹ «Lo que sí fue realmente el serialismo integral es un movimiento estructuralista y ha dejado un largo rastro de ese estructuralismo en algunas de las vanguardias posteriores, incluso en plena era postmoderna» (T. MARCO, *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación autor, 2002. p. 344).

⁴⁰² «Si je me suis étendu longuement et de façon aussi détaillée sur l'analyse de ces quelques passages de l'Introduction, c'est qu'une telle expérience est exceptionnelle, même chez Stravinsky, et qu'un aussi grand raffinement dans l'asymétrie et la symétrie des périodes, qu'une variation aussi renouvelée du phénomène rythmique...» (P. BOULEZ, «Stravinsky Demeure» en AAVV, *Musique Russe* (tome premier). Paris : Presses Universitaires de France, 1953. p. 162) ; «Le phénomène le plus important, à mon avis, dans le domaine thématique du Sacre est l'apparition d'un thème rythmique à proprement parler, doué de sa propre existence à l'intérieur d'une verticalisation sonore immobile» (*Ibidem.*, p. 170).

⁴⁰³ Tot i això, resulta evident que Boulez des d'una perspectiva estrictament analítica no pot afirmar que el seu treball posi de manifest la intenció creadora del compositor: «Il est évident que nous n'avons pas voulu faire là une analyse du processus créateur tel qu'il s'est produit réellement ; nous avons simplement tenté une analyse a posteriori des faits musicaux procédant de la création» (P. BOULEZ, «Stravinsky Demeure» en AAVV, *Musique Russe* (tome premier). *Op. cit.*, p. 185).

Abans de valorar críticament la proposta analítica formal, passen a comentar un segon gruix d'aproximacions al fet musical. L'atemporalitat característica de les anàlisis textuais troba en aquesta segona proposta un ferm escull, atès que en les anàlisis *contextuals* o *processuals* l'obra d'art s'entén com al producte resultant d'una dinàmica històrica essencialment vigorosa i canviant. El text és per això una entitat viva en diàleg o contrast –això sí, tot sovint latent, implícit o, fins i tot, negatiu– amb un context. En termes de lluita o conciliació, l'obra s'oposa a un moment històric determinat i la seva veritat ha de ser valorada segons aquest estat de coses. Tanmateix, no ens podem aturar aquí, ja que també la mateixa integritat de l'obra d'art es veu afectada per l'esdevenir: les parts que constitueixen el tot mantenen una relació dinàmica, pregnant, que qualsevol anàlisi sincrònica traeix en el moment d'essencialitzar-la. L'intent de situar l'obra per sobre de la història és vist, doncs, per els partidaris d'aquest tipus d'aproximació, com a una traïció a la espontaneïtat de l'acte creador, i, en darrer terme, com a un subterfugi dogmàtic.

Creiem que un dels promotors més actius d'aquesta aproximació a mig camí entre la musicologia, la sociologia i la filosofia⁴⁰⁴ seria Th. Adorno el qual en la seva *Ästhetische Theorie* reclama un aproximació de tipus *processual* a l'obra d'art. A més, el seu atac implícit a les anàlisis sincròniques possiblement de tall estructuralista, molt en voga en aquell moment, acaba de confirmar la seva filiació⁴⁰⁵. L'objecció d'Adorno a les pures anàlisis textuais no és dirigeix cap a la posició immanentista, que accepta plenament, sinó vers la seva radical exclusió de l'esdevenir que les constitueix⁴⁰⁶. El filòsof de Frankfurt exigeix el reconeixement de l'essència dinàmica de la composició en la mateixa obra⁴⁰⁷ i en la seva relació amb el context⁴⁰⁸.

⁴⁰⁴ ADORNO, *Ästhetische Theorie. Op. cit.*, p. 193: «Der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke ist die objektive Auflösung des Rätsels eines jeden einzelnen. Indem es die Lösung verlangt, verweist es auf den Wahrheitsgehalt. Der ist allein durch philosophische Reflexion zu gewinnen. Das, nichts anderes rechtfertigt Ästhetik. Während kein kunstwerk in rationalistischen Bestimmungen wie dem von ihm Geurteilten aufgeht, wendet gleichwohl ein jegliches durch die Bedürftigkeit seines Rätselcharakters sich an deutende Vernunft»; [TH. W. ADORNO, *Teoría estética. Op. cit.*, p. 174: «El contenido de verdad de las obras de arte es la resolución objetiva del enigma de cada una. Al reclamar una solución, el enigma remite al contenido de verdad. Éste sólo se puede obtener mediante la reflexión filosófica. Esto y no otra cosa justifica a la estética. Aunque ninguna obra de arte se agota en determinaciones racionalistas ni en lo juzgado por ella, cada una se dirige mediante la indigencia de su carácter enigmático a la razón interpretadora»].

⁴⁰⁵ ADORNO, *Ästhetische Theorie. Op. cit.*, pp. 262: «Analyse reicht darum erst dann ans Kunstwerk heran, wenn sie die Beziehung seiner Momente aufeinander prozessual begreift, nicht durch Zerlegung es auf vermeintliche Urelemente reduziert. Daß Kunstwerke kein Sein sondern ein Werden seien, ist technologisch faßbar»; [TH. W. ADORNO, *Teoría estética. Op. cit.*, p. 235: «Por eso, el análisis sólo alcanza a la obra de arte si comprende de manera procesual la relación de los momentos entre sí en vez de descomponerla en sus elementos presuntamente primordiales. Que las obras de arte no son un ser, sino un devenir, se puede comprender tecnológicamente»].

⁴⁰⁶ ADORNO, *Ästhetische Theorie. Op. cit.*, p. 12: «Deutbar ist Kunst nur an ihrem Bewegungsgesetz, nicht durch Invarianten»; [TH. W. ADORNO, *Teoría estética. Op. cit.*, p. 11: «El arte sólo es interpretable al hilo de su ley de movimiento, no mediante invariantes»].

⁴⁰⁷ ADORNO, *Ästhetische Theorie. Op. cit.*, p. 266: «Prozeß ist das Kunstwerk wesentlich im Verhältnis von Ganzem und Teilen. Weder auf das eine noch auf das andere Moment abzuziehen, ist dies Verhältnis seinerseits ein Werden. Was irgend am Kunstwerk Totalität heißen darf, ist nicht das all seine Teile integrierende Gefüge»; [TH. W. ADORNO, *Teoría estética. Op. cit.*, p. 238: «La obra de arte es proceso esencialmente en la relación entre el todo y las partes. No siendo reductible ni a uno ni a otro momento, esta relación es un devenir. Lo que se

Efectivament, per a Adorno, l'obra és una unitat que no dissol o elimina tot allò que la constitueix, ans al contrari, les friccions entre les seves diverses parts fan possible l'eloqüència del tot, i converteixen l'obra d'art en quelcom reeixit i significatiu; només conservant la seva tensió⁴⁰⁹, tan sols donant mostres feaents d'aquesta dinàmica viva, poden ser considerades autèntiques obres d'art –a diferència dels productes escolàstics la unitat dels quals ha estat una imposició estàtica i apriorica–. Malgrat el que pugui semblar, l'obra d'art ha de ser vista des del punt de vista formal, ben entès que cal descobrir en aquesta dimensió de la forma el reflex antígen d'un determinat context. Per això Adorno pot afirmar que «Die ungelösten Antagonismen der Realität kehren wieder in den Kunstwerken als die immanenten Probleme ihrer Form. Das, nicht der Einschluß gegenständlicher Momente, definiert das Verhältnis der Kunst zur Gesellschaft»⁴¹⁰. Per això, una perspectiva estrictament textual que no copsi aquest instant heterogeni, diferent de si, en l'obra d'art, no entendrà realment, per paradoxal que pugui semblar, l'autonomia artística. Sens dubte, l'art, al parer d'Adorno, absorbeix en el seu regne propi, en la seva autonomia, allò altre de si mateix en forma de negació: «Der Doppelcharakter der Kunst als autonom und als *fait social* teilt ohne Unterlaß der Zone ihrer Autonomie sich mit»⁴¹¹.

És interessant recollir alguns dels resultats de tot aquest reguitzell de condicions que ens proposa Adorno. De fet, cal dir que la dificultat en aquest sentit és seleccionar d'entre la seva basta producció només un text representatiu. Creiem que un escrit il·lustratiu podria ser «Verfremdetes Hauptwerk. Zur Missa Solemnis» del 1959. Aquí Adorno posa en joc tot el seu aparell crític per valorar negativament una de les obres mestres de la història de la música, la *Missa solemnis* en re major opus 123 escrita per Beethoven entre els anys 1818-1823. El text resulta il·lustratiu ja que Adorno denuncia l'absència d'un vertader contingut de veritat precisament en una obra que ha estat objecte

puede considerar totalidad en la obra de arte no es la estructura que integra a todas sus partes»].

⁴⁰⁸ ADORNO, *Ästhetische Theorie. Op. cit.*, p. 15: «Daß die Kunstwerke als fensterlose Monaden das "vorstellen", was sie nicht selbst sind, ist kaum anders zu begreifen als dadurch, daß ihre eigene Dynamik, ihre immanente Historizität als Dialektik von Natur und Naturbeherrschung nicht nur desselben Wesens ist wie die auswendige, sondern in sich jener ähnelt, ohne sie zu imitieren»; [TH. W. ADORNO, *Teoría estética. Op. cit.*, p. 15: «Que las obras de arte "representen" como mónadas sin ventanas lo que ellas no son, apenas se puede comprender de otra manera que si su propia dinámica, su historicidad inmanente (en tanto que dialéctica de naturaleza y dominio de la naturaleza) es sólo de la misma esencia que la dinámica exterior, sino que además se parece a ella sin imitarla»].

⁴⁰⁹ S. KOGLER, «L'œuvre d'art comme processus. L'actualité de la théorie d'Adorno sur l'expérience esthétique» en AAVV, *Expérience et fragment dans l'esthétique musicale d'Adorno. Op. cit.*, p. 154: «L'objectivité de l'œuvre d'art est le résultat du mouvement de ses forces...L'essence de l'œuvre d'art est la tension». També J-P. Olive insisteix en el mateix sentit: «..la forme ici est palpitation sensible des relations vivantes entre les éléments...elle-même fixation d'un processus» (J-P- Olive, «Expérience et fragment» en AAVV, *Expérience et fragment dans l'esthétique musicale d'Adorno. Ibidem.*, p. 26).

⁴¹⁰ ADORNO, *Ästhetische Theorie. Op. cit.*, p. 16; [TH. W. ADORNO, *Teoría estética. Op. cit.*, p. 15: «Los antagonismos irresueltos de la realidad retornan en las obras de arte como los problemas inmanentes de su forma. Esto, y no el impacto de momentos objetuales, define la relación del arte con la sociedad»].

⁴¹¹ ADORNO, *Ästhetische Theorie. Op. cit.*, p. 16; [TH. W. ADORNO, *Teoría estética. Op. cit.*, p. 15: «El carácter doble del arte en tanto que autónomo y en tanto que *fait social* se comunica sin cesar a la zona de su autonomía»].

d'una alta especulació analítica, i que, a més, al parer del mateix compositor, era la seva obra més reeixida.

L'objectiu d'Adorno és demostrar que totes les composicions que treballen escolàsticament amb un material prefigurats amb l'objectiu d'assolir un estatus de legitimitat transhistòrica estan avocades paradoxalment a una peremptòria caducitat. En primer terme, el treball compositiu de Beethoven parteix aquí d'un material caduc que, a més, està sotmès a una articulació forçada. La forma no és producte d'un vertader desenvolupament dels motius, sinó d'una addició o juxtaposició mecànica; en altres mots, la lògica dialèctica dels motius hauria de portar al desenvolupament d'una intensa variació motívica, per contra el compositor alemany prefereix recuperar i imitar algunes de les pràctiques arcaïtzants de la música antiga. El treball compositiu no és espontani, això és, no és el resultat d'un combat del compositor amb un material musical viu i amb exigències històriques, sinó artificial, estilitzat, i per això podríem afirmar que completament estèril. Tot plegat té, al parer d'Adorno, un regust constant de reminiscència, de citació. La conclusió del filòsof de Frankfurt és, doncs, la següent: «Die Missa Solemnis ist ein werk des Weglassens, der permanenten Versagung; sie bereits rechnet zu jenen Bemühungen des späteren bürgerlichen Geistes, welche das allgemein Menschliche nicht mehr in der Konkretion besonderer Menschen und Verhältnisse zu denken und zu gestalten hoffen, sondern durch Abstraktion, durchs Wegschneiden des Zufälligen gleichsam, durch das Festhalten an einer Allgemeinheit, die and er Versöhnung mit dem Besonderen irre ward»⁴¹².

Des del nostre punt de vista, el contrast entre ambdues posicions, la formal-textual i la processual-social, demostra els seus respectius límits; per altra banda, atesa la seva frontalitat directa sempre resulta difícil una amalgama o complementarietat sense traïcions. La primera proposta dona comptes de la naturalesa relacional i complexa del teixit musical; ens ofereix una aproximació realista al treball creador que consisteix a desenvolupar lògicament el material musical. Tanmateix, aquestes elaboracions poques vegades aporten una resposta sintètica o integradora que ens permeti entendre l'impacte, o, fins i tot, la significació real d'aquesta munió elements determinats en la dissecció analítica. Creiem que la naturalesa temporal de la música s'expressa en una determinada experiència del temps per part d'un receptor ideal. Lògicament la partitura, en si mateixa, no pot revelar o oferir-nos allò que només el desplegament efectiu, la realització sonora, pot aconseguir. Des de l'estricta limitació de la partitura no sempre s'atén d'una manera prou solvent i específica al fet de l'escolta musical que tantes i tan valuoses dades pot aportar. Així, les anàlisis textuais, tot i que són capaces de detectar els elements rítmico-constructius de la composició, difícilment ens ofereixen una comprensió real de

⁴¹² TH. W. ADORNO, *Schriften 17. Musikalische Schriften IV*. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1973. p. 157; [TH. W. ADORNO, «La obra de arte distanciada» en *Escritos musicales IV*. Madrid: Akal, 2008, p. 173«La *Missa solemnis* es una obra de la omisión, de la renuncia permanente, ya se cuenta entre esos afanes del espíritu burgués tardío que ya no esperan pensar y configurar lo universalmente humano en la concreción de hombres y relaciones particulares, sino mediante la abstracción, mediante la poda de lo contingente por así decir, mediante el mantenimiento en una universalidad extraviada en la reconciliación con lo particular. En esta obra la verdad metafísica se convierte en un residuo, de forma análoga a como en la filosofía kantiana se convierte en la pureza vacía de contenido del mero “yo pienso”»].

la dinàmica temporal (interna) de la música, resolució que només podria assolir una postura que partint de l'anàlisi textual com a una aproximació legítima a la naturalesa pregonada de l'objecte, s'encaminés obertament a elaborar la seva relació amb una consciència.

La resposta que ens ofereix la segona proposta no pot deixar de semblar-nos un xic parcial i tendenciosa. Malgrat la precisió i la coherència filosòfica d'Adorno, creiem que el seu discurs amalgama i contrasta dues realitats excessivament heterogènies. Així, tot i que, en un cert sentit, resulta heurístic el fet d'entendre la música com a antítesi social de la societat –atès que supera la idea d'un mer reflex superestructural d'algunes postures marxistes dogmàtiques–, la ponderació ideològica de la forma musical resulta ser excessivament difusa. A més, el temps propi/intern de cada composició musical és dissolt abstractament en una dinàmica temporal externa: l'obra és contemplada com un teixit dinàmic que fonamentalment transpira amb més o menys dificultats un temps extern que la dota finalment de significat. Segons el nostre parer, aquesta relació dialèctica resulta a tots els efectes absolutament indeterminable; essent així, només la valoració i interpretació ideològica pot cobrir un espai tan complex i bast.

La nostra proposta analítica està inspirada en models formals, ja que, en primer terme, i sempre segons els nostre parer, són els únics que s'endinsen en la naturalesa específicament musical del fet sense altres consideracions centrífugues que amplien el risc d'exegesis il·lusòries. Tanmateix, som conscients que la sola anàlisi de les dades aportades per la partitura no pot satisfer l'enorme complexitat d'un fenomen com la música. És cert que desenvolupament formal de les connexions pregonades que s'estableixen entre diferents motius se'ns mostren sota els auspicis d'una necessitat apodíctica de tall científic. Tanmateix, i seguint a D. Hume, podríem dir que com a relacions purament ideals, tot plegat no ens parla del món de l'experiència, i, el que és més, *sensu stricto*, no amplien substancialment el nostre coneixement. En aquest sentit, és cert que la seva dinàmica intensiva pot acabar proporcionant-nos tan sols resultats tautològics després de sofisticades indagacions⁴¹³. Dir que l'anàlisi textual no esgota l'estudi del fenomen musical no significa, ans al contrari, deslegitimar-lo, implica simplement copsar la necessitat d'assimilar-lo en un context més ampli, el d'una teoria de la interpretació.

Segons els nostre parer, aquesta *metodologia mixta* hauria de partir d'una elucidació estètica de les condicions o els requisits d'una anàlisi formal per, posteriorment, dedicar-se a l'estudi textual amb l'objectiu de posar de manifest el caràcter eminentment constructiu i relacional de l'art musical;

⁴¹³ F. Dosse [*Historia del estructuralismo. Tomo 1: El campo del signo, 1945-1966*. Madrid: Akal, 2004] exposa la situació i alguna de les paradoxes del rigorós pensament estructuralista de la dècada dels seixanta: «..el greimasismo parece haberse replegado sobre sí mismo en un abstracción cada vez más confidencial; funciona como ortodoxia en una iglesia cada vez más vacía, movilizandolos medios más sofisticados de un despliegue lógico meticuloso para llegar a resultados decepcionantes, frecuentemente tautológicos: “Recuerdo haber sido el ponente de una gruesa tesis de un conocido alumno de Greimas que trataba sobre el matrimonio. Concluía que el matrimonio es una estructura binaria. En cierta forma es verdadero, pero ¿es una conclusión que necesita un análisis de mil páginas?” [Dosse cita a Louis Hay] (p. 244). I un xic més endavant: «La obra [en referencia a *Le Système de la mode* de R. Barthes, deixeble de Greimas] es acogida por la ironía de Jean-François Revel, que ilustra la tesis con el silogismo siguiente: el ratón se come el queso, pero ratón son dos sílabas, así que las sílabas se comen el queso» (*Ibidem.*, p. 248).

finalment, caldria efectuar una lectura sistemàtica dels resultats, això és, interpretar-los novament a la llum d'un paradigma estètic de tipus fenomenològic que, com hem indicat anteriorment, elabori la relació significativa que estableix la consciència amb aquest objecte propi. D'aquesta manera, hom donaria comptes dels pressupòsits de la seva anàlisi; sustentaria amb proves objectives la seva indagació; i elaboraria un model comprensiu més satisfactori que la mera successió de dades tècniques, diguem-ho clar, poc eloqüents des d'una perspectiva pregonament humanística. Intentarem posar en joc aquest plantejament metodològic en la darrera part del nostre treball amb la intenció d'oferir una lectura solvent d'algunes de les obres més monumentals de la poètica musical contemporània.

«...no hay que ignorar que el arte,
o para decirlo mejor, la imaginación creadora de formas,
tiene, según sus posibilidades más generales,
una vida y una evolución que le son propias»⁴¹⁴

H. WÖLFFLIN

Abans d'encetar el capítol, cal examinar el lloc que ocupa en l'ordre de la nostra caracterització estètica del Formalisme. Després de confirmar amb testimonis l'apropament característicament *problemàtic* del Formalisme en contraposició a la consideració *misteriosa* de l'art en el Romanticisme i, en part, en l'Idealisme, hem destacat i elucidat, en la mesura del possible, dos dels seus corol·laris més directes: en efecte, un plantejament problemàtic de l'art ens apropa a la idea d'un artista que, lluny de posseir dots divines i vocacions messiàniques, procura resoldre en el concret, tot fent, i amb l'ajuda de la seva inestimable imaginació, una sèrie de dificultats específiques; de la mateixa manera, havent delimitat el problema de l'art, apareixia l'exigència de determinar quina disciplina havia de fer-se càrrec de l'anàlisi d'aquesta resolució del problema que duen a terme els artistes. Recordem que aquí la resposta ha estat insistir en el fet que el Formalisme exigia una aproximació científica a les obres d'art considerades en la seva immanència com a entitats autònomes dotades de significació. Així, el Formalisme reclamava una ciència autònoma creada *ad hoc* que s'ocupés d'aquest peculiar fenomen que és l'obra d'art. Ara, en el present capítol haurem de fonamentar quelcom més *radical*, això és, el fet que l'obra d'art sigui efectivament quelcom autònom, i que, per tant, l'afany de crear una ciència autònoma no sigui, en darrer terme, un foc d'encenalls.

Segons el nostre parer, en aquest punt ens trobem de ple en un dels moments claus i més definitoris de l'estètica del Formalisme. Creiem que qualsevol postura estètica es defineix tot donant una resposta a aquesta qüestió pregonada que, metafísicament parlant, podríem plantejar de la següent manera: quin és l'estatut ontològic de l'art? Formulada així, el Formalisme no seria altra cosa que l'enèsima resposta d'aquesta qüestió perenne que concerneix la filosofia de les arts.

Grosso modo, a la pregunta de si cal considerar l'art un fenomen genuí o, més aviat, el producte d'una conjuntura de fets determinada, el Formalisme tendria a considerar-lo un fet original, un element fins i tot estrany en el món natural, insòlit en l'àmbit dels objectes i de les finalitats pràctiques que constitueixen el nostre entorn humà. A grans trets, l'art per al Formalisme posseiria un valor i una significació intrínseques i radicalment pregonades de manera que no s'explicaria ni es gaudiria amb referència a altri –condició que el convertiria consegüentment en quelcom heterònom–, ans al contrari, se significaria a si mateix autònomament. En el Formalisme l'art s'instal·laria o tendria –depenent de la radicalitat de la postura– vers l'*autotelisme*, això és, voldria ser considerat un microcosmos genuí que remet incessantment a si mateix.

⁴¹⁴ H. WÖLFFLIN, *Reflexiones sobre la historia del arte*. Barcelona: Ediciones península, 1988. p. 15.

Si deixatéssim els possibles condicionants que podrien induir-nos a pensar que l'obra d'art és quelcom determinat i, per tant, al capdavall, heterònom, ens trobaríem amb tota una munió de postures que el Formalisme provarà de combatre amb una certa contundència. En altres mots, la qüestió de l'autonomia de l'art plantejada en els termes tradicionals, anunciaria que el Formalisme s'oposa frontalment a les següents postures: a) a la idea realista de l'art com a *imitació (mimesis)*, per tant, a entendre'l com a reflex de quelcom més autèntic, la realitat; b) contra el Marxisme més estricte, el nostre moviment s'oposa a la idea de l'art com a *superestructura*, això és, com un mer epifenomen d'una situació material donada, la *infraestructura*; c) també, aquest cop contra l'Idealisme, el Formalisme combatria la idea d'una definitiva superació de l'art en la religió i la filosofia; d) contra el Simbolisme, el Formalisme combatria la idea de l'art com a símbol d'un contingut emotiu o metafísic extraformal més vertader o autèntic; e) finalment, contra el Romanticisme, els formalistes s'oposarien a la dissolució de l'art en la vida, als seus embats irracionalistes i a la valoració abusiva de l'expressió i el sentiment⁴¹⁵.

Producció i no pas còpia de la realitat

«Daß Kunst etwas anderes sei, als Natur, bedarf keines Beweises»⁴¹⁶
K. FIEDLER

Iniciem l'excurs sobre l'autonomia de l'art tot avaluant la postura que sostindria el Formalisme enfront de la qüestió de la *mimesis*. Tanmateix, atesa la complexitat polisèmica i la profunditat filosòfica del terme caldrà procedir primerament a realitzar uns pocs aclariments. No hi ha dubte que l'imperatiu d'«imitar» encomanat a l'art no ha estat una directriu històricament homogènia; per «imitar» s'han entès coses ben diverses. Per tal d'organitzar la nostra exposició enunciaré quatre posicions il·lustratives a l'entorn del concepte de *mimesis* per tal de valorar-les posteriorment a la llum dels escrits formalistes. *In abstracto*, aquestes variants podrien ser les següents: la *mimesis* com a còpia directa de la realitat, accepció que qualificarem de *mimesis material* (de contingut); la *mimesis* entesa com a una reproducció personal i idealitzada de la naturalesa, postura que ressenyarem com a *mimesis material selectiva*; un tercer tipus de *mimesis* entesa com a imitació del mateix procediment productiu de la naturalesa, *mimesis formal*; i, finalment, la *mimesis* com a imitació de la proporció clàssica, en altres mots, una *imitació canònica de caràcter formal*. Per tal de treballar convenientment i limitar un xic aquesta colossal i perenne discussió històrica encarnarem cadascuna de les posicions suara esmentades en una sèrie d'autors. Som conscients que una anàlisi exhaustiva de la qüestió hauria d'abordar altres concepcions de la *mimesis* i molts altres autors; no obstant això, la nostra intenció serà tan sols

⁴¹⁵ Creiem que aquest darrer punt ja ha estat prou desenvolupat en el transcurs dels capítols precedents –en el capítol primer on contraposàvem el *misteri* romàntic al *problema* formalista, així com en el segon, en el qual observàvem la tendència del Formalisme a no tenir en consideració els elements més palesament subjectivistes i irracionalistes de les estètiques d'arrel romàntica. Aquí, doncs, centrarem el nostre interès en la resta d'apartats crítics.

⁴¹⁶ K. FIEDLER, *Schriften zur kunst* I. *Op. cit.*, p. 186; [K. FIEDLER, *Escritos sobre arte* I. *Op. cit.*, p. 253: «No necesita demostración que el arte es algo distinto a la naturaleza»].

mostrar aquestes idees com un teló de fons sobre el qual articular alguns dels pensaments més cèlebres del moviment formalista.

Començarem situant les idees de dos dels filòsofs més cèlebres de l'Atenes clàssica, Plató i Aristòtil; per una qüestió cronològica, d'importància i repercussió històriques, hem optat per abordar-les en primer terme. Un dels mestres indiscutibles de la filosofia, Plató, va afirmar amb una certa vehemència que l'art, precisament per la seva condició imitativa, tenia un estatut ontològic ben minso i, per tant, gnoseològicament parlant, fal·laç⁴¹⁷. Plató acusa a les arts visuals d'inducció a l'error fent palès el seu prejudici mimetista. En efecte, el filòsof pressuposa que les arts plàstiques no fa altra cosa que copiar la realitat que, al seu torn, ja constitueix una còpia del Món de les Idees –d'aquí la seva cèlebre expressió «l'art és còpia de còpia»⁴¹⁸–. L'Atenenc, emperò, no tan sols censura les arts visuals perquè en la seva acció consumeixen l'engany de la *caverna*, de la mateixa manera, en *La República*, són prohibides taxativament certes músiques que afligeixen o exalten l'ànim, i certes narracions pretesament corruptores de la moral⁴¹⁹. No hi ha dubte que la subsegüent citació demostra que la reprovació platònica pressuposa l'acte mimètic o merament copista d'aquest altre conjunt d'arts:

«Per tant, censurarem només els poetes i els obligarem a incorporar als seus poemes la imatge dels bons costums, o altrament a no compondre res entre nosaltres, o també censurarem els altres professionals i els impedirem d'introduir els mals costums, la incontinença, l'esclavitud, la lletgesa en la presentació dels ser vius, en els edificis o en qualsevol altres producte de la professió? I si en són incapaços no els permetrem d'exercir entre nosaltres, per evitar que els guardians, pujats entre imatges de maldat com entre males herbes, collint-ne cada dia una mica, però de moltes i nodrint-se'n, implantin sense adonar-se'n un gran mal a la seva ànima...»⁴²⁰.

La convicció que l'art es mou estrictament en l'àmbit de la imitació del món sensible porta a Plató a una reprovació sense pal·liatius. Ara bé, si les arts gaudeixen d'algun reconeixement en l'extensa producció de diàlegs platònics és tan sols en la mesura que algunes obres esperonen l'espectador a contemplar allò que es troba més enllà d'elles i que les dota d'una existència significativa, això és, la Idea de Bé-Bellesa, ara sí, una realitat autènticament autònoma. Dirà ara Plató: «...cercarem aquells professionals de bona índole i dotats per seguir les petjades de la naturalesa del que és bell i decorós: així els joves viuran com en un paratge saludable i extrauran profit de qualsevol avinentesa...»⁴²¹; i un xic més endavant insisteix l'Atenenc: «Doncs, pels déus!, el que dic; no arribarem a

⁴¹⁷ PLATÓ, *Diàlegs*, XII (*La República*: llibres VIII-X). Barcelona: Bernat Metge, 1992: «O sigui que, per descomptat, l'art imitativa és ben lluny de la veritat, i, em fa l'efecte, ho executa tot perquè només frega un petita part de cada cosa, i aparent, per acabar-ho d'adobar» (p. 103); «Per tant establim, començant ja per Homer, que tots els poetes són imitadors d'aparences de virtut i de totes les altres coses sobre què componen, però que la veritat, ni la freguen...» (p. 107).

⁴¹⁸ Sobre aquesta qüestió, és il·lustratiu el fragment de la *República* platònica que va des del 596a fins 598e aproximadament, que no reproduïrem aquí per la seva notable extensió.

⁴¹⁹ *Ibidem.*, p. 109: «... del que imita, l'imitador no en sap res que s'ho valgui, la imitació no és res més que un joc, no és res seriós, i els qui toquen la poesia tràgica, tant si és en iambes com en versos èpics, són imitadors com els qui més».

⁴²⁰ PLATÓ, *Diàlegs*, X (*La República*: llibres I-IV). Barcelona: Bernat Metge, 1989. p. 124.

⁴²¹ *Ibidem.*, p. 124.

ser músics ni nosaltres ni els guardians, dels qui diem que hem d'educar, si no coneixem íntimament les formes essencials [sens dubte aquesta locució pot portar-nos a interpretar εἶδη com a Forma-Idea] de la temprança (...) tal i com es donen universalment, i les percebem presents en els sers on són i en les seves imatges, i no les menyspreem ni en allò gros ni en allò petit, ans les creiem dignes del mateix art i disciplina?»⁴²². L'«idealisme» objectiu de Plató condueix directament a la idea que, en darrer terme, l'art, en tant que còpia imperfecte de la realitat, només pot ser redimida tot apel·lant a una instància superior, la Idea. L'autèntica obra d'art ha de ser valorada segons allò altre de si mateixa que es troba més enllà de la naturalesa sensible, a la qual explícitament reproduïx.

El posicionament de Plató fereix de mort l'autonomia artística en dos sentits potser complementaris: per un cantó, l'obra d'art tendeix a reproduir fidelment les imatges que l'artista copsa en el sensible fent que la representació esdevingui subsidiària d'aquest estat de coses; per altra banda, i en el millor dels casos, la figura és un arc tens la sageta del qual apunta més enllà de la seva realitat vers l'intel·ligible. No serà en la primera accepció, però sí ben segur en la segona que retrobarem aquesta postura en alguns dels filòsofs romàntico-idealistes del XIX (Schelling).

La concepció de la mimesis que té el cèlebre deixeble de Plató, Aristòtil, no és tan taxativa com la del seu mestre, i, ben segur, un xic més benvolent, puix que la imitació, com ens diu l'Estagirita en la seva *Poètica*, és connatural a l'home i produeix sempre un favorable plaer⁴²³. Tanmateix, és fàcil pensar que les incipients llavors de la proposta aristotèlica es puguin rastrejar en el mateix corpus platònic. La idea platònica que l'art gaudeix d'un cert estatus si s'inspira i remet a l'ideal extramundà podria haver conduït a l'Estagirita a la seva pròpia versió basada en la convicció que les bones arts, de fet, impliquen un idealització de la mundanitat. Cal recordar que la metafísica aristotèlica critica les idees separades de Plató, però, alhora, resulta gairebé innegable afirmar que tot i això no supera l'essencialisme del seu mestre; com bé diu J. M. Porcell: «Aristòtil s'aparta de Plató per qui l'*ontos on* (el veritable ser) és l'universal. Ell pren l'ésser “de baix” no “de dalt”. I així critica les Idees de Plató. La idea no es dóna a part de la cosa, sinó dins d'ella. De fet, més que criticar les “Idees” el que fa es criticar les Idees “separades”»⁴²⁴. La idea que l'art té com a objectiu la imitació idealitzada de la natura i l'home apareix explícitament en alguns dels textos més cèlebres d'Aristòtil. És especialment il·lustrativa la citada *Poètica* centrada en la tragèdia i les seves condicions ideals; allí se'ns explica, per exemple: «Puix que la tragèdia és una imitació d'homes millors, cal que imitem els bons pintors de retrats; els quals, tot reproduint la forma particular i procurant que les imatges retirin als originals, els representen més bells. Així també el poeta que imita personatges irascibles o negligents o que ofereixen d'altres trets de caràcter anàleg, cal que en faci, essent tals, uns homes excel·lents, com l'Aquil·les d'Agató i d'Homer»⁴²⁵. Tot i que l'obra d'art no es mesura segons una Idea transcendent de bellesa i que Aristòtil atorga a l'artista una voluntat activa de

⁴²² *Ibidem.*, pp. 124-125.

⁴²³ ARISTÒTIL, *Poètica*. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1926. p. 6: «perquè imitar és inherent a la natura de l'home des de la infantesa, i en això difereix dels altres animals: que és el més imitador de tots i que adquireix les primeres coneixences per mitjà de la imitació; i tothom es delecta amb les imitacions. Un exemple d'això és el que passa amb les obres d'art...».

⁴²⁴ J. MARTÍNEZ PORCELL, *Ésser i Persona*. Barcelona: PPU, 1995. p. 7.

⁴²⁵ ARISTÒTIL, *Poètica*. *Op. cit.*, p. 21.

seleccionar els trets de la realitat més significatius, la seva integritat queda minvada pel rerefons realista i per la incondicional referència a un estat de fets determinat.

Hom que realitzés un fugaç cop d'ull a la història de la pintura conclouria ràpidament que la naturalesa ha tingut un pes inestimable en l'art plàstic; només caldria advertir la ingent quantitat de representacions naturalistes que s'han donat al llarg de la història. Des d'aquest punt de vista, les afirmacions dels dos autors clàssics de la filosofia respondrien i donarien comptes d'una realitat artística inqüestionable. Tanmateix, un escrupolós formalista amant de la precisió, ja incorporaria una sèrie d'esmenes a aquesta aparent evidència. En primer lloc, és erroni considerar que els elements naturalistes dominen la completa producció artística; de fet, objectaria que les èpoques en les quals l'art plàstic ha tingut aparentment com a model i mesura la natura han estat relativament poques en comparació a les que han fet valer una representació abstracta o geomètrica. En segon lloc, també seria matisada la importància de la natura en les representacions més naturalistes. L'advertència que aquí realitzaria el Formalisme és que, malgrat l'aparent afinitat, l'objectiu dels artistes no ha estat mai copiar o reproduir la realitat, ni que sigui incorporant en la representació els seus trets més òptims, com exigia Aristòtil. De bones a primeres podríem afirmar que en contraposició a les migrades valoracions que redueixen l'acció de l'artista a una reproducció o a un perfeccionament de la naturalesa en la representació plàstica i, per tant, a una relació *directa* o *immediata* del creador amb la naturalesa, el Formalisme *problematitzaria* l'esmentada relació i la situaria en el pla d'una complexitat sense precedents: la relació entre l'art i la naturalesa sempre és *mediata* i *activa* –o, més aviat, *creativa* en el sentit més estricte de la paraula– per part de l'artista. Així, certament, el Formalisme renegarà de l'uniforme imperatiu de la imitació dirigit a l'art i el considerarà un microcosmos plenament significant que, en la seva pròpia constitució significativa, no apuntarà més enllà de si mateix.

Com hem fet fins ara, provem de fer una lectura més o menys sistemàtica de les idees formalistes a propòsit d'aquesta qüestió cenyint-nos a un cert desenvolupament cronològic; en el transcurs de l'exposició retrobarem i comentarem les concepcions sobre la mimesis que hem apuntat. K. Fiedler, pare del Formalisme centreeuropeu per haver forjat un dels seus eixos axials, la teoria de la *reine Sichtbarkeit*, treballarà a fons la qüestió de la relació entre l'artista i la natura negant el paper mimètic de la pintura i considerant el seriós aspecte formatiu de la labor artística. La seva herència serà recollida per A. von Hildebrand i el seu *Das problem der Form in der Bildenden Kunst*⁴²⁶, en el qual també serà *problematitzada* la relació entre el creador i la naturalesa tot introduint una munió de matisos sobre els diferents aspectes de la forma –la

⁴²⁶ En aquesta línia, Hildebrand afirmarà que la obra d'art és un tot tancat que es presenta autònomament enfront de la naturalesa; en paraules de l'escultor: «So ist denn das Kunstwerk ein abgeschlossenes, für sich und in sich beruhendes Wirkungsganzes und stellt dieses als eine für sich bestehende Realität der Natur gegenüber» (HILDEBRAND, *Das problem der Form in der Bildenden Kunst. Op. cit.*, p. 30); [HILDEBRAND, *El problema de la forma en la obra de arte. Op. cit.*, p. 41: «Así pues, la obra de arte es un todo activo y cerrado, que tiene su razón en sí y por sí misma, presentándose como una realidad existente por sí misma frente a la naturaleza»]. En la mateixa línia es declararà posteriorment l'historiador de l'art suís H. Wölfflin: «Sólo mediante el rigor de la figuración del conjunto el cuadro se convierte en un cuadro y alcanza su valor autónomo respecto a toda naturaleza» (H. WÖLFFLIN, *Reflexiones sobre la historia del arte. Op. cit.*, p. 77).

Daseinsform en contrast amb la *Erscheinungsform*, i amb el seu grau més elaborat la *Wirkungsform*-. Precisament, l'obra de Hildebrand es publicava el mateix any (1893) en el qual A. Riegl combatia, en la seva cèlebre *Stilfragen*, tot pressuposant l'existència real d'una *Kunstwollen*, la visió aparentment naturalista de l'ornament. Posteriorment, l'any 1907, un altre cèlebre autor de l'òrbita formalista, nascut a Aachen l'any 1881, W. Worringer, publicà *Abstraktion und Einfühlung*, llibre que intentarà una difícil síntesi entre dues tendències: per un cantó, la que prové de la *Pura Visualitat* fiedleriana i que es palesa en les consideracions worringerianes sobre l'estil (*Abstraktion*), i, per l'altre, la que prové de Th. Lipps, això és, l'*Empatia* (*Einfühlung*), a partir de la qual, segons el nostre autor, la *voluntat artística* tendeix a les formes orgànico-naturals –notem com Worringer posa en joc un altre dels conceptes del discurs formalista, la suara esmentada *Kunstwollen*-. A la fi del nostre recorregut, l'historiador de l'art H. Wölfflin, tot introduint una sèrie de conceptes fonamentals en la història de l'art (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* del 1915) prevenia contra la interpretació simplement mimètica de l'art. Repassem, doncs, breument, tota aquesta munió de tesis.

A pesar de la seva importància, no voldríem insistir massa més sobre la formulació de la *pura visibilitat* fiedleriana, tan sols pretenem explicitar aquí els corol·laris que es deriven de la teoria i que rebaten les posicions mimètiques; a més, aquesta breu aproximació ens permetrà allisar el camí de comprensió de tot allò que s'esdevindrà posteriorment a Fiedler. Bé, segons el nostre parer, la subsegüent citació inclouria suscintament els elements clau de la convicció fiedleriana sobre la relació de l'art (pintura) amb la naturalesa:

«Kunst ist nicht Natur; denn sie bedeutet eine Erhebung, eine Befreiung aus den Zuständen, an die gemeiniglich das Bewußtsein einer sichtbaren Welt gebunden ist; und doch ist sie Natur: denn sie ist nichts anderes als der Vorgang, in dem die sichtbare Erscheinung der Natur gebannt und zu immer klarerer und unverhüllterer Offenbarung ihrer selbst gezwungen wird»⁴²⁷.

Notem d'entrada que la testimoniança apunta cap a la constatació d'una relació complexa, multifactorial, que conjumina al mateix temps *manifestació* i *creació*. Contràriament al que afirmaven els positivistes, la realitat no és mai un *datum*, un fet objectiu directe i neutre, sinó el producte d'una activitat sensible-intel·lectual de l'home. Al parer de Fiedler, el món és la representació d'una consciència que, tanmateix, no hem d'entendre com a quelcom indiferenciat, ans amb una pregona capacitat de focalitzar-se de maneres ben diverses i totes elles significants en la seva especialitat. La representació artística és una d'aquestes modalitats pregones de la consciència, com el llenguatge. L'art pictòric és capaç d'aportar-nos una forma genuïna i pregona de la realitat: la de la seva aparença purament visual. No es tracta, emfasitzem-ho, de la reproducció de la nostra impressió visual habitual de la realitat, en la qual intervenen una munió de vectors a més de l'ull i la seva visió, ni tan sols de la plasmació directa d'una pura dada visual, sinó d'un procés actiu, formatiu i,

⁴²⁷ K. FIEDLER, *Schriften zur kunst* I. *Op. cit.*, 188; [K. FIEDLER, *Escritos sobre arte*. *Op. cit.*, p. 255: «El arte no es naturaleza pues significa una elevación, una liberación de las condiciones a las que generalmente está ligada la conciencia del mundo visible; y, sin embargo, es naturaleza: pues no es sino el proceso en el que es conjurada la apariencia visible de la naturaleza y obligada a una manifestación cada vez más clara y desvelada»].

finalment, creador que elabora, tot clarificant-la, la fugissera i incoherent intuïció visiva. En Fiedler, la intuïció visiva no és transferida ni subjugada a l'enteniment categorial, sinó desenvolupada activament en la seva especificitat sensible. El pintor crea la realitat en termes purament visuals i, en sentit estret, ens la dóna a conèixer, per la qual cosa no podem considerar la seva activitat una mera reproducció.

Per tal de capir exactament l'essència de l'art, fet que ens permetrà gaudir-lo en la seva especificitat, cal fer-se càrrec de l'alt grau d'activitat que comporta la creació artística: l'artista converteix la visió pura, en si mateixa fugaç i confusa, en quelcom clar i determinat. El creador, doncs, té la capacitat de convertir les impressions transitòries en formes concretes i permanents que aconseguen alliberar l'espectador receptiu de la diversitat i l'heterogeneïtat de la seva realitat tot mostrant-li una dimensió concreta, precisa, i diàfana del real⁴²⁸.

Si aquesta activitat sensible-espiritual que manifesta l'obra d'art no és copsada, l'espectador no fruità del seu significat profund i es perdrà irremeiablement en consideracions alienes o col·laterals, com aquelles sentimentals o purament intel·lectuals. Si aquests elements constitueixen el focus principal d'atenció, el veritable valor de l'obra restarà totalment incomprès, i, el que és més, l'obra esdevindrà subsidiària de la pura emotivitat subjectiva o d'una pretesa idea transcendent. Per contra, si l'espectador és capaç de refer o, si més no, de considerar seriosament el pas de l'ull a la mà forjadora, i de veure en aquesta forma sensible la seva reeixida naturalesa unitària i coherent capissarà la genuïna dimensió cognitiva del procés artístic. Fiedler constata el fet que, malauradament, molt pocs accedeixen a aquest domini.

Essent conscient de l'activitat que comporta el procés de formació artística –labor rigorosa, però àmpliament diferenciada de la científica–, i prenent posició en contra dels elements eidètics o sentimentals que fonamentalment sostenien les estètiques idealistes i romàntiques, Fiedler preserva la veritat i l'autonomia de l'art i, àdhuc, la llibertat del mateix artista⁴²⁹. No hi ha cap dubte que també en això Fiedler se'ns mostra un veritable estàndard del Formalisme.

Ja hem vist que en A. von Hildebrand seguia ben vigent la idea de combatre la posició realista del Positivisme⁴³⁰. Segurament amb aquest afany, i sobretot per tal preservar l'autonomia artística enfront de la naturalesa, l'escultor suís va distingir entre la forma real o *Daseinsform* i la *Erscheinungsform*, la forma aparent que en el seu grau més elaborat i actiu (*Wirkungsform*) esdevindria el fonament de l'art⁴³¹. La indistinció amb la qual

⁴²⁸ Creiem que aquesta idea bat vivaçment en el fons dels principis estètics que W. Worringer desenvoluparà anys després en la seva cèlebre *Abstraktion und Einfühlung*; en efecte, allí retrobarem la idea que les formes artístiques abstractes permeten elevar a un estat de permanència l'acèrrim esdevenir que consumeix l'home.

⁴²⁹ K. FIEDLER, *Schriften zur Kunst* I. *Op. cit.*, 110: «Nur der Kraft aber ist die Freiheit eigen. Fehlt diese Kraft, so fällt die künstlerische Tätigkeit in alle Irrungen zurück...»; [K. FIEDLER, *Escritos sobre arte*. *Op. cit.*, p. 166: «Pero solo la libertad tiene fuerza. Si esta falta, la actividad artística recae en todos los errores...»].

⁴³⁰ Vegeu la nota 370 del capítol tercer.

⁴³¹ Així ens ho confirma F. Pérez Carreño en el seu estudi sobre Hildebrand: «Sin embargo, sólo puede ser la forma aparente y activa la que fundamente una teoría del arte como la que nos ocupa» (F. PÉREZ CARREÑO «Forma y visión» en HILDEBRAND, *El problema de la forma en la obra de arte*. *Op. cit.*, p. 14).

el Positivisme estètic observa la naturalesa el portaria a considerar que no és altra cosa que la forma real allò que és aprehès i expressat pels artistes. Hildebrand, tot i reconèixer un primer estadi de *manifestació*, emfasitzaria el subsegüent aspecte de la *creació* i formació activa.

Seguint el rastre de Fiedler, Hildebrand insisteix força en l'aspecte purament visual de l'obra d'art, fet que el porta afirmar la seva condició d'*aparença*, entesa com a la categoria d'allò que ens és ofert enterament als sentits. Convé aturar-nos en aquest punt a explorar sucintament el concepte de *Schein*, atès que ens servirà per anar apregonant en la qüestió de la mimesis i el posicionament formalista. La nostra elucidació recollirà el testimoni de l'esteta nord-americana Susanne Langer, i concretament del seu excel·lent llibre *Felling and Form*, en el qual reconeix les inestimables contribucions de Hildebrand al respecte⁴³². S. Langer assevera que Hildebrand fou el primer en prendre consciència del fet que les operacions realitzades per l'artista plàstic s'encaminen vers la *creació* d'un *espai* de caràcter enterament *aparent o virtual*⁴³³; no es tracta d'una simple còpia o recreació de l'espai físic natural, ni tampoc d'una mera selecció de possibles estats de la naturalesa. S. Langer parteix de les afirmacions de Hildebrand sobre l'*espai aparent* i hi incorpora un rerefons simbòlic inèdit en el discurs de l'escultor –és clar que Hildebrand, com a bon deixeble de Fiedler, no ho contemplava⁴³⁴–. Hem de saber que el rerefons simbòlic langerià és hereu de l'escola d'Ernst Cassirer⁴³⁵.

Per a l'autora americana, l'èmfasi en la condició aparent de l'obra d'art denota la naturalesa estètica de l'obra d'art. L'objecte artístic crea perplexitat, ja que se'ns mostra com a quelcom purament qualitatiu, sense cap traça d'utilitat pràctica i, per tot plegat, com a quelcom radicalment divers dels objectes del nostre entorn quotidià. L'espai artístic elaborat o format pels artistes ja és en si mateix totalment expressiu i significatiu, és a dir, no l'hem d'entendre com a

⁴³² «The notion of perceptual space as virtual scene derives from Hildebrand, and the idea of its creation through purely visual forms, even replacing all other normal means by visual ones, is this major contribution to the theory of art» (S. LANGER, *Felling and Form. Op. cit.*, p. 86).

⁴³³ *Ibidem.*, p. 72: «This virtual space is the primary illusion of all plastic art».

⁴³⁴ Com demostra fefaentment aquest fragment, Fiedler nega que la representació artística pugui ser entesa en termes simbòlics: «Dann freilich wird man von all den verhängnisvollen Irrtümern nicht loskommen, die sich mit Notwendigkeit ergeben, wenn man in dem sichtbar Vorhandenen der Kunst nur ein Symbol eines Geistigen sieht, wenn man das dem Auge sich tatsächlich Darbietende gering achtet gegenüber einem unsichtbaren Inhalt, der in die unvermeidlichen Beschränkungen der Form herabgestiegen sei» (K. FIEDLER, *Schriften zur kunst. Op. cit.*, p. 175); [K. FIEDLER, *Escritos sobre arte. Op. cit.*, p. 240: «Será así imposible liberarse de todos los errores funestos que se dan necesariamente cuando no se ve en el ser visual del arte más que un símbolo de lo espiritual, cuando lo que se ofrece realmente al ojo se estima menos que el contenido invisible que ha descendido a las inevitables limitaciones de la forma»].

⁴³⁵ Tampoc no podem oblidar les valuoses aportacions d'Erwin Panofsky a la comprensió de la dimensió simbòlica de la projecció espacial en les arts plàstiques. Segons el crític i historiador de l'art nascut l'any 1892 calia assolir el nivell *iconològic* en la interpretació de les obres d'art, això és, arribar a interpretar les formes i al·legories –que prèviament identificava la iconografia– com a valors simbòlics del context en el qual naixien. Sense anar gaire lluny, Panofsky va fer, entre d'altres, unes inestimables contribucions a la comprensió de l'espai perspectiu en el renaixement (Vegeu: E. PANOFSKY, «La perspectiva com a “forma simbòlica”». *Op. cit.*). Malgrat tot, cal tenir present que un estudi d'aquestes característiques no està exempt de dificultats, ja que és difícil determinar el nombre de coordenades culturals que cal observar.

una mena de contenidor en el qual s'introduirà després un contingut significatiu⁴³⁶.

Com podem observar en el transcurs de *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*, Hildebrand analitza detalladament el procés mitjançant el qual l'artista dóna forma efectiva a l'espai. En primer lloc, ens permet observar com els objectes, les diferents parts, compareixen en la representació com a conformadors efectius de l'espai, de la totalitat, que és l'objectiu de l'artista⁴³⁷. Així, l'espai aparent és fruit d'una genuïna arquitectura construïda a partir de determinades relacions formals entre les parts integrants⁴³⁸. En el mateix sentit, cal considerar que els personatges tenen més valor formal que narratiu⁴³⁹. Finalment, el color també està al servei de la creació aparent, unitària i orgànica de l'espai en l'obra d'art pictòrica; la tonalitat cromàtica és, doncs, un element formal més⁴⁴⁰. Per tot plegat, el món de l'art no reproduïx mimèticament el model natural, sinó que hi corre paral·lel constituïnt-se com a un tot, com a un cosmos unitari i orgànic elaborat a través de relacions formals pròpies i originals.

⁴³⁶ Com veurem en el capítol cinquè, aquestes afirmacions estan en la línia del Formalisme més ortodox, atès que abandonen qualsevol mena de formulació dualista (de forma-contingut) en l'art.

⁴³⁷ A. VON HILDEBRAND, *Das problem der Form in der Bildenden Kunst. Op. cit.*, p. 37: «Damit lässt sich aber verstehen, wie die Einzelgegenstände durch ihre Stellung und An wendung an der Darstellung des Gesamtraumes arbeiten und je nach ihrer Verwertung die Raumenregung des Ganzen verstärken, andererseits durch diese Verwendung an sich als Einzelgegenstände stärker zum Ausdruck Kommen, weil sie eben im Ganzen eine Bestimmte räumliche Funktion haben, eine bestimmte räumliche Rolle spielen»; [HILDEBRAND, *El problema de la forma en la obra de arte. Op. cit.*, p. 46: «Con esto se comprende cómo los objetos aislados participan en la reproducción de la totalidad del espacio por medio de su disposición y aplicación, y cada uno según su valor fortalecen el estímulo espacial de la totalidad. Por otra parte, gracias a ese uso se expresan en sí como objetos aislados, pues tienen una función y un papel espaciales determinados en el todo»].

⁴³⁸ A. VON HILDEBRAND, *Das problem der Form in der Bildenden Kunst. Op. cit.*, p. 37: «In dieser Doppelrolle, welche in einer Raumwirkung für's Ganze und für's Einzelne besteht, erkennen wir aber die Künstlerische Verknüpfung des Ganzen un Einzelnen –die Gelenke der Erscheinung als eines Künstlerischen organismus»; [HILDEBRAND, *El problema de la forma en la obra de arte. Op. cit.*, p. 46: «En esa doble función que consiste en el efecto espacial para el todo y lo particular reconocemos, empero, el enlace artístico del todo y lo particular, la articulación de la apariencia como un organismo artístico»].

⁴³⁹ A. VON HILDEBRAND, *Das problem der Form in der Bildenden Kunst. Op. cit.*, p. 38: «man denke die Figuren im Bilde immer mit der Aufgabe, an dieser Raumentwicklung für das Auge mitzuarbeiten und man wird den Zusammenhang sich erklären Könen, der dem Bilde eine Künstlerische Notwendigkeit, eine Notwendigkeit der Erscheinung Verleiht. Man wird erkennen dass die Figuren eine viel allgemeinere Aufgabe im Bilde lösen, als die, einen Vorgang zu erzählen»; [HILDEBRAND, *El problema de la forma en la obra de arte. Op. cit.*, p. 47: «se puede pensar que los personajes cumplen siempre la tarea de colaborar en el desarrollo del espacio, y se puede aclarar que la coherencia que da a la imagen la necesidad artística, presta necesidad a la apariencia. Es preciso reconocer que las figuras resuelven un problema más general que el de narrar un acontecimiento»].

⁴⁴⁰ A. VON HILDEBRAND, *Das problem der Form in der Bildenden Kunst. Op. cit.*, p. 59: «Es ist auf der Hand liegend, dass die Farbe in einem dienenden Verhältnis zur räumlichen Vorstellung steht und nur insofern beim Bilde von einer inneren Einheit der Farbe die Rede sein Kann, als diese an der grossen Arbeit, ein Raumganzes zu bilden, teilnimmt»; [HILDEBRAND, *El problema de la forma en la obra de arte. Op. cit.*, p. 62: «Es obvio que el color se encuentra en una relación que sirve a la representación espacial y, participa en la configuración de una totalidad espacial»].

No obstant això, al parer de Hildebrand, caldrà acceptar que la naturalesa també juga un paper en el procés d'elaboració de l'obra d'art. Ben mirat, observarà Hildebrand, l'obra d'art és una mostra eminent de la capacitat humana d'elaborar d'una manera activa i genuïna la seva relació amb l'entorn. Cal tenir sempre present la interacció que existeix entre l'artista, la naturalesa i l'obra d'art, ben entès que no es tracta d'una relació immediata i merament reproductiva, sinó d'una rica, activa i pregonada il·lació: «Denn erst dann wird das Kunstwerk zu einem wahren Ausdruck unseres Verhältnisses zur Natur, wie es sich in unserer räumlichen Vorstellung naturgemäss bildet»⁴⁴¹. A la llum d'aquesta testimoniança s'escauria posar en joc el tercer dels conceptes de mimesis que hem apuntat a l'inici de l'apartat. Com hem dit, aquesta accepció de la *mimesis* apuntaria en el sentit d'entendre la labor de l'artista com a una recreació original el procés de formador de la naturalesa. En el cas concret de Hildebrand, el creador contemplaria els processos de formació espacial de la naturalesa per recrear-los genuïnament amb altres mitjans. La «còpia» no rauria, doncs, en el resultat, ans en un element *a priori*, això és, en la *recreació* del procés per mitjà del qual la naturalesa és capaç d'oferir-nos una sensació efectiva d'espai⁴⁴². En altres mots, i tot parafrasejant S. Langer, hi ha la pretensió de produir una impressió sensorial de l'espai *equivalent* al de la naturalesa, però no pas un de literalment *similar*. A propòsit d'això, les paraules de Hildebrand són prou explícites: «Die Parallele zwischen Natur und Kunstwerk wäre also nicht in der Gleichheit ihrer faktischen Erscheinung zu suchen, sondern darin, dass ihnen beiden zur Erweckung der Raumvorstellung die gleiche Fähigkeit innewohnt»⁴⁴³.

Segons el nostre parer, aquesta accepció formal de la mimesis tindria un cert recorregut en el moviment formalista. La testimoniança de Hildebrand és prou fefaent⁴⁴⁴, i no serà pas una excepció. Efectivament, H. Wölfflin, tot parlant de la *Forma Clàssica*, fa seva una convicció de Dürer que resa així: «el arte se

⁴⁴¹ A. VON HILDEBRAND, *Das problem der Form in der Bildenden Kunst. Op. cit.*, p. 28-29; [HILDEBRAND, *El problema de la forma en la obra de arte. Op. cit.*, p. 39: «pues la obra de arte se convierte ante todo en verdadera expresión de nuestra relación con la naturaleza tal y como, conforme a sus leyes, se configura en nuestra representación espacial»].

⁴⁴² Com ja deien els medievals, per exemple, Sant Tomàs d'Aquino: «Ars imitatur naturam in sua operatione» (SANTO TOMAS DE AQUINO, *Summa theologiae. Cura fratrum eiusdem ordinis*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1956. I, 117, 1).

⁴⁴³ A. VON HILDEBRAND, *Das problem der Form in der Bildenden Kunst. Op. cit.*, p. 41; [HILDEBRAND, *El problema de la forma en la obra de arte. Op. cit.*, p. 49: «El paralelismo entre naturaleza y obra de arte no radicaría en la igualdad de su apariencia de hecho, sino en la facultad de suscitar una representación espacial que es inherente a ambas»].

⁴⁴⁴ Vegeu també altres afirmacions més concretes en el mateix sentit: «Auf solchem zum natürlichen Bedürfnis gewordenen Gesetze beruht die Künstlerische Disziplin, die Kultur der bildlichen Vorstellung»; «Im solchen Falle ist der Künstler genötigt, die Senkrechte und Horizontale auf irgend eine weise fühlbar zu machen und dadurch die Einzelsituation unter den Grundbedingungen einer allgemeinen Natur zu zeigen»; «So sehen wir denn, wie das Festhalten eines einfachen Naturverhältnisses zu einer grossen Künstlerischen Bedeutung heranwächst und im Kunstwerke gestaltend weiter wirkt und dessen Ruhe und Harmonie bedingt» (A. VON HILDEBRAND, *Das problem der Form in der Bildenden Kunst. Op. cit.*, p. 59-60); [HILDEBRAND, *El problema de la forma en la obra de arte. Op. cit.*, p. 61-62: «La disciplina artística, la cultura de la representación plástica descansa en una ley nacida de la necesidad natural»; «En estos casos el artista necesita hacer perceptibles de alguna manera las líneas vertical y horizontal, mostrando la situación particular bajo las condiciones básicas de la naturaleza general (...)»; «Vemos, pues, cómo la conservación de unas sencillas relaciones de la naturaleza adquiere importancia artística y actúa en la obra de arte dando lugar a su quietud y armonía (...)»].

halla en la naturaleza»⁴⁴⁵. L'asseveració, àdhuc compartida pel mateix Goethe, hauria de ser interpretada, segons Wölfflin, en el sentit d'entendre l'art com a una segona naturalesa, això és, com a una activitat creativa de l'home que s'emmiralla en les lleis *ontoproductores* de la naturalesa –si se'ns permet el neologisme–. D'aquesta manera podríem dir que la *Forma Clàssica* troba en la naturalesa el principi que regeix la seva configuració; i és que, sens dubte, la natura és l'exemple més perfecte d'una munió heterogènia de parts en el si d'un totalitat unitària completament organitzada i sotmesa a lleis, que, paradoxalment, com diria Kant, ens ofereix una impressió de gratuïtat i joc lliure.

L'obra clàssica, estructurada en el seu detall i en el seu conjunt, limitada i acabada, però no passiva o antidinàmica, mostra un ordre i una unitat substancials: tot s'implica de tal manera que el conjunt és més que la suma de les seves parts constitutives. Els elements que configuren el tot se'ns mostren sota els auspicis d'una absoluta llibertat que no conté traces de constricció en cap punt. El model natural és, doncs, l'expressió òptima de quelcom que afecta a l'art clàssic en la seva constitució. No hi ha dubte que Kant també participaria activament d'aquesta caracterització, puix que com hem vist en el capítol primer de la nostra estètica, els productes del geni, les obres d'art, se'ns mostren aparentment com a naturalesa, com a joc. Al parer de Hildebrand i Wölfflin, l'artista no pot prescindir de la naturalesa, sinó que, tot evocant el seu procés ontoproductor, l'ha de recrear per mitjà d'una sèrie d'operacions enterament plàstiques i amb criteris eminentment estètics⁴⁴⁶; més enllà d'això, la natura no forneix cap determinació ni límit a la creativitat productiva de l'artista.

Les posicions de Hildebrand i Wölfflin són força representatives del Formalisme dedicat a les arts plàstiques, moviment que rebutjarà el migrat concepte de mimesis que entén l'art com a una destra còpia o transcripció de la naturalesa sobre el llenç. Caldrà acceptar, segons Hildebrand, que l'artista crea un espai dotat d'una genuïna i eloqüent unitat que, és clar, no es troba en la realitat. Aquesta unitat constitueix el factor determinant de la condició aparent i, en últim terme, autònoma de l'art: «In diesem gegenseitigen Bedingen der Erscheinungsgegensätze und in ihrem gemeinschaftlichen Hervorrufen eines Raumganzen besteht eine Einheit der Erscheinung, welche nichts gemein hat mit der organischen oder der Vorgangseinheit in der Natur»⁴⁴⁷. H Wölfflin tampoc no dubtarà en cap moment de la inestimable qualitat d'autonomia, com ja veiem d'entrada en la citació que presidia el capítol.

Com molt bé assenyala F. Pérez Carreño, Hildebrand s'allunyarà dels postulats d'una psicologia de l'artista per encaminar-se vers una incipient

⁴⁴⁵ Citació de Dürer extreta de H. WÖLFFLIN, *Reflexiones sobre la historia del arte. Op. cit.* p. 61.

⁴⁴⁶ Wölfflin afirmarà que les normes del gust decoratiu són absolutament determinants: «Di qui si vede quando poco lo stile sia determinato da osservazioni sulla natura e come siano sempre criteri di carattere decorativo, dettami del gusto, ad aver l'ultima parola»; «...questi concetti [linial i pictòric] rappresentano una contrapposizione d'indole generale, che ha la sua radice nella sensibilità decorativa e che non si può capire restando sul terreno della pura imitazione naturale» (H. WÖLFFLIN, *Concetti fondamentali della storia dell'arte. Op. cit.*, p. 86/113).

⁴⁴⁷ A. VON HILDEBRAND, *Das problem der Form in der Bildenden Kunst. Op. cit.*, p. 39; [HILDEBRAND, *El problema de la forma en la obra de arte. Op. cit.*, p. 48: «Y es en ese recíproco condicionarse de los contrastes de la apariencia y en su producción conjunta de una totalidad espacial donde radica la unidad de la apariencia, que no tiene nada en común con la unidad orgánica o con la de fenómenos naturales»].

psicologia de la percepció artística⁴⁴⁸. Amb la mateixa intenció d'elaborar una *psicologia de la sensibilitat artística*, caldria considerar ara les tesis d'un altre autor de l'òrbita formalista, W. Worringer: «Heus aquí el secret: la nostra estètica no és sinó una psicologia de la sensibilitat artística clàssica. Ni més ni menys»⁴⁴⁹. En efecte, l'autor té la pretensió d'elaborar una ciència que provi de determinar objectivament els factors que incideixen en la creació artística de figures orgànico-naturals i en la de formes abstractes. Tanmateix, ambdues posicions, tot i que afines, no acaben de convergir del tot: mentre que Hildebrand apunta a l'elucidació de les condicions objectives que fan possible la representació artística, Worringer sembla incidir en un camp aparentment més subjectiu, el de la sensibilitat artística. No hi ha dubte que Worringer tenyeix l'excurs d'una certa ambigüitat; malgrat tot, segueixen essent molt interessants –i resulten d'allò més apropiades per als objectius del present capítol– les seves opinions a l'entorn de mimesis.

Hom ha de reconèixer la importància d'*Abstraktion und Einfühlung* de Worringer, i més si tenim en compte les profundes repercussions que va tenir en l'obra de mestres indiscutibles de l'art del segle xx, com Vl. Kandinsky. Malgrat tot, hem de ser un xic cautelosos a l'hora d'incloure l'obra *plenament i sense reserves* dins del corrent formalista. És cert que, de bones a primeres, no ens faltarien raons per afirmar la seva inclusió. Per començar, Worringer adopta teories del corpus formalista més estrictes; en el seu escrit hi compareixen la *Kunstwollen* riegliana i la *reine Sichtbarkeit* de Fiedler. Tanmateix, en el cas de la *voluntat artística*, un estudiós d'una autoritat indiscutible, E. Panovsky, ha assenyalat fugaçment el seu to discrecional –«...a una especulació arbitrària constructiva en el sentit de Worringer»⁴⁵⁰–; àdhuc, l'adopció de la *pura visualitat* es veu tot sovint tenyida per l'omnipresent *Einfühlung*⁴⁵¹ (la projecció sentimental) la qual, no caldrà insistir, no entrava dins de les possibilitats de la representació pictòrica segons Fiedler⁴⁵². No obstant això, és cert Worringer

⁴⁴⁸ Vegeu: F. PÉREZ CARREÑO, «Forma i visió» en HILDEBRAND, *El problema de la forma en la obra de arte*. Op. cit., p. 12.

⁴⁴⁹ W. WORRINGER, *Abstracció i Empatia*. Barcelona: Edicions 62, 1987. p. 150.

⁴⁵⁰ «El concepte d'intencionalitat artística» en E. PANOFKY, *La perspectiva com a "forma simbòlica" i altres assaigs de teoria de l'art*. Op. cit., p. 63.

⁴⁵¹ Com aclareix Worringer en el primer punt de la primera part, el desenvolupament de les seves teories té com a punt de partença la teoria de l'*Einfühlung* de Th. Lipps. Podem veure la centralitat d'aquest concepte en l'estètica de Lipps en la següent testimoniança de l'autor: «Pero aquello en lo cual yo, en la pura contemplación estética, vivo una tal afirmación de vida, lo llamo "bello". Aquello en que yo, en la pura contemplación estética, vivo una tal negación de vida, lo llamo "feo". El sentimiento de la belleza y de la fealdad no es otra cosa que este sentimiento de afirmación o negación de vida objetivado, es decir, sentido o vivido en un objeto» (TH. LIPPS, *Los fundamentos de la Estética, la contemplación estética y las artes plásticas*. Madrid: Daniel Jorro, editor. 1924. p. 20).

⁴⁵² Pel que fa a la relació sentimental entre l'artista i la naturalesa recordariem una important citació de K. Fiedler (vegeu el capítol segon, concretament la nota 254). Observem, emperò, com la valoració de l'emotivitat a l'hora d'apropar-se a l'obra d'art sempre és menystinguda pel nostre autor: «Es ist eine eigetümliche Erscheinung, daß dieselben Menschen, die im Leben und in ihrem Fache einen durchaus sachlichen Ernst besitzen, alsbald in Sentimentalität verfallen, wenn sie sich der Kunst nähern; sie begreifen nicht, daß die künstlerische Tätigkeit auf einer Sachlichkeit und Klarheit beruht, die Von ihren Gefühlsorgien ebensoweit entfernt ist, wie Von der Trockenheit und Nüchternheit derer, die der Kunst mit denjenigen Hilfsmitteln beikommen zu können glauben, die ihnen eine wissenschaftliche Disziplinierung an die Hand gibt. Mit Stimmungen läßt sich nichts anfangen, wo es sich um eine Tätigkeit handelt; je intensiver jene werden, desto mehr lähmen sie das aktive Leben» (K. FIEDLER, *Schriften zur kunst* I. Op. cit., p.

segueix força de prop els postulats fiedlerians en el moment de parlar de l'*estil* (*Abstraktion*), que qualificarà de fonamental, fins i tot per abordar la qüestió de les formes orgànico-naturals. Així, si bé en algun punt, el mètode worringerià ens pot deixar un xic insatisfets d'acord amb les exigències que hem traçat en el capítol tercer, l'inclouríem en l'òrbita del Formalisme en la mesura que esgrimeix una profunda crítica als postulats de la mimesis en l'art sobre la base d'una consideració *autònoma* de les formes artístiques. A més, és bo de fer notar que Worringer fonamentarà les seves tesis en un determinat camp d'objectes artístics, l'ornamental, un àmbit d'anàlisi especialment preuat pels formalistes –a tall d'exemple, podríem començar per A. Riegl (*Stilfragen*) i acabar per E. H. Gombrich (*The sense of order*).

Hom observarà en el text de Worringer la reiteració del terme «estil», precisament un concepte en el qual trobarem la clau d'allò que anem cercant. No hem d'entendre el mot en el seu sentit ordinari –«Amb aquesta paraula tothom s'afigura una cosa diferent, i un resum de les diferents definicions i aplicacions del concepte d'estil només il·lustraria netament la confusió que regna en les qüestions artístiques»⁴⁵³–, així que caldrà definir-lo convenientment; en paraules de l'autor: «Sota el concepte d'«estil d'una obra d'art», l'ús general de l'idioma entén més o menys allò que col·loca la reproducció del model natural en una esfera superior, és a dir, aquella retallada adequada que el model ha de sofrir per poder ésser traslladat al llenguatge de l'art»⁴⁵⁴. Worringer considera que cal entendre per *estil* un pur afany d'abstracció en l'art ultra qualsevol connotació imitativa. L'autor deixa ben clar que aquesta pretensió es troba fins i tot en les bases de l' *Einfühlung* (naturalisme empàtic).

Al parer de Worringer, l'home es troba en el món del constant esdevenir, i per tal de vèncer la inquietud que li provoca la contingència, cerca en les formes artístiques abstractes, immutables i perfectes, la redempció del seu estat d'incertesa: «Per tant, aquestes formes constituïdes segons la llei abstracta són les úniques i les supremes en les quals, considerant l'enorme desgavell de la imatge de l'univers, la persona pot descansar»⁴⁵⁵. Com fèiem notar, aquest tret tan distintiu ja es podia observar incipientment en la *reine Sichtbarkeit* fiedleriana⁴⁵⁶. És ben cert, emperò, que aquí caldrà observar unes petites

172); [K. FIEDLER, *Escritos sobre arte. Op. cit.*, p. 237: «Es un fenómeno curioso que las mismas personas, serias y objetivas en la vida y en su especialidad, caen sin remedio en el sentimentalismo cuando se acercan al arte. No comprenden que la actividad artística descansa en una objetividad y una claridad tan alejadas de sus orgías sentimentales como de la sequedad e insipidez de quienes creen poder aproximarse al arte con los recursos que les proporciona una disciplina científica. Cuando se trata de actuar no se puede partir de estados de ánimo, pues, cuanto más intensos son, tanto más paralizan la vida activa»].

⁴⁵³ WORRINGER, *Abstracció i Empatia. Op. cit.*, p.71.

⁴⁵⁴ *Ibidem.*, p. 71.

⁴⁵⁵ *Ibidem.*, p. 58.

⁴⁵⁶ K. FIEDLER, *Schriften zur kunst 1. Op. cit.*, pp. 218-219: «Indem sie uns emporführt zu dem Grade der Vergegenwärtigung des Seins, welcher sich in ihr verwirklicht, befreit sie unseren Gesit unwillkürlich von allen den bedingenden Rücksichten, unter denen sich uns das Bild des Lebens darstellt, und erzeugt in uns eine Klarheit des Wirklichkeitsbewußtseins, in der nichts anderes mehr lebt als die an keine Zeit gebundene, keinem Zusammenhange des Geschehens unterworfenen Gewißheit des Seins»; [K. FIEDLER, *Escritos sobre arte. Op. cit.*, p. 289: «Al conducirnos al grado de presencia del ser que se lleva a cabo en él [l'art], libera involuntariamente nuestro espíritu de todas las consideraciones que condicionan la imagen de la vida y crea en nosotros una claridad de conciencia de lo real en la que ya no vive más que la

diferències. Worringer es refereix a la redempció artística de l'estat de contingència existencial que experimenta una comunitat de la qual forma part l'artista. Considera que afany d'abstracció es troba en la base de tot l'art segons la següent equació: el nivell d'abstracció és directament proporcional a la sensació de misteri que l'home experimenta respecte del seu entorn: «La qual cosa permet d'afirmar que com més poc la humanitat, en virtut del seu poder de reconeixement espiritual, s'hagi amistançat amb el fenomen del món exterior i hagi adquirit una relació familiar amb ell, més poderosa serà la incitació a extreure'n aquella bellesa absoluta suprema»⁴⁵⁷. Per contra, Fiedler considera que des de la consciència lingüística-discursiva el món se'ns presenta com a permanent i que només la pura dada visual es mouria en la contingència i necessitaria una ulterior elaboració artística per estabilitzar-la. Malgrat això, ambdós coincidirien en el fet de donar èmfasi a l'activitat formadora de l'artista enfront d'un món que no traspua bellesa en si mateix, ans només incertesa.

L'observació de models artístics aparentment inspirats en la naturalesa no ens ha d'induir a l'error, afirma Worringer, puix que també poden ser considerades a la llum d'un deliberat afany de redempció; cal veure com en el fons segueixen una llei formal abstracte, és a dir, reproduïxen l'esquema generatiu del vegetal més que no pas el vegetal en si. En paraules de l'autor: «No fou la concordança amb el model natural sinó la projecció en l'art de la llei que regeix l'estructura orgànica allò que, mercès a la relació orgànica íntima de totes les coses vivents, forní la base per a la vivència estètica de l'espectador»⁴⁵⁸. Resulten d'allò més il·lustratives les representacions formals planes en les quals queda suprimit l'efecte espacial. Aquestes escenes se'ns mostren com a quelcom extret i aïllat de la realitat mateixa, en un estat compacte i de permanència del qual està mancat el nostre entorn canviant: «La primera consistia a aconseguir aquesta individualitat material tancada tot excloent la representació espacial i qualsevol afegit subjectiu. La segona possibilitat era la de redimir l'objecte de la seva relativitat i immortalitzar-lo per mitjà d'una aproximació a les formes cristal·lines abstractes»⁴⁵⁹.

Segons Worringer, l'estil abstracte-geomètric és el primer que apareix en la història de l'art. En aquell moment, l'home no experimentava plaer al contemplar una representació idèntica a l'objecte exterior, ja que interiorment lluitava per extreure'l de la seva precarietat: «Ja hem recalcat que no fou pas l'instint d'imitació (...) el qui forçà a una reproducció artística d'un model natural. Més aviat hi veiem l'esforç per aïllar l'objecte del món exterior, per alliberar-lo, en la mesura que despertava interès, del seu lligam i al seva dependència de les altres coses, per arrencar-lo del transcurs de l'esdevenir i fer-lo absolut»⁴⁶⁰. La conclusió de l'excurs worringià es prou clara: la sensibilitat artística no és pas menada per un instint mimètic merament reproductor, ans per una voluntat artística de redempció estètica d'un món contingent i canviant.

Fins al moment han estat comentades algunes de les posicions més rellevades de la mimesis. La nostre conclusió provisional és que, al parer del

certeza del ser, que no está ya vinculada a ningún tiempo, ni sometida a ninguna cadena de acontecimientos»].

⁴⁵⁷ W. WORRINGER, *Abstracció i Empatia*. Op. cit., p. 57.

⁴⁵⁸ *Ibidem.*, p. 94.

⁴⁵⁹ *Ibidem.*, p. 75.

⁴⁶⁰ *Ibidem.*, p. 60.

Formalisme, no hem d'entendre l'art en termes imitatius, atès que no donen comptes de la naturalesa activa i creativa de la pràctica artística. No és pas la realitat la que s'imposa sobre el subjecte passiu i la que el força a reproduir una fotografia borrosa sobre un llenç, sinó que és el subjecte actiu el qui crea autònomament aquest microcosmos aparent i significant que és l'obra d'art. Tanmateix, si bé és cert que l'artisticitat d'un quadre no rau en oferir-nos una còpia directa de la realitat que ens envolta, encara no hem contemplat la possibilitat que sigui un determinat joc de proporcions canòniques instaurada d'antuvi per una sensibilitat eminentment decorativa la pauta formal que calgui imitar. D'aquesta manera abordarem ara el darrer dels conceptes de mimesis que hem esmentat en l'inici d'aquest apartat, posició que referirem a un cèlebre estudiós de l'art, J. J. Winckelmann, historiador alemany nascut l'any 1717.

En efecte, hom podrà observar en la seva *Geschichte der Kunst der Altertums* (1764), la idea que cal considerar el model clàssic com a patró de mesura de la producció artística. En aquest sentit, l'obra citada no pretenia ser tan sols una exposició sistemàtica de les fites i les característiques de l'art antic, sinó tota una declaració d'intencions sobre el bell. En un pròleg a la cèlebre obra escrit tres anys després (1767), el nostre autor aclaria les seves vertaderes intencions: no es tractava pas de limitar-se a fer una història de l'art, sinó, en darrer terme, de copsar-ne l'essència: «Mas como principal objetivo de toda la obra me he propuesto tratar de la esencia misma del arte»⁴⁶¹.

De bell antuvi, l'historiador de l'art alemany resol la necessitat de discernir *a priori* el concepte de bellesa abans de perdre'ns en l'immens boscatge dels objectes artístics⁴⁶² –fixem-nos, com ja havia fet notar K. Fiedler, que el discurs estètic de Winckelmann gira *malauradament* a l'entorn del concepte de *bellesa*, que certifica com a únic i vertader còmput de l'art–. Ara bé, si observem detingudament la definició de bellesa que ens proporciona Winckelmann descobrirem que no ha estat pas elaborada *a priori*, d'acord amb una elucidació racional de les condicions essencials d'aquesta naturalesa, sinó que deu el seu origen, creiem, a una inducció directa de les peculiaritats de l'estil grec. En efecte, la proporció –«La belleza no puede ser concebida sin la proporción, que es su fundamento»⁴⁶³–, la unitat i la senzillesa –«La unidad y la sencillez son las verdaderas fuentes de la belleza»⁴⁶⁴–, trets essencials de la bellesa, són notes extreteres de la factura grega; sens dubte, així ho corroborarien els nombrosos exemples proposats pel nostre autor.

Els grecs, sembla convenir l'historiador, van assolir un vertader ideal de bellesa a través d'una *mimesis selectiva* tal i com hem vist en el cas d'Aristòtil. Així, la representació d'un cos bell, per exemple, resultava ser el producte d'una integració satisfactòria de les més preuades qualitats que era possible observar o concebre en l'home⁴⁶⁵. La perfecció d'aquesta tria els conduí, més enllà de la

⁴⁶¹ J. J. WINCKELMANN, *Historia del arte en la Antigüedad*. Barcelona: Ediciones Folio. Biblioteca de Filosofía, 2002. p. 35.

⁴⁶² *Ibidem.*, p. 36: «La descripción de una estatua debe conocer lo que constituye su belleza e indicar las características de su estilo. Por consiguiente, es preciso haber estudiado bien el arte en sus diferentes aspectos antes de poder apreciar sus obras».

⁴⁶³ *Ibidem.*, p. 171.

⁴⁶⁴ *Ibidem.*, p. 127.

⁴⁶⁵ *Ibidem.*, p. 127: «Esta selección de las partes bellas y su armónica asociación en una sola figura produjo la *belleza ideal*». Aquesta idea també apareixia en una obra anterior del nostre autor *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755): «Estas frecuentes oportunidades de observar la naturaleza indujeron a

parcialitat i disgregació de les naturaleses particulars, a un Ideal intel·ligible de clares reminiscències platòniques. Per tot plegat, i aquest resulta ser el punt clau de la nostra argumentació, l'art grec esdevé una talaia que l'home haurà observar constantment; la següent citació ho deixa ben clar:

«El arte de los griegos constituye el objeto principal de esta historia porque, habiéndose conservado de él infinidad de monumentos, se ha convertido en el tema más digno de nuestras reflexiones e imitación, y requiere de nosotros un estudio especial, que no ha de limitarse a explicaciones más o menos arbitrarias, sino que intenta alcanzar la esencia misma del problema. Por eso trataremos de tan interesante tema de modo que no sólo satisfaga a nuestro natural anhelo de saber, sino que también sirva de norma para nuestras propias actividades artísticas (...) el examen del arte de los griegos debe servirnos para encauzar nuestras concepciones hacia lo verdadero y deducir reglas para nuestras apreciaciones y trabajos»⁴⁶⁶.

Aquesta imponent declaració de principis de Winckelmann és la que ens ha emmenat a declarar-lo un dels promotors de la idea de mimesis com a imitació d'un model clàssic formalitzat: l'autor sosté que l'art grec és una mostra reeixida de les condicions que hauria de considerar tota proposta artística⁴⁶⁷. La imitació, vegem-ho, no rauria tant en la còpia exacta de les seves figures exemplars –fet que Winckelmann qualificaria segurament de còpia decadent–, sinó en l'assimilació efectiva d'allò que les inspira: una determinada harmonia, unitat i proporció.

Una lectura estricta de Winckelmann ens portaria a concloure que totes les propostes artístiques que s'allunyin del patró clàssic constitueixen una degradació de l'ideal de bellesa. Essent així les coses, consegüentment, s'imposaria l'imperatiu d'imitar sempre la proporció harmònica i la senzillesa del model grec. En sentit fort, doncs, Winckelmann no concebria un desenvolupament de la *forma*, sinó l'observació incondicional d'una «veritat» ja dita.

No hi ha dubte que aquest posicionament dista molt dels postulats formalistes, sobretot d'aquells que mantingueren les escoles russes, alguns teòrics de les quals insistiran en la legitimitat i, fins i tot, en la necessitat d'un desenvolupament incessant i combatiu de les formes artístiques. No obstant això, resulta convenient fer notar que aquesta exigència significà un veritable repte per al Formalisme: caldrà donar comptes de l'evolució de les formes artístiques des del postulat de la seva condició vertaderament autònoma. Des

los artistas griegos a ir todavía más allá: comenzaron a concebir, tanto de partes individuales como del conjunto de las proporciones del cuerpo, ciertas nociones universales de belleza que debían elevarse sobre la naturaleza misma; su modelo era una naturaleza espiritual concebida por el solo entendimiento» (WINCKELMANN, *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. Barcelona: Península, 1998. p. 25). Certament, aquí Winckelmann apuntaria a un Ideal de Bellesa de matriu platònica.

⁴⁶⁶ J. J. WINCKELMANN, *Historia del arte en la Antigüedad*. Op. cit., p. 105.

⁴⁶⁷ WINCKELMANN, *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. Op. cit.: «Cuando el artista construye sobre estos cimientos y deja a la regla griega de la belleza dirigir su mano y sus sentidos, entonces se encuentra en el camino que con seguridad le llevará a la imitación de la naturaleza» (p. 29); «Aun cuando la imitación de la naturaleza pudiera darlo todo al artista, seguramente no obtendría de ella la exactitud en el contorno que sólo de los griegos se puede aprender» (*Ibidem.*, p. 31).

d'un punt de vista estrictament materialista, que entén la producció artística en íntima dependència respecte d'unes condicions fàctiques –una conjuntura social, política o econòmica–, resulta relativament senzill explicar l'evolució històrica i la polimòrfia artística. És clar que la resposta del Formalisme no vindrà donada tan fàcilment: essent l'art un microcosmos autònom caldrà determinar un genuí motor efectiu. *Grosso modo*, la proposta formalista fou la de considerar que tot i que les formes artístiques constitueixen un món, en el seu si s'estableix una vertadera tensió dialèctica productiva; no s'exigeix la mera imitació canònica, atès que tan sols una conscient transgressió del cànon –i, per tant, la proposta d'una nova relació formal– té la capacitat d'activar novament els ressorts de la percepció estètica. Tan sols un nou desafiament a la sensibilitat és capaç, segons V. Chklovski, de *desautomatitzar* la nostra percepció i obrir-nos a un univers nou de significats. Efectivament, Chklovski en el seu cèlebre escrit «L'art comme procédé» afirmarà que l'art consisteix a enfosquir la forma amb l'objectiu de dificultar la percepció de l'observador a fi de perllongar-la. Així cal considerar l'art «la libération de l'objet de l'automatisme perceptif», procediment que és dut a terme «par des moyens différents»⁴⁶⁸. Aquesta teoria de la «lluïta» com a peça clau de l'evolució literària també apareix clarament en l'important escrit de B. Tynianov «Il fatto letterario»; les seves paraules deixen poc espai al dubte: «si può parlare di successione solo per i fenomeni d'una scuola, dell'epigonismo, no per i fenomeni dell'evoluzione letteraria, il cui principio è la lotta e il mutamento»⁴⁶⁹.

La idea d'una sèrie pròpia de formes artístiques que evolucionen sistèmicament, ja apareixia en un autor de referència del Formalisme occidental, A. Riegl –això sí, un xic tenyida de hegelianisme–. En primer lloc cal dir que en contraposició a Winckelmann⁴⁷⁰, l'autor de *Spätromische Kunstindustrie* (1901) sosté que les formes artístiques de l'antiguitat tardana no es poden considerar una decadència de l'estil clàssic, ben al contrari, en aquest moment es van fer valer altres motius artístics d'acord amb una genuïna *Kunstwollen*. Així doncs, afirmaria el conservador del Museu d'Arts decoratives de Viena: «...no se daría una decadencia sino un progreso o cuando menos, un desarrollo con valor propio»⁴⁷¹. En segon lloc, a *Stilfragen* del 1893, Riegl ja havia demostrat fefaentment la possibilitat d'un desenvolupament autònom de les formes ornamentals, des del lotus egipci fins a l'arabesc sarraí. La pacient descripció del desplegament formal posava sobre el tauler de joc la manera com els artistes i artesans conjuminaven l'herència amb una necessària innovació formal en la qual, i malgrat les aparences, el model natural no jugava un paper determinant. Així, per exemple, calia evidenciar trets deliberadament antinaturalistes en la representació romana de la fulla d'acant: en aquestes figuracions, extremadament entreteixides i complexes, una mateixa fulla podia

⁴⁶⁸ V. CHKLOVSKI, «L'art comme procédé» en *Théorie de la littérature. Op. cit.*, p. 84.

⁴⁶⁹ J. TYNJANOV, *Avanguardia e tradizione*. Bari: Dedalo libri, 1968. p. 28.

⁴⁷⁰ Efectivament, J. J. Winckelmann sosté que en les darreries de l'època clàssica l'estil va involucionar o, en altres mots, decaure; la raó cal cercar-la en el fet que hom no podia anar més enllà de la perfecció clàssica: «Los artistas de la antigüedad llevaron el estudio de las proporciones y de las formas a tan alto grado de perfección y consiguieron determinar los contornos de las figuras con tal precisión, que no era posible apartarse de ello ni añadir nada nuevo ni pecar contra las reglas del arte: la idea que ellos tenían de la belleza no podía ya elevarse mas» (J. J. WINCKELMANN, *Historia del arte en la Antigüedad. Op. cit.*, p. 200).

⁴⁷¹ A. RIEGL, *El arte industrial tardorromano. Op. cit.*, p. 19.

fer la funció d'enllaç o prendre la forma d'un pàmpol bifurcat que, òbviament, no existeix en la natura. Calia suposar, doncs, que: «...el acanto no ha surgido como consecuencia de una copia inmediata de un modelo natural, sino a causa de un proceso de desarrollo histórico-ornamental, completamente artístico»⁴⁷². Riegl és un altre exemple de l'oposició del moviment formalista a qualsevol mena de teoria que atorgui a l'art únicament un afany mimètic. El nostre autor defensà amb fermesa que una atenta observació de les formes artístiques revela trets palesament antinaturalistes de manera que cal suposar que les formes artístiques no depenen de la natura, sinó que posseeixen unes característiques genuïnes, i evolucionaven autònomament segons aquests trets.

L'evolució de les formes artístiques també pren un relleu inusitat en el treball de Wölfflin *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* del 1915. Enfront de la constatació evident que en la història de l'art la representació natural no mostra una faisó uniforme, l'historiador de l'art proposa la consideració d'una *mediació*, això és, la visió d'una època determinada, l'anomenada *forma interna*. Més enllà d'un estil personal o nacional, el nostre autor afirmava que en tota obra d'art era possible mostrar aquesta diversa aproximació òptica a la realitat⁴⁷³. Cada *visió* podia ser considerada completa en si mateixa i ben capaç de donar compte de la realitat visible. Tanmateix, en sentit estricte, tota representació es trobava allunyada de la realitat, puix que els artistes plasmaven fonamentalment allò que artísticament desitjaven⁴⁷⁴. Essent així, cap dels tipus de visió podia erigir-se com a la més fidel representació de la realitat –«lleialtat» que resulta certament irrellevant si parlem des d'un punt de vista artístic⁴⁷⁵.

Contràriament a Winckelmann, doncs, tota aquesta munió de postures formalistes evidencien que l'art no es mou en la tessitura de la mimesis formal de tall canònic, atès que contempen la possibilitat, o, el que és més, la necessitat, d'una mutació perpètua de les coordenades artístiques. La conjura de tradició i innovació formal, en contraposició a una natura *en si* pretesament donada, formarà part de l'ideari artístic de tostemps, segons el Formalisme.

⁴⁷² A. RIEGL, *Problemas de estilo*. *Op. cit.*, p. 138.

⁴⁷³ H. WÖLFFLIN, *Reflexiones sobre la historia del arte*. *Op. cit.*: «...pero las transformaciones esenciales de la imaginación formal se verifican a un nivel más profundo y su significado estriba en el hecho de que condicionan una actitud fundamentalmente diversa respecto al mundo visible. Se ve otra cosa y de otra manera» (p. 15). Valguin com a exemples, la traça essencialment lineal del segle XVI, en contraposició a la pictòrica, a base de «taques», del XVII: «Sono due modi diversi di vedere la vita, differentemente orientati nel loro gusto e nel loro interesse per il mondo, eppure capaci, ciascuno per conto suo, di rendere un quadro completo della realtà visibile» (H. WÖLFFLIN, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*. *Op. cit.*, p. 47).

⁴⁷⁴ «Di qui si vede quando poco lo stile sia determinato da osservazioni sulla natura e come siano sempre criteri di carattere decorativo, dettami del gusto, ad aver l'ultima parola» (H. WÖLFFLIN, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*. *Op. cit.*, p. 86); «Stile lineare e stile pittorico non sono problemi che riguardano soltanto l'imitazione, ma anche la decorazione» (*Ídidem.*, p. 60); «Anche la scala dei colori che la natura ci propone non è un dato fisso, ma può essere interpretata in questo o in quel modo» (*Ídidem.*, p. 88).

⁴⁷⁵ «...l'aspetto delle cose visibili può essere interpretato in modi e forme molto diversi e nessuno ha il diritto di affermare che l'uno sia più vero dell'altro» (H. WÖLFFLIN, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*. *Op. cit.*, p. 62).

Un intent de preservar el moment de veritat de l'art enfront de la síntesi o la dissolució eidètica

El Formalisme ha mantingut tot sovint, cal reconèixer-ho, una actitud força ambivalent envers l'objecte, l'obra d'art: per un cantó, l'ha arrelat en la més completa immanència, tot afirmant la pregona significació de la seva constitució formal, però, per altra banda, ha considerat que l'element clau i més determinant en l'elaboració d'aquesta realitat és la *voluntat artística* del subjecte. No obstant això, ja sabem que el subjecte formalista no és pas el subjecte romàntic, menat per la inspiració i la intuïció intel·lectual, ni tampoc exactament el que tracen les bases de l'Idealisme, això és, una consciència que projecta des de si el sentit complet de la realitat –que, com a moment de negativitat, resulta ser erma en si mateixa– tot elevant-la a una pregona condició espiritual per mitjà d'una redempció artística o conceptual. Essent així les coses, al parer del Formalisme, en l'Idealisme *des-velar* l'objecte significaria *re-velar-lo* –això és, tornar-lo a *velar, encobrir-lo*– conceptualment.

Com hem anat veient, el model de subjecte formalista s'apropa més aviat a la visió kantiana, però des de la nova apreciació d'un camí espiritual en la mateixa arrel de la sensibilitat. Així, l'apodíctica formalista partirà, reinterpretant un xic a l'Il·lustrat, a la manera d'un subjecte transcendental que opera estèticament sobre un material intuït, i, si s'escau, tenint en compte la preformació històrica, intersubjectiva, de les formes artístiques. Al respecte d'això, seria important recordar que el substrat sobre la qual operaria l'artista no hauria de ser considerat un reducte inert o passiu, sinó un element viu en el qual bat tota una història que l'ha anat transformant i enriquint. El subjecte creador, l'artista, lluita contra una sèrie de resistències que li oposa la matèria concreta amb la qual està operant per, finalment, obtenir una forma; la validesa de l'operació vindria garantida per mitjà d'una determinada lògica de la qual l'obra d'art constituïria un vertader *signe* –en el sentit que tot *mostrant-se* apuntaria indefinidament cap a si mateixa i no pas a quelcom altre.

Conseqüentment, el Formalisme – potser excepte en allò que concerneix l'evolució històrica de les formes– s'oposaria visiblement al plantejament idealista *sensu stricto*, que podríem concretar en la figura de Hegel⁴⁷⁶, segons el qual l'obra d'art només resulta eloqüent en la mesura que encarna o

⁴⁷⁶ La gran tradició estètica hegeliana ha acceptat sense cap mena de reserves en l'edició de H. G. Hotho de *l'Estètica o Filosofia de l'art*. No obstant això, la visió d'aquesta estètica ha pres un nou rumb a partir de la publicació dels apunts al dictat del seu seminari del 1826 en la versió de V. von Kehler (1804- 1986). La troballa redreça les excessives llicències que, segons els experts, es va prendre l'eminent intèrpret Hotho: «A pesar de su incuestionado y persistente influjo, la edición de Hotho de la Estética de Hegel debe ser considerada como una base textual altamente problemática para una elucidación de su filosofía del arte»; «También pretende justificar Hotho su intervención sistemático-estructural en el material del que disponía. Particularmente grave es el intento de desplegar una base sistemática de la lección para legar a la posteridad el sistema hegeliano en su perfección –una perfección por él retocada–, con el interés explícito de “completar” a Hegel para que éste pudiese resistir la comparación con los sistemas de Schelling y Solger» [K. Berr i A. Gethmann-Siefert, «Prólogo» G. W. F. HEGEL, *Filosofía del arte o estética*. (verano 1826) (Ed. bilingüe). Madrid: Abada Editores, 2006. pp. 8-9]; així, segons els experts: «De este modo, los apuntes de Kehler son sin lugar a dudas los más apropiados para dilucidar, de un lado, en pro del estudio y la investigación, la concepción hegeliana de la filosofía del arte y para poner de manifiesto, del otro lado, las sintomáticas diferencias de la filosofía hegeliana del arte respecto a la versión impresa de la Estética» (*Ibidem.*, p. 16). Per aquestes raons de pes, nosaltres emprarem la versió de Kehler per accedir a l'estètica d'aquest gran filòsof idealista.

manifesta la Idea (*Idee*)⁴⁷⁷ –per ser més precisos, hauríem de parlar d'*Ideal* (*Ideal*), això és, de la Idea realitzada, de l'accés de la Idea l'existència concreta—. No hi ha dubte que alguns formalistes, com Fiedler, també assenyalen la importància de la consciència com a projectora de realitat, com bé predicaven les bases de l'idealisme filosòfic; no obstant això, en Hegel, el concret, l'obra d'art, passarà a ser l'encarnació particular d'un moment espiritual universal⁴⁷⁸, que pugna per a un definitiu alliberament dels límits que traça la intuïció sensible i la concreció material, precisament, uns confins que Fiedler considerava infranquejables, o, encara més, el més característic de l'obra d'art autèntica.

Cal començar reconeixent que l'art, en el magne sistema hegelian, ocupa un lloc força privilegiat; de fet, en la mesura que té com a finalitat la manifestació d'allò espiritual⁴⁷⁹, constitueix un dels últims estadis de la consciència de si de l'Esperit absolut, només superat per la religió i, en últim terme, per la filosofia, la forma més suprema i perfecta d'aprehensió de la veritat darrera, ja que posa en joc el pur concepte (*Begriff*). La bellesa, intrínseca a tota vertadera obra d'art, no és altra cosa que la *manifestació aparent*⁴⁸⁰ *de la Idea*⁴⁸¹; en aquest sentit, cal dir que supera en escriu la bellesa natural en si mateixa palesament estèril⁴⁸².

⁴⁷⁷ Hegel defineix *idea* en els següent termes: «Konkreterweise können wir die Idee als da san und für sich Wahre, als das Geistige bezeichnen, das allgemeine Geistige oder den absoluten Geist» (G. W. F. HEGEL, *Filosofia del arte o estética. Op. cit.*, p. 110); «Concretamente, podemos designar a la idea como lo verdadero en y para sí, como lo espiritual, lo espiritual universal o el espíritu absoluto» (*Ibidem.*, p. 111).

⁴⁷⁸ Hegel ens proposa emprar el mètode filosòfic en la indagació sobre l'art; aquest mètode, essencialment deductiu, ens ofereix una perspectiva privilegiada de la relació asimètrica d'ideal-universal *versus* concret-particular: «hier gehörte lemmatisch anzuführen, daß nicht die Einzelheiten in der philosophischen Betrachtung zugrunde gelegt werden, sondern daß angefangen wird vom Allgemeinen, der Idee, und hier ist es die Idee des Schönen, von der wir anzufangen haben: Die Idee an und für sich, nicht sofern sie abgezogen werden soll von den einzelnen Gegenständen» (G. W. F. HEGEL, *Filosofia del arte o estética. Op. cit.*, p. 58); «sí correspondería aquí añadir lemmáticamente que en la consideración filosófica no se ponen como base las singularidades, sino que se comienza por lo general, por la idea, y aquí es la idea de lo bello aquella por la que hemos de comenzar: la idea en y para sí, y no inferida de los objetos singulares» (*Ibidem.*, p. 59).

⁴⁷⁹ G. W. F. HEGEL, *Filosofia del arte o estética. Op. cit.*: «Die Idee ist also konkret, so ist sie das Geistige und die ist der wahrahafte Zweck, der Endzweck; das ist dann auch der Zweck der Kunst. Der Zweck ist also derselbe wie der der Religion, der Philosophie» (p. 98); «Si la idea es concreta, es, entonces, lo espiritual, y éste es el verdadero fin, el fin último; también el fin del arte. El fin es, por tanto, el mismo que el de la religión y la filosofía» (p. 97).

⁴⁸⁰ G. W. F. HEGEL, *Filosofia del arte o estética. Op. cit.*: «die Darstellungsweise der Kunst nennen wir Schein» (p. 98); «al modo de exposición del arte lo denominamos apariencia» (p. 97).

⁴⁸¹ Aquesta expressió, segons K. Berr i A. Gethmann-Siefert [Vegeu: Pròleg a G. W. F. HEGEL, *Filosofia del arte o estética. (Op. cit.)*], està més en la línia de l'autèntica estètica hegeliana: «la definición de Hotho no debería expresar que el ideal sea la "apariencia sensible de la idea", sino que sería la apariencia de lo sensible: la figura»; «En el arte no se trata de lo sensible de la concreta materialidad, sino de lo sensible en cuanto meramente aparece: "con ello lo sensible se ha elevado en el arte a apariencia" (*Hotho 1823, 20*). Mediante eso "sensible espiritualizado" (*Hotho 1823, 21*) el arte halla su posición media y mediadora entre lo sensible como tal y el pensamiento puro» (p. 31).

⁴⁸² G. W. F. HEGEL, *Filosofia del arte o estética. Op. cit.*: «Das Kunstschöne aber ist vom Geiste erzeugt und nur darum ist es höher als die Natur» (p. 48); «Lo bello artístico, sin embargo es engendrado por el espíritu, y sólo por eso es superior a la naturaleza» (p. 49).

El mètode dialèctic hegelian, emperò, sempre imposa un *anar més enllà* que no elimina absolutament l'estadi primer, ans l'ultrapassa tot integrant-lo⁴⁸³. Així, tot i la superació de la naturalesa, l'art és del tot insuficient per a una reconciliació espiritual definitiva, per la qual cosa ha de ser assumit i transcendit per la religió⁴⁸⁴, en la qual s'abandona la finitud de la intuïció sensible i s'intenta copsar l'absolut infinit des de la interioritat i d'una manera més escaient, això, és, per mitjà de la representació simbòlica. Certament, el trànsit que realitza Hegel entre l'art i la religió no és del tot abrupte, atès que la immensa pluralitat d'exemples d'art sacre existents ja demostren la seva naturalesa afina. En darrer terme, la filosofia constituirà l'últim estadi i més reeixit de la consciència de l'esperit, ja que es mou íntegrament en el domini d'allò conceptual, universal. Aquí, l'Absolut esdevindrà definitivament conscient de si després d'aquesta vasta odissea de combats particulars.

El rebuig directe del tarannà filosòfic que, com hem anat veient, manifesten tot sovint els autors de l'òrbita formalista ja hauria de ser un indicatiu feient de la seva valoració de la proposta hegeliana que clou amb una visió totalitzadora de la filosofia. En efecte, en contraposició a aquesta superació eidètica, el nostre moviment reivindicarà el valor insubstituïble de l'objecte-obra d'art; allò que des de la més completa immanència ha estat format i donat a la nostra sensibilitat i intel·ligència constitueix per si mateix un instant de veritat indepassable. La seva eloqüència rau en la seva integritat formal enfront del món empíric –en aquest aspecte concret s'apropien a Hegel–, però també respecte d'un exacerbat intel·lectualisme com el que, en el fons, manifesta l'autor idealista, i que el porta a excedir l'objecte per assolir finalment el darrer grau de l'escala que constitueix el concepte⁴⁸⁵.

Tot i aquesta clara consciència de la posició ontològica i epistemològica de l'art no és fàcil trobar autors del nostre moviment que obertament mantinguin una disputa oberta contra l'Idealisme, atès que els registres des dels quals proclamen els seus punts de vista són ben heterogenis: la preocupació crítica, tècnica, pràctica, resolutiva no se situa, és clar, en el mateix nivell de profunditat que la reflexió estètica. Així, hem pres una solució de compromís. Tot i que molt difícilment hom pugui encabir a Th. W. Adorno dins del Formalisme, creiem que la crítica que esbossà el filòsof contra l'Idealisme hegelian i, fins i tot, contra una determinada propensió natural de la filosofia segueix l'esperit de moltes propostes, ara sí, plenament formalistes. L'afany del de Frankfurt de recuperar l'eloqüència del concret, d'allò singular, no pas com

⁴⁸³ Com és sabut, Hegel emprà el verb *aufheben* que, en alemany, té un doble sentit d'allò més escaient: significa preservar i, alhora, anul·lar; així doncs, suprimir tot conservant.

⁴⁸⁴ G. W. F. HEGEL, *Filosofia del arte o estética. Op. cit.*: «Man kann sagen, von der kunst wird fortgeschritten zur Religion, oder für die Religion ist die Kunst nur die eine Seite; diese stellt auf sinnliche Weise die Wahrheit, den Geist, dar, jene fügt die Innerlichkeit dieses Anschauens, die Andacht, hinzu» (p. 112); «Puede decirse que del arte se progresa hasta la religión, o que para la religión es el arte sólo uno de los aspectos; éste expone de modo sensible la verdad, el espíritu, aquélla añade la interioridad de ese intuir, la devoción» (p. 113).

⁴⁸⁵ G. W. F. HEGEL, *Filosofia del arte o estética. Op. cit.*, p. 60: «So gehört das Kunstwerk in sein Gebiet, es ist aus dem Geist erzeugt, und im Geist ist das Denken das Innerste, Wesentlichste; und sofern der Geist sich in äußerlichen Produkten hinstellt, wird er sich nicht ungetreu, verliert sich selbst nicht darin»; «De este modo, la obra de arte pertenece al dominio del concepto, es engendrada por el espíritu, y en el espíritu el pensar es lo más interno, lo más esencial; y en tanto el espíritu se instala en productos exteriores, no se falsea ni se pierde a sí mismo en ellos» (p. 61).

un instant superable, ans com a quelcom ben capaç d'ofèrir-nos moments de veritat pregona, l'aproparia a la cosmovisió formalista.

Sens dubte, Adorno també es distanciarà del Formalisme ortodox en la mesura que derivi del kantisme, això és, d'aquell parany apriorista que, de la mateixa manera que l'Idealisme— tot i que, per raons diverses— acabarà sentenciant l'enteresa de l'objecte. En Kant, dirà Adorno, la valoració de l'obra d'art, tot i no moure's en el registre dels conceptes, respira un aire d'indeterminació general, fet que no permet aprehendre quelcom que, per essència, només resulta eloqüent des de la seva singularitat i concreció. L'estètica de Kant copsa l'obra d'art des de la pura abstracció, per la qual cosa la seva *estètica subjectiva* s'equipararia a la seva contrària, l'anomenada *estètica objectiva*: en cap de les dues es conservaria la tensió (dialèctica) entre un objecte i un subjecte reals. En paraules de l'autor: «Im Gebilde ist Subjekt weder der Betrachter noch der Schöpfer noch absoluter Geist, vielmehr de ran die Sache gebundene, von ihr präformiert seinerseits durchs Objekt vermittelt»⁴⁸⁶. Per al filòsof de Frankfurt, la veritat rau en el manteniment d'una relació dialèctica plenament tensa i oberta entre subjecte i objecte reals, ben entès, i cal acceptar-ho com a constitutiu del mateix art, que tot plegat ens situa en un terreny força fràgil: «Die Reziprozität von Subjekt und Objekt im Werk aber, die keine Identität sein kann, hält sich in prekärer Balance»⁴⁸⁷.

Abans d'apregonar en la crítica adorniana al més gran dels idealistes, han de quedar clars els mèrits que, tanmateix, Adorno reconeix a Hegel. Certament, Hegel va anar molt més enllà de la síntesi abstracta de Plató, que hipostasia la Idea transcendent, o de la filosofia transcendental de Kant, que l'aprioritza en el mateix subjecte. L'autor de la cèlebre *Phänomenologie des Geistes* considerarà el Tot com al producte d'una successió de moments particulars reals. La totalitat, asseverava, és dialèctica, i no pas el producte d'una deducció primera —error en el qual també incorregué el seu predecessor Fichte—. No obstant això, cal sotmetre a crítica la tendència hegeliana més idealista que magnifica el pol subjectiu com a única i més vertadera forma d'objectivitat. La missió serà, doncs, retornar a Hegel i corregir els seus excessos.

Pel que anem veient, Th. W. Adorno va realitzar el lloable intent filosòfic de situar-se en un terme mitjà o, més ben dit, en una fecunda tensió irresolta entre dos extrems: l'Idealisme, el qual pecava finalment d'una absolutització del subjecte, i el Marxisme, que elevava a darrera categoria del pensament la nua objectualitat. La rectificació d'aquests excessos seria pròpiament el que Adorno anomenà *desmitificació* (*Entmythologisierung*). En la mateixa línia, el nostre pensador mai no combregà amb l'estatisme essencialista del platonisme i els seus apèndixs llunyans (en un cert sentit, el kantisme o la fenomenologia), ni amb l'etern dinamisme del relativisme historicista o del Positivisme. El pensament d'Adorno provarà de pensar sempre en aquesta tensió, considerant la coexistència dels dos pols, subjecte i objecte, sense reduir-los o pacificar-los en una síntesi abstracta.

⁴⁸⁶ ADORNO, *Ästhetische Theorie. Op. cit.*, p. 248; [TH. W. ADORNO, *Teoría estética. Op. cit.*, p. 222: «En la obra de arte, el sujeto no es ni el contemplador, ni el creador ni el espíritu absoluto, sino el espíritu que está ligado a la cosa, preformado por ella y mediado por el objeto»].

⁴⁸⁷ ADORNO, *Ästhetische Theorie. Op. cit.*, p. 248-249; [TH. W. ADORNO, *Teoría estética. Op. cit.*, p. 223: «La reciprocidad de sujeto y objeto en la obra, que no puede ser identidad, se mantiene en un equilibrio precario»].

Al parer d'Adorno, en l'Idealisme el subjecte absorbeix l'objecte, o, altrament dit, només el desplegament de l'esperit acaba redimint l'erma naturalesa sensible. Tanmateix, el filòsof de Frankfurt fa notar que aquesta tendència idealista no és altra cosa que l'emfasització d'una temptació original de la mateixa filosofia⁴⁸⁸: l'absolutització de la dimensió eidètica acaba eliminant el singular que passa a ser considerat, *de facto*, un *particular* indiferenciat en relació a un tot universal. Adorno sent la necessitat de realitzar un crítica *immanent*, és a dir, una diatriba des de l'interior mateix del sistema i, en darrer terme, expressarà obertament la necessitat d'una autocrítica de la raó: la raó, dirà, hauria d'exercir una constant violència contra si mateixa.

El posicionament adornià en contra de la proposta essencialista de l'Idealisme comença en el moment que l'autor fa notar la incommensurabilitat que existeix entre la realitat i la racionalitat –tesi que, en sentit afirmatiu, constitueix un dels lemes fundacionals del sistema hegelian⁴⁸⁹–. Cal destronar, segons Adorno, l'absolutisme orgullós de la raó que en els grans sistemes filosòfics ho creu poder tot. Ben mirat, el miratge idealista d'una aprehensió total del real només és el producte d'una contundent amputació de la realitat en favor del pensament⁴⁹⁰. El subjecte paorós vol dominar tot allò que se li oposa i l'amenaça, l'alteritat. Després d'un llarg procés històric, el domini es consumà a occident en la forma d'aprensió més severa i absoluta: la de la racionalitat il·lustrada.

Cal acceptar, doncs, que el concepte no pot ser el final del procés de coneixement⁴⁹¹, ja que només és possible assolir-lo per mitjà de l'oblidança de la singularitat real i la seva diversitat. Si el nostre objectiu, assevera Adorno, és la veritable coneixença haurem de sacsejar la nostra raó a través d'un moviment excèntric per tal de retornar-li les dosis necessàries de realitat que exigeix un pensament dialèctic⁴⁹². Un veritable pensament, afirma Adorno, difícilment

⁴⁸⁸ TH. W. ADORNO, *Negative Dialektik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1966. p. 21: «Philosophie, auch die Hegelsche, exponiert sich dem generellen Einwand, daß sie, indem sie zwangsläufig Begriffe zum Material habe, sich idealistisch vorentscheide»; [TH. W. ADORNO, *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal, 2008. p. 22: «La filosofía incluida la hegeliana, se expone a la objeción general de que, puesto que por fuerza tiene como material conceptos, anticipa una decisión idealista»].

⁴⁸⁹ Com diu molt bé I. Boada: «Per a Hegel la realitat és racional, és a dir, pensa creativament en el marc del paradigma parmenidià: la lògica és ontològica» (I. BOADA, «El concepte d'exposició sistemàtica de la ciència en la filosofia de G. W. Hegel» en *Comprendre. Revista catalana de filosofia*. 2005/2. p. 155).

⁴⁹⁰ TH. W. ADORNO, *Negative Dialektik*. *Op. cit.*, p. 30: «Solche widersinnig-rational erzeugte Ordnung war das System: Gesetztes, das als Ansichsein auftritt. Seinen Ursprung mußte es in das von seinem Inhalt abgespaltene formale Denken verlegen; nicht anders konnte es seine Herrschaft übers Materials ausüben»; [TH. W. ADORNO, *Dialéctica negativa*. *Op. cit.*, p. 31: «El sistema era tal orden generado de forma absurdo-racional; algo puesto que se presenta como ser en sí. Tuvo que trasladar su origen al pensar formal separado de su contenido; no de otro modo podía ejercer su dominio sobre el material»].

⁴⁹¹ TH. W. ADORNO, *Negative Dialektik*. *Op. cit.*, p. 22: «Die Entzauberung des Begriffs ist das Gegengift der Philosophie. Es verhindert ihre Wucherung: daß sie sich selbst zum Absoluten werde»; [TH. W. ADORNO, *Dialéctica negativa*. *Op. cit.*, p. 24: «El antídoto de la filosofía es el desencantamiento del concepto. Impide su propagación: que se convierta para sí mismo en el absoluto»].

⁴⁹² TH. W. ADORNO, *Negative Dialektik*. *Op. cit.*, p. 143: «Denken braucht nicht an seiner eigenen Gesetzlichkeit sich genug sein zu lassen; es vermag gegen sich selbst zu denken, ohne sich preiszugeben; wäre eine Definition von Dialektik möglich, so wäre das als eine solche vorzuschlagen»; [TH. W. ADORNO, *Dialéctica negativa*. *Op. cit.*, p. 138: «El pensamiento no

s'hauria de comprendre a si mateix; en altres mots, no hauria de ser idèntic a si mateix, com exigiria el monisme racionalista, sinó que hauria d'incloure un irreductible revers heterogeni, l'alteritat⁴⁹³.

Per tal d'equilibrar la balança –força descentrada a causa de la tendència monista de l'Idealisme filosòfic i de la filosofia en general– Adorno proposarà la incorporació del materialisme dialèctic i d'un dels seus mètodes més propis, la sociologia. No obstant això, el de Frankfurt no desnivella la situació en favor del sentit contrari, atès que també és mostra força crític amb la tradició de l'esquerra hegeliana representada, en aquest cas, per Lukács. En efecte, segons el nostre autor, l'esteta hongarès recull els pitjors fruits de Marx, la seva tendència absolutitzadora d'herència hegeliana, en aquest cas, però, de l'objecte i la història. L'afany luckasià per emfasitzar la importància d'allò històric des de la perspectiva més holística i totalitzadora –ontologització del devenir històric que clou amb la dissolució irremeiable del singular– també el situa en l'univers hegelian més susceptible d'ésser reformat.

Una manera d'allò més fecunda de corregir els excessos del monisme idealista i el posicionament natural de la filosofia serà mitjançant la incorporació d'un model de praxi artística⁴⁹⁴; l'elucidació d'aquest *modus operandi* ocupà espigoladament tota la trajectòria intel·lectual d'Adorno, tot i que en una de les seves obres tardanes més importants *Ästhetische Theorie* elaborà la proposta d'una manera més sistemàtica. L'art més seriós és un vertader model per al pensament en la mesura que l'expressió d'allò universal, la forma, no és quelcom que s'imposi a priori sobre una matèria passiva, ans al contrari, en sentit propi gairebé podríem afirmar que en deriva. L'art no és una *fuga mundi*, una evasió substitutiva de la racionalitat, sinó un vertader model per al pensament: aquí es preserva l'originalitat del concret sense convertir-lo en un espècimen indiferenciat i substituïble, i, alhora, se'ns permet reconèixer des de la seva presència un instant d'universalitat. L'art, doncs, pot contribuir a la creació d'una racionalitat no opressora⁴⁹⁵. Cal interpretar bé

tiene necesidad de contentarse con su propia legalidad; es capaz de pensar contra sí mismo sin renunciar a sí; si una definición de dialéctica fuera posible cabría proponer una como ésta»].

⁴⁹³ TH. W. ADORNO, *Negative Dialektik. Op. cit.*, p. 22: « Vor der Einsicht in den konstitutiven Charakter des Nichtbegrifflichen im Begriff zerginge der Identitätszwang, den der Begriff ohne solche aufhaltende Reflexion mit sich führt»; [TH. W. ADORNO, *Dialéctica negativa. Op. cit.*, p. 23: «La comprensión del carácter constitutivo de lo no-conceptual en el concepto acabaría con la coacción a la identidad que el concepto, sin tal reflexión que se lo impida, comporta»].

⁴⁹⁴ Vegeu una excel·lent exposició dels punts clau d'aquesta proposta a D. ARMENDÁRIZ, *Un modelo para la filosofía desde la música*. Navarra: Ediciones universidad de Navarra, 2003. De fet, en *Negative Dialektik*, Adorno ja dona proves feaents d'aquesta interessant relació entre el bon exercici filosòfic i la praxi musical, concretament, la que duia a terme A. Schönberg: «An Philosophie bestätigt sich eine Erfahrung, die Schönberg an der traditionellen Musiktheorie notierte: man lerne aus dieser eigentlich nur, wie ein Satz anfangt und schließt, nichts über ihn selber, seinen Verlauf. Analog hätte Philosophie nicht sich auf Kategorien zu bringen sondern in gewissem Sinn erst zu komponieren» (TH. W. ADORNO, *Negative Dialektik. Op. cit.*, p. 42); [TH. W. ADORNO, *Dialéctica negativa. Op. cit.*, p. 42: «En la filosofía se confirma una experiencia que Schönberg advertía en la teoría tradicional de la música: propiamente hablando, de ésta uno sólo aprende cómo empieza y termina un movimiento, nada sobre sí mismo, su decurso. Análogamente, la filosofía tendría no que reducirse a categorías, sino sólo componerse en cierto sentido»].

⁴⁹⁵ Cal dir, per evitar confusions, que Adorno no critica la racionalitat sense més, és a dir, no ens proposa en cap cas un model filosòfic irracionalista; la seva proposta s'encamina a salvar la racionalitat dels excessos que va patir en el període il·lustrat i que tants estralls van provocar en ple segle XX.

aquesta posició adorniana, atès que no es tracta d'absorbir finalment la filosofia en l'art, sinó de fer que coincideixin en el fet de no coaccionar el singular.

Força intèrprets de l'estètica adorniana apunten en aquesta direcció. Així, per exemple, V. Gómez pretén contribuir a donar una resposta a la viva disputa que mantenen els successors d'Adorno⁴⁹⁶ tot repensant la relació entre les seves dues darreres obres, *Ästhetische Theorie* i *Negative Dialektik*, i posant sobre la taula el fet que l'interès d'Adorno per l'estètica no és secundari, o un reducte especialitzat de la seva obra filosòfica, sinó el nucli essencial del seu pensament. La noció adorniana de *Mimesis* com aquella activitat racional no coactiva –practicada per les obres d'art que posseeixen un indiscutible contingut de veritat– esdevé un model per a tota reflexió filosòfica, i no solsament per a l'estètica⁴⁹⁷.

La lliçó final d'Adorno seria que ni el Formalisme més estricte ni l'Idealisme ortodox conserven la tensió entre l'objecte real i el subjecte creador, indistinció que aboca la seves teories a la parcialitat i, al capdavant, a l'engany. Som conscients de la crítica d'Adorno al Formalisme i acceptem plenament la seva anàlisi. Sens dubte, Adorno té raó en el fet d'afirmar que aquí, en el fons, la tensió entre els dos pols es decanta en el sentit del subjecte. Ara bé, som del parer que cal tibar-la en aquest sentit; afirmar el contrari constituiria, creiem, una ingenuïtat, gnoseològicament parlant. Ara, emperò, ens interessa diferenciar dins de l'àmbit d'aquestes dues estètiques subjectivistes les posicions de l'Idealisme i el Formalisme respecte d'allò que se'ns presenta, l'obra d'art. Des d'aquest punt de vista, creiem que la qüestió de l'autonomia de l'obra d'art es podria decidir en la polèmica de si cal considerar-la *símbol* o, més aviat, *signe*. Si, *sensu lato*, admetem que l'art és *símbol*, i tenim aquesta condició d'una generosa càrrega intel·lectualista, com indiscutiblement fa l'idealisme hegelian, haurem de concloure que l'art és només un instant, lloable sí, però que cal superar –primer, com hem vist suscintament, per mitjà de la religió i, en darrer terme, de la filosofia– amb vistes a una demostrança més completa d'allò incipientment manifestat. Contràriament, si acceptem, com creiem que proposen la majoria de formalistes, que l'art és, més aviat, *signe*⁴⁹⁸, això és, *mostració* expressa de la seva completa realitat, l'obra d'art es converteix en principi i final de trajecte; en altres mots, no constitueix la manifestació puntual d'un continu que ens portaria a cloure el procés en allò que està més enllà de la seva mateixa realitat, el concepte, sinó un punt de repòs singular, original i

⁴⁹⁶ D'ençà de la mort d'Adorno, i vistos els moments aporètics que recorren la seva obra tardana, sobretot si atenem al contrast entre la *Teoria estètica* i la *Dialèctica negativa*, han aparegut dues tendències: una que advoca per la transformació teòrico-comunicativa de la seva doctrina (J. Habermas), i l'altra la que intenta preservar ortodoxament el seu missatge (P. Bulthaupt).

⁴⁹⁷ ADORNO, *Ästhetische Theorie*. *Op. cit.*: «Kunst ist Zuflucht des mimetischen Verhaltens» (p. 86); «Fortlebende Mimesis, die nichtbegriffliche Affinität des subjektiv Hervorgebrachten zu seinem Anderen nicht Gesetzten, bestimmt Kunst als eine Gestalt der Erkenntnis, und insofern ihrerseits als "rational"» (pp. 86-87); [TH. W. ADORNO, *Teoría estètica*. *Op. cit.*, p. 78: «El arte es el refugio del comportamiento mimético» (p. 78); «La pervivencia de la mimesis, la afinidad no conceptual de lo producido subjetivamente con su otro, con lo no puesto, hace del arte una figura del conocimiento, algo "racional"» (pp. 78-79)].

⁴⁹⁸ Recordem que Fiedler negava rotundament la consideració de l'art com a *símbol d'allò espiritual* (vegeu la nota 434 del present capítol). Com veurem, Langer reassumirà el concepte de símbol, tot i que clarament desproveït de la seva càrrega intel·lectualista; en el cas de l'art, com veurem ben aviat, es tractarà d'un símbol molt específic que l'autora anomena *presentational abstraction*.

autònomament significant més enllà del qual no hi ha res que aportí els seus significats pregons.

Per tal de seguir elucidant la qüestió, voldríem insistir en el concepte d'*aufheben* hegeliana, i, tot visitant alguns fragments de la seva *Ästhetik*, valorar si *superació* significa una *conservació* real del valor efectiu d'allò integrat, o si, més aviat –com insistiria Adorno i, amb ell, en un cert sentit, el Formalisme–, un oblit definitiu del *singular*, l'obra d'art. Som del parer que, efectivament, la dialèctica hegeliana, en el seu moment sintètic, imposa un anivellament o, encara més, una dissolució efectiva dels moments que la precedeixen. Hegel manifesta obertament el que, segons ell, representa l'àmbit propi de l'art, que no és altre que un (encara incipient) *domini conceptual*⁴⁹⁹. Essent així, sempre al parer de Hegel, de l'art caldria conservar, per sobre del sensible, la seva manifestació espiritual, com a pensament (naixent). Fixem-nos, sinó, en la següent testimoniança: «In dieser dritten Weise ist beides vereinigt, die Objektivität der Kunst, *aber nicht die sinnliche, sondern die des Gedankens* und die Subjektivität der Religion, aber nicht des Herzens, sondern des Denkens. Hier ist der göttliche Inhalt in seiner höchsten wahrhaften Form, der Gedanke, die Wurzel des Geistes, ist im Element des Gedankens»⁵⁰⁰.

Efectivament, si l'objectiu de l'art és idèntic al de la religió i al de la filosofia, l'Absolut, de manera que només varien les formes de manifestació, l'art perd la seva integritat i autonomia, atès que es veu forçat a negar-se a si mateix per anar un xic més enllà a fi i efecte de què allò espiritual assoleixi la seva manifestació més completa i conscient de si, el concepte. Així, la necessària superació del moment artístic podria ser relacionada amb la cèlebre expressió, atribuïda a Hegel, de la «mort de l'art»: «die Manifestation des Göttlichen in sinnlicher Form, dem wahrhaften Inhalt, welcher der Geist ist, nicht mehr [als] angemessen befunden [worden] ist. Hierin liegt dann der bestimmte Grund, warum die Kunst bei uns nicht mehr das absolute Interesse für sich hat»⁵⁰¹. Com molt bé afimen K. Berr i A. Gethmann-Siefert⁵⁰², Hegel no postula la fi efectiva de la pràctica artística, ans constata la radical diferència entre la funció històrico-cultural que acomplia en l'antiga Grècia i el paper que li pertoca en les societats modernes en les quals ja no és un model d'orientació immediata; en paraules de Hegel: «die eigentümliche Vorstellung der Kunst hat nicht mehr die Unmittelbarkeit für uns, die sie zur Zeit ihrer höchsten Blüte hatte»⁵⁰³. En tot cas, l'art, al parer de Hegel, ha deixat de ser un patró de mesura adequat en la nostres societats fruit de la mateixa dinàmica històrica ascendent que porta a transcendir aquest primer llindar a la recerca d'una aprehensió espiritual més pura. Actualment, asseveraria Hegel, caldria retrobar a través del pensament

⁴⁹⁹ Cf. G. W. F. HEGEL, *Filosofía del arte o estética. Op. cit.*, pp. 60/61.

⁵⁰⁰ *Ibidem.*, pp. 112-114; [*Ibidem.*, p. 115: «En este tercer modo están ambas unificadas: la objetividad del arte, *aunque no la sensible sino la del pensamiento*, y la subjetividad de la religión, aunque no del corazón, sino del pensar. Aquí el contenido divino está en su suprema forma verdadera, el pensamiento, la raíz del espíritu, está en el elemento del pensamiento» [Les cursives són nostres].

⁵⁰¹ *Ibidem.*, p. 114; [*Ibidem.*, p. 115: «la manifestación de lo divino en forma sensible, ya no se halla adecuada al verdadero contenido que es el espíritu. Aquí radica entonces el fundamento determinado (la razón precisa) de por qué el arte ya no tiene en nosotros el interés absoluto para sí»].

⁵⁰² Vegeu: Pròleg a G. W. F. HEGEL, *Filosofía del arte o estética. Op. cit.*

⁵⁰³ *Ibidem.*, p. 62; [*Ibidem.*, p. 61: «la peculiar representación del arte ya no tiene para nosotros la inmediatez que tenía en el tiempo de su apogeo supremo»].

filosòfic les llavors incipients que germinaven en l'art d'antany: «Damit ist die Stellung der Kunst nicht mehr so hoch in der Lebendigkeit des Lebens; die Vorstellung, die Reflexion, Gedanken sind das Überwiegende, und damit ist unsere Zeit also vornehmlich zu Reflexionen und Gedanken über die Kunst erregt»⁵⁰⁴.

En un sentit afí, és força simptomàtica la polèmica del Formalisme rus amb el Simbolisme, hereu (en part) del Romanticisme, com hem apuntat en el primer capítol. Com bé dirà Tzvetan Todorov, el Romanticisme va fer del concepte que ara tangencialment ens ocupa un element clau de la seva *Weltanschauung*: «Podríamos decir sin exageración que si debiéramos condensar la estética romántica en un sola palabra, acudiríamos sin duda a lo que A. W. Schlegel introduce en ese texto [amb referència a un fragment de *Die Kunstlehre*]: *símbolo*»⁵⁰⁵. Posteriorment, el Simbolisme adoptarà en escriure la importància d'aquesta dovella conceptual tan essencial, raó per la qual, alguns Formalistes russos, amb l'afany de restablir l'autonomia i la unitat formal de l'art, rebutran el que podríem qualificar de *fractura* simbòlica. D'aquesta manera, doncs, no foren només els alemanys com Fiedler –hereus (crítics) de la gran tradició kantiana– aquells que van fer valer l'autonomia de l'art: ens trobem, com hem dit, al davant d'un dels trets més essencials i, per això, diferencials del Formalisme.

Cal dir que les reivindicacions inicials del nou moviment formalista rus pecaren de certs excessos; en certa mesura varen defensar més aviat el *separatisme* que l'*autonomia*. La jove generació havia de fer front a unes tesis decimonòniques molt arrelades a la tradició, i van prendre la decisió d'anar de la mà d'un dels primers i més polèmics grups d'avantguarda, el *Futurisme*, per tal de reeixir en la tasca de «demolició». És indubtable que la nova poesia russa, de vers lliure i sonoritat mordaça, va inspirar algunes de les tesis més cèlebres i sonades del moviment formalista, algunes de les quals van ratllar l'estatut de programa o manifest⁵⁰⁶.

Així com les teories simbolistes feien incís en la Veritat ontològica de l'art –per tant, en darrer terme, en la propietat referencial del llenguatge artístic, o, fins i tot, en una autèntica simbiosi entre l'art i la naturalesa–, els formalistes remarcaven, en canvi, el seu caràcter il·lusori o artificiós. Potebnja, per exemple, encarnava els ideals romàntics de la poesia com a forma privilegiada de revelació de la Veritat. Aquest simbolista posava en relleu sobretot l'aspecte lògic-transitiu de la poesia, com per altra banda també havia fet la tradició clàssico-aristotèlica. Els formalistes van considerar que l'art era *artifici* i que, a més, no perseguia la finalitat de donar-nos a conèixer o revelar-nos la Veritat oculta de la natura, sinó més aviat el contrari, fer-nos estranya la nostra realitat propera, això és, novament perceptible. A propòsit d'això, com ja hem apuntat sucintament, V. Chklovski, membre pioner de l'*Opoiaz*, grup amb seu a Sant Petersburg, ens parlava d'*estranyament*, de donar densitat (*faktura*) al món,

⁵⁰⁴ *Ibidem.*, p. 64; [*Ibidem.*, p. 63: «Con esto, la posición del arte en la vitalidad de la vida ya no es tan elevada; la representación, la reflexión o el pensamiento son lo primordialmente, y por ello nuestra época está incitada primordialmente a las reflexiones y el pensamiento sobre el arte»].

⁵⁰⁵ Tz. TODOROV, *Teorías del símbolo*. Venezuela: Monte Avila Editores, 1991. p. 279.

⁵⁰⁶ Vegeu: B. EIKHENBAUM, «La théorie de la “méthode formelle”» en *Théorie de la littérature*. *Op. cit.*, p. 52.

procediment que s'assolia per mitjà de l'obscuriment de la forma habitual i la consegüent «desautomatització» de la percepció. Vegem-ho ara més detingudament.

És un fet que l'home actua *automàticament* en gairebé tots els àmbits de la seva vida quotidiana, és a dir, la major part del temps no és conscient d'allò que l'envolta. Les seves rutines són fruit d'una inevitable i, en altres aspectes, sana economia psíquica. L'home també oblida l'instrument privilegiat que usa com a mitjà de comunicació, el llenguatge. Per tot plegat, Chklovski declararà que l'afany de la poesia és restablir una nova consciència del llenguatge en si mateix, exaltar la seva intrínseca pregonesa per mitjà d'un enfosquiment i obstrucció de la seva forma habitual⁵⁰⁷. Aquesta *dificultació*⁵⁰⁸ s'assoleix tot posant en relleu –dit d'una manera més tècnica, fent esdevenir *qualitat dominant (Dominanta)*– algun aspecte concret del llenguatge, fonamentalment el ritme, que *deforma* la resta d'elements i contribueix a la percepció d'*unitat* que exigeix tota creació artística.

Podem considerar que aquesta primera fita en la reivindicació de l'autonomia de l'art, sobretot protagonitzada per l'impetuós Chklovski, va estar dominada per la fascinació d'una sonoritat pura desvinculada de qualsevol referent de la realitat –el fet que recolzava indiscutiblement la tesi del «solipsisme» artístic–. Posteriorment, els formalistes van anar comprenent les relacions tenses i complexes que s'establien al dedins de la composició poètica –resulta prou il·lustrativa, com veurem, la proposta d'O. Brik– i, fruit, d'això abandonaren l'*eurítmia* com a vector prioritàriament significant del vers. Tot i això, el Formalisme seguí considerant que la significació poètica arrelava, en darrer terme, en una determinada construcció lingüística i que, per tant, calia abordar-la des d'una perspectiva *interna*.

Microcosmos versus superestructura

Com bé diu Th. W. Adorno, hom acostuma a contraposar massa fàcilment les posicions formalistes amb les del realisme socialista; situats en dos extrems d'una balança, hom és compel·lit a optar incondicionalment per un dels extrems i a rebutjar visceralment l'altre. Al seu parer, caldria considerar la doble faisó de l'art: des de la perspectiva de la seva indubtable autonomia, però, àdhuc, com a *fait social* –expressió originalment en francès, ben segur com a homenatge als pioners sociòlegs francesos–. No hi ha dubte que els extrems pequen tot sovint d'excessos i que només en la *mesotés* s'assoleix l'equilibri convenient. No obstant això, l'art, considerat com a una mena de Jano bifront, tampoc no ens

⁵⁰⁷ «...le procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception» (V. CHKLOVSKI, «L'art comme procédé» en *Théorie de la littérature. Op. cit.*, p. 83).

⁵⁰⁸ La manera d'assolir-la serà diferent en la poesia –per mitjà d'una dinamització del llenguatge a través del ritme fet que comporta un augment de la dificultat; àdhuc, per la seva no-redundància i per la imprevisió de les seves infraccions– que en la prosa –a causa del «retardament» o l'«amorós demorar-se» de Schiller–. També Tynianov arrela la diferència entre la prosa i la poesia en la construcció temporal: «...en la diferencia entre el tiempo del verso y el tiempo de la prosa» (I. TYNIANOV, «La semàntica de la palabra en el verso» en E. VOLEK, *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin. Semiotica dels discursos y posformalismo bajtiniano. Op. cit.*, p. 98). Garcia Berrio qualifica aquest conjunt de tesis de gran encert del formalisme i cita versions modernes d'aquesta teoria, per exemple, S. Sontag (Vegeu: A. GARCÍA BERRIO, *Significado actual del formalismo rus. Op. cit.*).

hauria de deixar ràpidament satisfets: hauríem de sentir-nos perplexos enfront d'una cohabitació tan plural i extrema. El nostre punt de partença, abans de resoldre les parcialitats d'un plantejament radicalment dualista, passarà per la caracterització dels punts de vista enunciats en el present apartat. Segons el nostre parer, les contraposicions sempre tenen quelcom d'heurístic.

A Rússia, la interpretació marxista de l'art, relativament flexible en els seus inicis –per exemple, la que exhibeix L. Trotskij a *Literatura i revolució*–, però convertida ràpidament en ortodòxia política –ja en el període stalinista⁵⁰⁹, i amb ideòlegs demagògics com Idanov–, exercí una forta pressió contra el moviment formalista rus que fou acusat d'esteticisme i contrarevolució. Certament, el Formalisme rebutjava del marxisme l'imperatiu dogmàtic del *realisme*, i el fet de considerar l'art un *mer subproducte* resultant d'unes determinades forces o circumstàncies socials-polítiques-econòmiques. Autors com Skabiceskij o Pydin, només atenien a la forma en la mesura que transmetia un *bon* missatge polític, i, en darrer terme, consideraven la història literària com a una sèrie de documents històrics. El reclam formalista d'una autonomia sense precedents i l'èmfasi en el valor i els objectius genuïnament artístics de l'art eren vistos com a actituds reaccionàries que establien el principi burgès d'un *art pour l'art*. De retruc, qualsevol petició d'una ciència específicament literària era observada amb escepticisme i suspicàcia. Ignorar la carrega ideològica de les composicions literàries constituïa una aberració intel·lectual, atès que oblidava la saba nutricia que alimentava tot producte social; a més, contribuïa a finançar la quimera d'un art autosuficient independent de la lluita social que tot intel·lectual havia de promoure i refermar.

Sense dubte, l'adopció del mètode sociològic per a la observació i la valoració de l'art consolidava els pressupòsits del marxisme més ortodox. La perspectiva sociològica era una conseqüència directa de la consideració eminentment social –i, per extensió, política i econòmica– del seu objecte d'estudi. Des d'aquest punt de vista, només la indagació exhaustiva de les coordenades històrico-socials que envolten la creació artística permetrien una lectura correcta del contingut de l'obra d'art. De la mateixa manera que només un arrelament conscient de l'artista en el conjunt viu de la societat podia donar lloc a una obra d'art reeixida. L'art era considerat el producte efectiu d'una sinèrgia de forces socials a les quals *reflectia* –concepte que pren diverses intensitats segons la postura: des de les més realistes i, gnoseològicament parlant, més ingènues, a les més consideracions més complexes i dialèctiques (G. Lukács).

⁵⁰⁹ Després de la *Revolució d'Octubre* la situació de la literatura a Rússia s'anà enrarint progressivament. En primer terme, grups com el *Proletkul't* (grup d'escriptors proletaris) afirmà amb contundència i visceralitat el seu rebuig contra qualsevol manifestació literària que, al seu parer, traspués reminiscències burgeses. Tot i això, als anys vint, aquesta posició encara resultava un xic excepcional. Però, precisament l'heterogeneïtat ideològica, la no convergència unilateral de tots els grups i escriptors en els dogmes del partit, portà als dirigents soviètics a endurir les seves pressions. Stalin dissolgué finalment totes les organitzacions d'escriptors per crear el *I Congrés d'Escriptors Soviètics* del 1934 en el qual es refermaren els principis de l'ortodòxia i s'instà a tots els escriptors a difondre i contribuir activament als ideals polítics del socialisme. Com molt bé diuen D. W. Fokkema i E. Ibsch: «Al escritor comunista se le permite soñar –y a veces hasta se le anima a ello–, pero sus sueños tienen que caer dentro de los confines de la lógica marxista y ser comprensibles para los censores del partido» (D. W. FOKKEMA- E. IBSCH, *Teorías de la literatura del siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1988. p. 122)

Som del parer que no mereix la pena entaular un debat crític amb les postures més intransigents i dogmàtiques que desacrediten a l'adversari a través de fal·làcies *ad hominem*, siguin del signe intel·lectual que siguin; només amb les posicions que estiguin disposades a donar raons de pes i a deixar-se interpel·lar és possible el diàleg. Optem, doncs, per aproximar-nos i examinar d'entrada les propostes científiques que s'apropin a l'estudi i la valoració de l'art sota els auspicis d'una metodologia sociològica; així, indagant en els seus pressupòsits, esperem deduir les seves consideracions sobre l'objecte artístic. D'entrada, examinarem els principis que esbossà V. Voloshinov, un crític de la literatura que tot sovint se situa en l'òrbita del gran teòric rus Mijail Bajtin. Com ara veurem, Voloshinov s'oposa Formalisme més ortodox amb raons d'un cert gruix que val la pena considerar. La seva proposta resol que el mètode formal és incapaç de copsar la complexitat del fet literari, puix que l'obra arrela en un context lingüístic molt més ampli del que pot determinar l'enfocament purament textual. Voloshinov advocarà, doncs, per la necessitat d'estudiar el fenomen poètic des de la *poètica sociològica*.

Segons l'autor, els sistemes immanents desenvolupats a partir de la mateixa forma textual pequen d'un alt subjectivisme, atès que no arriben a copsar la vertadera naturalesa del seu objecte d'estudi. Només l'objectivitat del mètode sociològic podrà aprehendre la profunditat ideològica de les creacions assolint així el preuat llindar científic. Queda clar, doncs, que per a Voloshinov allò estètic es redueix en últim terme a allò social; podríem afirmar més concretament que n'és una variant⁵¹⁰. És cert que la comunicació estètica és una forma particular i peculiar de comunicació social, tot i això no perdrà mai la seva naturalesa eminentment social. La significació de l'obra d'art no està aïllada del conjunt d'expressions d'una societat concreta, ans al contrari, tot sovint les pressuposa o, fins i tot, les reflexa.

Si observem el funcionament del llenguatge en el seu ús més habitual, ja ens adonarem, diu Voloshinov, de la necessitat de tenir en compte el context per captar el sentit real de les expressions. Hom ha de fer sempre l'esforç de contextualitzar les oracions que rep per tal de donar una resposta coherent; aïllat del conjunt l'enunciat resulta incompreensible o, si més no, no el capissem en la seva profunditat i especificitat. En qualsevol context concret existeixen una munió d'aspectes que se sobreentenen i que precisament resulten ser determinants amb vistes a precisar la significació i el contingut de les expressions proferides. En tot enunciat real es realitza verbalment una part del significat, però se'n sobreentén una altra; tècnicament parlariem d'un veritable *entimema*, això és, d'un sil·logisme que no s'explicita, però que se sobreentén.

No hi ha dubte que aquí les obres d'art literàries són considerades un fet comunicatiu específicament estètic, car allò estètic no ocupa un domini transcendent, sinó que està entreteixit i connectat amb el bast domini de les relacions socials. En sentit fort, Voloshinov no elimina definitivament l'anàlisi formal, però aquest no tindrà mai la darrera paraula, restarà sempre subordinat a la perspectiva sociològica. La societat, per a l'investigador marxista, realitza la funció d'un enorme context. Qualsevol fet (text) que s'hi esdevingui n'estarà

⁵¹⁰ V. VOLOSCHINOV, «El discurso en la realidad y el discurso en la poesía: en torno a las cuestiones de la poética sociológica» en E. VOLEK, *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin. Semiotica del discurso y posformalismo bajtiniano*. Op. cit., p. 201: «La tarea de la poética sociológica es entender esta forma especial de la comunicación social realizada y fijada en el material de la obra artística».

amarat i en resultarà sempre deutor; resultarà imprescindible estudiar el tot en profunditat per copsar l'especificitat d'aquella part que hi arrela. L'obra extreu la saba nutrícia del subsòl social de manera que, un cop desarrelada, perdria la seva vitalitat i significació originals.

Voloshinov posa sobre la taula una qüestió important que afecta directament a l'estatut autònom de l'obra d'art i, consegüentment, a estudi de les arts. La proposta d'entendre l'obra d'art com a una espècie d'*entimema*, és a dir, com a una premissa sil·lògica *menor* respecte d'una *major* que ha estat elidida (el context social) mereix ser valorada. Som del parer, com possiblement també ho seria un formalista, que l'argumentació té quelcom de versemblant, però no obeeix pas a una lògica vertaderament probatòria. És una dada de fet que el context, la situació efectiva dels parlants, acaba de definir el sentit de les expressions que tenen lloc en una conversa. Un suposat espectador que atengués a una situació concreta de diàleg seria capaç de detectar tots els elements que, tot i no haver estat proferits lingüísticament, donen força i intensitat a les expressions, i que els agents sobreentenen en tot moment.

Segons això, i ja centrant-nos en la qüestió estètica, en l'obra d'art compareixerien una sèrie d'ingredients que sense un context de referència que actuï com a contrast penden la seva força expressiva i seva càrrega emocional i intel·lectual. Tanmateix, caldria no oblidar que tota vertadera obra d'art crea el seu propi context. La qualitat del fer artístic consisteix precisament en proporcionar, a partir de la mateixa construcció formal, les relacions necessàries per gaudir d'aquella unitat tensa que és l'obra d'art. L'espai i el temps artístics són quelcom creat i articulats a partir dels diversos elements que constitueixen la forma; la unitat els dona el seu significat precís, de tal manera que fins i tot una referència explícita a un estat de fets social queda indefectiblement transformada, subjugada a una lògica concreta i específica. L'ordre artístic forja un teixit intern d'asimetries que renova constantment el significat de tot allò que ens és ofert a la nostra sensibilitat i intel·ligència. Conèixer els elements bàsics del context social no ha estat mai una *conditio sine qua non* per a un gaudí vertaderament estètic de l'obra d'art. Certament, ocupen intensament a l'*erudit de l'art*, que no és necessàriament aquell que més en frueix. Tal i com molt bé expressa P. Klee en la següent metàfora no podem parlar de l'establiment d'una relació apodíctica entre l'obra d'art i el context social: «A nadie le vendrá la idea de exigirle a un árbol que forme sus ramas por el modelo de sus raíces. Todos estamos de acuerdo en que la copa no puede ser un mero reflejo de la base»⁵¹¹. Malauradament, en molts casos, l'apel·lació al *context* ha servit per convertir l'obra d'art més aviat en un mer *pretext*.

Tot i que certament el marxisme considera imprescindible l'estudi del rerefons social en el qual es desenvolupen les obres d'art, seria una vertadera ingenuïtat reduir aquest complex moviment a un enfocament uniforme. En efecte, no es pot parlar d'una única línia d'investigació sociològica, ja que això significaria traïr l'heterogeneïtat d'un moviment força plural. Per ser, doncs, una mica més precisos, atès que la qüestió fou i segueix essent força controvertida, cal discernir alguns tipus d'aproximacions sociològiques a l'art, concretament quatre⁵¹². El primer, analitzaria la circulació social dels fets literaris; aquest

⁵¹¹ P. KLEE, *Acerca del arte moderno*. Argentina: Ediciones Calden, 1976. p. 35.

⁵¹² Aquí recollim la distinció que elabora S. MORAWSKY, *Reflexiones sobre estética marxista*. Mexico: Ediciones Era, 1977. La següent citació de l'autor és força explícita, i relliga les quatre

enfocament consideraria l'obra d'art de la mateixa manera que qualsevol altre objecte susceptible de ser intercanviat socialment. El segon, estudiaria la gènesis i la funció de l'art i, sens dubte, aquí ens trobaríem al davant de l'estètica sociològica en el sentit més pregon del terme. El tercer, s'aproparia a l'obra d'art com si es tractés d'un document del temps, tant pel que fa al contingut com a la forma, però no només en el sentit d'una crònica social, atès que també es contemplaria la possibilitat d'una transformació retroactiva. La darrera perspectiva, seria l'estudi de les estructures isomorfes, això és, dels diversos sistemes semiòtics que es poden trobar en un mateix context espacio-temporal.

No hi ha dubte que en la darrera versió, tangencialment derivada dels escrits marxistes, l'art assoliria quotes notables d'autonomia. D'aquesta manera no seria agosarat afirmar la seva convergència amb l'última etapa del Formalisme rus, com veurem en el proper capítol, l'anomenat *Formalisme sistèmic*, segons la terminologia de P. Steiner. Les darreries del moviment formalista rus entroncaren directament amb alguns postulats propis de l'Estructuralisme en el si del qual es desenvoluparen mètodes precisos d'estudi semiòtic. Per tal de precisar un xic l'afirmació d'una pretesa afinitat d'intencions entre el darrer Formalisme i aquest sociologisme de tall semiòtic provem de refer fugaçment les seves línies de força.

Cap als anys trenta, al límit de la seva dissolució a causa de la insuportable pressió de l'ortodòxia marxista i, de fet, ja encavalcant-se amb l'estructuralisme *avant le letre*⁵¹³ del *Cercle de Praga*, els formalistes russos,

accepcions esmentades amb els textos marxians: «Lo que importa, en los límites de las intenciones de este escrito, es puntualizar que cada uno de los tres enfoques de la estética sociológica pertenecen a la tradición marxista: que todos le pertenecen igualmente, aunque hayan sido acentuados en forma unilateral en el curso de la historia del pensamiento marxista, por efecto de determinadas influencias externas. Si examinamos las reflexiones metodológicas y estéticas de Marx i Engels, nos daremos cuenta inmediatamente de que, por ejemplo, el problema del condicionamiento de clase del arte (en sentido genético y funcional a la vez) fue objeto de un interés predominante en ambos, como resulta evidente no sólo en *La Ideología alemana*, sino también en muchas de sus observaciones sobre la visión del mundo de escritores aislados. Es igualmente fácil demostrar que las reflexiones de Marx y Engels a propósito del arte griego, de Shakespeare y de Gothe, por ejemplo, y las fórmulas acostumbradas sobre el realismo se inclinan hacia el segundo de los enfoques que he indicado. Pero deseo recordar que ambas interpretaciones fueron influidas por la tradición leniniana y por la reaparición de la misma concepción estética en los años treinta (en oposición a la línea de Plejánov, rigurosamente sociogenética). Por otra parte no existen observaciones de carácter estético que apunten directamente al último tipo de enfoque, aunque las advertencias metodológicas de Marx para el estudio del nacimiento y desarrollo de la sociedad capitalista y las observaciones de Engels sobre el método empleado en *El Capital* puedan ser extrapoladas para los fines de una interpretación de tipo semiótico. En cuanto a las influencias externas, es obvio que, en la trama de la historia de la estética europea, la estética marxista sociológica en sentido estricto aparece avalada por el sociogenetismo y el sociofuncionalismo de fines del siglo XIX, que la versión de Lukács fue animada y vigorizada por la influencia de Dilthey y de Weber y que, como ya dije, la variante semiótica asumió particular relieve por la inspiración de la escuela formalista rusa y del estructuralismo contemporáneo» (p. 397).

⁵¹³ Mukarowsky forma part activa del Cercle de Praga; aquest, juntament amb Havránek, Jakobson, Mathesius i Trnka, signa el manifest programàtic del moviment que apareix en *Slovo a Slovesnost*. Mukarowsky afirmava el següent: «Al delimitar la esfera estética y la esfera extraestética es, pues, necesario tomar en consideración que no se trata de esferas separadas con precisión y sin conexiones mutuas. Las dos están en una relación dinámica permanente, que se puede caracterizar como una antinomia dialéctica (p. 49)»; «Por lo demás, la transición entre el arte y lo que está fuera de él, es siempre paulatina, y a veces casi improbable (p. 49)»;

concretament, Tynianov i Jakobson, apuntaven cap a tesis més integradores, no solsament pel que fa a la constitució dels vers, sinó al respecte de la relació de l'obra d'art amb la societat i la cultura, en definitiva, amb el *món de la vida*. Sense anar gaire lluny, Jakobson dirà en un text del 1933 que es tracta més aviat de considerar «l'autonomia de la funció estètica més que no pas el separatisme de l'art»⁵¹⁴. Tot i que es considerava que l'art assimilava una gran quantitat d'elements extraartístics, no havia de ser explicat per altres disciplines.

En aquest darrer estadi del Formalisme rus, la identitat d'un fet literari passava de ser quelcom essencial i fix a dependre d'una relació-interactiva-constitutiva del *sistema literari*; efectivament, es considerarà que l'obra depenia d'una *relació dinàmica* i no pas d'un ingredient essencial. Tanmateix, tot i que al parer de Jakobson i Tynianov sempre calia introduir la variable contextual de la sèrie literària, calia identificar quelcom essencial que romanís i que definís l'objecte com a quelcom inequívocament artístic, a saber, una *relació interna tensa* entre un *factor dominant* i una sèrie consegüent d'elements subordinats o deformats⁵¹⁵. La relació de subordinació o *superestructuració* era cabdal i, el que és més, transversal al fenomen literari de tostemps⁵¹⁶. A més, també calia tenir present la intenció de *divergència*, és a dir, l'afany de ser diferent de la resta dels registres lingüístics per poder ser percebuda com a obra d'art literària. Certament, tot i la consideració d'aquestes variables contextuais, el Formalisme seguiria exigint un estudi específic del fet literari, això és, una ciència de la literatura, oposant-se així al típic plantejament infra-supra-estructural del marxisme més clàssic.

Després d'observar detingudament algunes propostes d'anàlisi marxista, hem cregut convenient entaular el nostre debat crític a partir dels escrits del filòsof i esteta hongarès G. Lukács, segons algunes fonts –sense anar gaire lluny, el mateix Morawsky–la més propera als fonaments marxistes⁵¹⁷. Així, si consultem la seva estètica a la recerca d'aquelles tesis que ens proporcionin una idea de la relació que Lukács establís entre l'obra d'art i la societat, constatarem l'existència de forts vincles. Al parer de l'esteta hongarès no hi ha dubte que l'art extreu la seva saba nutricia de la realitat social, la qual *reflexa* –i *hauria de reflectir* sempre– dialècticament: «Die Kunst ist in allen ihren Phasen ein gesellschaftliches Phänomen. Ihr Objekt ist die Grundlage der gesellschaftlichen Existenz der Menschen: die Gesellschaft im Stoffwechsel der Natur, natürlich vermittelt durch die Produktions verhältnisse, der durch diese bedingten

«Mejor dicho, esta frontera no se puede fijar nunca con precisión... (p. 50)» (MUKAROSKY, *Escritos de estética y semiótica el arte*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977).

⁵¹⁴ Cf. V. ERLICH, *El Formalismo ruso*. *Op. cit.*, concretament el capítol XI «Literatura y "vida": posiciones formalista y estructuralista».

⁵¹⁵ En el proper capítol parlarem de la forma de l'obra d'art en relació a la teoria de la *Dominanta* o qualitat dominant. Ja en el capítol sisè, observarem com el ritme va tenir una importància fonamental com a principi constructiu, en altres mots com *qualitat dominant-deformadora* en el llenguatge poètic.

⁵¹⁶ Vegeu, en el capítol cinquè («Delimitació positiva del concepte de forma»), l'apartat dedicat a l'elucidació del concepte de forma-sistema en el Formalisme rus.

⁵¹⁷ Certament, el lector hauria de considerar aquest sucint resum i crítica de la posició estètica de hongarès una primera introducció. La nostra intenció és perfilar d'entrada el basament teòric de l'estètica de Lukács, ben entès que posteriorment ens ocuparem d'altres qüestions més concretes.

Beziehungen der Menschen untereinander»⁵¹⁸. Cal matisar que Lukács s'allunya de la visió ingènua que entén la labor artística com una acció merament copista de la realitat social. Ben al contrari, l'argumentació de l'hongarès contempla en tot moment el mètode dialèctic que Marx va incorporar de Hegel i que va corregir en els seus deixos més idealistes. També és cert que Lukács, com assevera Morawski, transcendeix la visió d'una consciència particular de classe i assenyala les possibilitats de l'obra d'art de posar en escena la *Weltanschauung* social, epocal o històrica: «Andererseits ist aber die Widerspiegelung des Stoffwechsels der Gesellschaft mit der Natur das abschließende, wirkliche letzthinige Objekt der ästhetischen Widerspiegelung. An sich ist in diesem Stoffwechsel gerade die Beziehung eines jeden Individuums zur Menschengattung und zu ihrer Entwicklung enthalten. Dieser implizite Inhalt wird nun in der Kunst explizit...»⁵¹⁹.

L'obra d'art, per a Lukács, està indiscutiblement travessada per la història i el context social en el qual es desenvolupa, i que està caracteritzat, entre altres ingredients, per una munió de vectors infraestructurals, com són les relacions de producció i propietat. Tot i això, l'obra d'art ha de reeixir en la constitució d'una notable autonomia⁵²⁰ que, un xic paradoxalment, només

⁵¹⁸ G. LUKÁCS, *Die Eigenart des Ästhetischen* (Band 11). *Op. cit.*, p. 250; [LUKÁCS, *Estética, La peculiaridad de lo estético. Op. cit.*, p. 261: «El arte es en todas sus fases un fenómeno social: la sociedad, el intercambio con la naturaleza, mediado naturalmente, por las relaciones de producción, las relaciones de los hombres entre sí, mediadas por ellas»].

⁵¹⁹ G. LUKÁCS, *Die Eigenart des Ästhetischen* (Band 11). *Op. cit.*, p. 235-236; [G. LUKÁCS, *Estética. La peculiaridad de lo estético. Op. cit.*, p. 247: «Pero, por otra parte, el reflejo del intercambio de la sociedad con la naturaleza es el objeto conclusivo y realmente último del reflejo estético. Considerado en-sí, ese intercambio contiene la relación de todo individuo con el género humano y con su evolución. Este contenido implícito se explicita en el arte (...)»]. O encara més: «Eim solches gesellschaftlich allgemeines Objekt kann unmöglich von einer in der bloßen Partikularität beharren den Subjektivität angemessen gespiegelt werden; um hier ein Niveau der annähernden Adäquatheit zu erzielen, muß das ästhetische Subjekt in sich die Momente einer menschheitlichen Verallgemeinerung, der Gattungsmäßigkeit ausbilden. Ästhetisch kann es sich jedoch nicht um den abstraken Begriff der Gattung handeln, sondern um konkrete, sinnliche, individuelle Menschen, in deren Charakter und Schicksal die jeweiligen Eigenschaften und die eben erreichte Entwicklungshöhe der Gattung konkret und sinnlich, individuell und immanent enthalten sind.[...] Die aufgabe wird dabei sein, aufzudecken, wie aus der ästhetischen Widerspiegelung wesentlich ähnlicher Subjekt-Objekt-Beziehungen im oben angegebene Sinn, Formen entstehen, die als solche in aller historischen und individuellen Varietät doch –gerade als wesentliche Formen– eiene gewisse Konstanz zeigen. Diese Frage ist deshalb zugleich eine prinzipiell ästhetische und eine unüberwindbar historische. Nicht nur weil, infolge unserer Bestimmung der Form, jedes echte Kunstwerk auch die allgemeine Form –einmalig-neuschafft» (*Ibidem*, pp. 250-251); [«Un tal objeto social general no puede ser adecuadamente reflejado por una subjetividad aferrada a la mera particularidad; para conseguir un nivel de aproximada adecuación el sujeto estético tiene que desarrollar en sí los momentos de una generalización a escala de la humanidad: los momentos de lo específicamente humano. Pero en el terreno de lo estético, no puede tratarse del concepto abstracto de las especie, sino de hombres individuales y concretos (...). La tarea será a este respecto el descubrir el modo como, partiendo del reflejo estético de relaciones sujeto-objeto esencialmente análogas, en el sentido antes dicho, nacen formas que, como tales y con toda su variedad histórica e individual, muestran cierta constancia precisamente como formas esenciales. Por eso esta cuestión es al mismo tiempo cuestión estética de principio y cuestión insuperablemente histórica. No sólo porque, a consecuencia de nuestra determinación de la forma, toda auténtica obra de arte vuelve a crear de nuevo, como por primera vez, la forma general» (*Ibidem.*, pp. 261-263)].

⁵²⁰ LUKÁCS, *Essays über Realismus* (Band 4). Luchterhand, 1971. p. 617: «Jedes bedeutende Kunstwerk schafft auf diese Weise eine "eigene Welt"»; [G. LUKÁCS, *Problemas del realismo.*

assolirà si proporciona un reflex efectiu de les determinacions objectives que resulten essencials per proporcionar l'aparença artística d'un tot vital. A través de la seva labor, l'artista conscient haurà presentar-nos expressivament aquest concret *Nosaltres* històric.

No hi ha dubte que el plantejament mimètico-reflectiu de l'art arrela en una concepció, gnoseològicament parlant, realista⁵²¹: *l'en-si*, la realitat objectiva existeix independentment d'una consciència; el subjecte, a més, té la capacitat aprehendre-la en la seva integritat per mitjà d'aquests reflexos dialècticament articulats. D'aquesta manera, la concepció del *reflex*, instal·lada en el més pur realisme, dibuixa un programa estètic ben definit, que en molts casos condueix a Lukács a una censura sense paliatius de les propostes artístiques més avantguardistes: la cosmovisió capitalista i burgesa tendeix a trencar, per la seva pròpia essència i dinàmica exacerbada idealista, els lligams amb *l'en-si*, i així es perd en un entramat difús d'abstraccions formals buides⁵²².

México: FCE, 1966. p. 21: «En esta forma, toda obra de arte importante crea un “mundo propio”»].

⁵²¹ LUKÁCS, *Essays über Realismus. Op. cit.*, p. 607: «Die Grundlage einer jeden richtigen Erkenntnis der Wirklichkeit, gleichviel, ob es sich um Natur oder Gesellschaft handle, ist die Anerkennung der Objektivität der Außenwelt, d. h. ihrer Existenz unabhängig vom menschlichen Bewußtsein...Diese grundlegende Tatsache der Beziehung des Bewußtseins zum Sein gilt selbstverständlich auch für die künstlerische Widerspiegelung der Wirklichkeit...Die richtige, umfassende Theorie der Widerspiegelung ist erst dialektischen Materialismus, in den Werken von Marx, Engels, Lenin und Stalin entstanden»; [G. LUKÁCS, *Problemas del realismo. Op. cit.*, p. 11: «El fundamento de todo conocimiento justo de la realidad, ya se trate de la naturaleza o de la sociedad, es el reconocimiento de la objetividad del mundo exterior, esto es, de su existencia independiente de la conciencia humana... Este hecho fundamental de la relación de la conciencia con el ser se aplica asimismo, por supuesto, al reflejo artístico de la realidad...La teoría justa y comprensiva del reflejo tiene su origen en el materialismo dialéctico, en las obras de Marx, Engels, Lenin y Stalin...»].

⁵²² LUKÁCS, *Essays über Realismus. Op. cit.*, p. 591: «der ökonomische Subjektivismus verwischt die Grenzen zwischen subjektiver Wünschbarkeit und objektiver Realität»; [G. LUKÁCS, *Problemas del realismo. Op. cit.*, p. 162 «el subjetivismo económico borra los límites entre el deseo subjetivo y la realidad objetiva»], així que: «Sobald jedoch die Frage ins Erkenntnistheoretische erhoben wird, bleibt jeder bürgerliche Denker entweder im mechanischen Materialismus stecken oder sinkt in den philosophischen Idealismus hinab»; [«...todo pensador burgués se atasca en el materialismo mecánico o se hunde en el idealismo filosófico» (*Ibidem.*, p. 11)]. Sobre aquesta qüestió, és il·lustrativa la opinió que professa Lukács pel que fa al plantejament worringià del qual ens hem fet ressò anteriorment: «Der bekannte und sehr einflußreiche Ästhetiker Worringer, der Begründer der sogenannten “abstraktionstheorie”, leitet das Bedürfnis der Abstraktion aus “geistiger Raumscheu”, aus “ungeheurem Ruhebedürfnis” der Menschen ab. Er lehnt dementsprechend auch den modernen Realismus als zu sehr abbildend, als der Wirklichkeit zu nahe, ab. Er gründet seine Theorie auf ein “absolutes Kunstwollen”, worunter e reine “latente innere Forderung “ versteht, “die gänzlich unabhängig von dem Objekte... für sich besteht und sich Wille zur Form gebärdet”. Daß diese Theorie die modische Präntention, die höchste Objektivität der Kunst zu begründen, erhebt, ist sehr bezeichnend für die Theorien der imperialistischen Periode, die nie offen auftreten, sondern ihre Tendenzen stets in einer Maskierung darbieten »; [«El conocido y muy influyente estético Worringer, fundador de la llamada “teoría de la abstracción”, deriva la necesidad de abstracción de un “miedo intelectual al espacio”, de la “enorme necesidad de reposo” del individuo. Rechaza consecuentemente también el realismo moderno como demasiado copiado, como demasiado apegado a la realidad. Basa su teoría en una “voluntad absoluta de arte”, con lo que entiende una “exigencia interior latente que subsiste independientemente por completo del objeto... y se comporta como voluntad de plasmación”. El hecho de que esta teoría sustente la pretensión de moda de fundamentar la suprema objetividad del arte es muy característico de las teorías del periodo imperialista...» (*Ibidem.*, p. 19)].

L'artista, en contacte amb l'existència viva i sempre concreta⁵²³, haurà de fer l'esforç de plasmar la realitat a través d'uns mitjans purament artístics; així assolirà una representació del real més nítida i vigorosa que contribuirà a la conscienciació social d'una presència històrica efectiva. Certament, la següent testimoniança de Lukács ens portaria a constatar el paper polític de l'activitat artística: «Diese Darbietung eines Lebens, das zugleich reicher und stärker gegliedert und geordnet ist, als es die Lebenserfahrungen des Menschen im allgemeinen sind, hängt aufs allerengste mit der aktiven gesellschaftlichen Funktion, der propagandistischen Wirkung der echten Kunstwerke zusammen»⁵²⁴. Sens dubte, Lukács, com a bon marxista, seguia l'estela d'una tradició que creu amb fermesa en la labor políticament activa de l'artista i en la força resolutiva del seu geni.

Som del parer que caldria rebutjar aquella visió que entén l'art com a quelcom absolutament escindit de la realitat, com a situat en un Olimp imperible. No hi ha dubte que el vertader art reuneix les condicions d'una activitat pregona que, per essència, sempre insta a l'establiment d'un teixit complex i multifactorial de relacions amb l'entorn humà i cultural. La sensibilitat de l'artista el fa especialment receptiu als moviments del real, fins i tot l'habilita com a espectador d'excepció d'allò que el comú dels mortals, en la seva irremeiable dispersió, no seria mai capaç copsar. Afirmar sense més l'heterogeneïtat o l'absoluta incommensurabilitat d'art i realitat social seria negligir un lligam profund i vertaderament vivificant –possiblement només un exacerbat *dandisme* podria fer gala d'una postura tan incoherent i acrítica–. D'aquesta manera, hauria de quedar clar que, ultra els primers tempteigs dels estudiosos de la forma –dotats d'una ben intencionada càrrega polèmica–, el Formalisme sempre admeté, no sense matisos, les relacions de l'obra d'art amb el món de la vida i l'evolució històrica de les sèries culturals, això sí, sense perdre de vista la seva constitució i naturalesa autònomes. Així doncs, des d'una postura formalista, madura i conscient, no podríem deixar de fer notar alguns aspectes crítics d'aquesta munió de postulats marxistes que expressa originalment Lukács.

Cal dir que l'esteta hongarès concep i manifesta explícitament la importància de reconèixer la preuada condició d'autonomia (*sui generis*) de l'obra d'art. No obstant això, un precís formalista, constataria l'ús impropí del terme *autonomia* en un excurs com el que el que duu a terme Lukács en la seva principal i tardana obra dedicada a l'estètica: és concebible una aital condició en quelcom (l'art) definit en termes de *reflex*, quelcom que té la missió de *reflectir* d'una manera realista un estat de fets i fer-nos conscients d'aquest *Nosaltres* històric? En primer lloc, l'entitat, la consistència, en darrer terme, l'autonomia la posseeixen en tot cas les relacions socials i econòmiques en les quals, sempre

⁵²³ LUKÁCS, *Essays über Realismus. Op. cit.*, p. 318: «Die literarische Praxis jedes wirklichen Realisten zeigt die Wichtigkeit des objektiven gesellschaftlichen Gesamtzusammenhangs und die zu seiner Bewältigung notwendige "Forderung der Allseitigkeit"»; [G. LUKÁCS, *Problemas del realismo. Op. cit.*, p. 293: «La práctica literaria de todo realista verdadero muestra la importancia de la conexión social objetiva y la "exigencia de omnilateralidad" necesaria para su comprensión»].

⁵²⁴ LUKÁCS, *Essays über Realismus. Op. cit.*, p. 621; [G. LUKÁCS, *Problemas del realismo. Op. cit.*, p. 25: «Esta representación de una vida más rica y más vigorosamente articulada y ordenada a la vez de lo que suelen ser en general las experiencias de la vida del individuo se relaciona de la manera más íntima con la función social activa, con la eficiencia propagandística de las verdaderas obras de arte»].

segons el marxisme, s'insereixen les obres d'art: *reflex* connota indefectiblement quelcom *a posteriori* i en íntima dependència d'allò que ja és *en-si* i *per-a-si*. Aquest fet, notem-ho, condemna la integritat d'una formativitat pròpia de l'art. De la mateixa manera, els objectius de l'obra d'art, en última instància, la seva missió ineludiblement política, elimina la possibilitat d'un ordre genuí de significats i sotmet la perspectiva formal a la necessitat d'un *més enllà* de contingut ideològic⁵²⁵. Si l'obra d'art té la missió d'oferir-nos quelcom que, al capdavant, podríem condensar en una proclama ideològica desubstancialitzem la seva realitat més genuïna i convertim la seva presència en una mera accidentalitat.

La música com a sistema autotèlic

«The nature of music is perhaps the most intractable,
as well as one of the most fascinating,
of all problems in aesthetics»⁵²⁶
S. HALLIWELL

Hom no pot més que constatar que en el segle XIX, i fruit dels moviments romàntic i idealista, l'art assolí unes cotes de reconeixement possiblement mai aconseguides en la història precedent. Les diferents arts, però sobretot la música i la poesia, foren investides d'una gran autoritat en l'àmbit dels coneixements vertaders i en el de les experiències més pregonas de les quals és susceptible l'ésser humà. D'alguna manera, l'art assumí un prestigi i unes competències que només havien estat admeses anteriorment en el cas de la ciència. Així, des d'un cert punt de vista, hom podria considerar, com s'ha fet sovint, que el Romanticisme i l'Idealisme foren els primers en forjar les bases d'una consideració rellevada i autònoma de les diferents disciplines artístiques. Tanmateix, per al Formalisme, aquesta reivindicació pecà de mancances i d'excessos⁵²⁷; en el fons no es tractà d'un veritable reconeixement de la seva

⁵²⁵ LUKÁCS, *Essays über Realismus. Op. cit.*, p. 632: «Wir sehen, wie der ganze Inhalt des Kunstwerks zur Form werden muß, damit seine wahre Inhaltlichkeit zur künstlerischen Wirkung gelange. Die Form ist nichts anderes als die höchste Abstraktion, die höchste Art der Kondensierung des Inhalts, des Auf-die-Spitze-Treibens seiner Bestimmungen, als die Herstellung der richtigen Proportionen zwischen den einzelnen Bestimmungen, der Hierarchie der Wichtigkeit zwischen den einzelnen Widersprüchen des Lebens, die das Kunstwerk widerspiegelt»; [G. LUKÁCS, *Problemas del realismo. Op. cit.*, pp. 35-36: «Vemos que el contenido completo de la obra de arte ha de convertirse en forma para que su verdadero contenido alcance eficacia artística. La forma no es otra cosa que la suprema abstracción, la suprema modalidad de la condensación del contenido y de la agudización extrema de sus determinaciones; no es más que el establecimiento de las proporciones justas entre las diversas determinaciones y el establecimiento de la jerarquía de la importancia entre las diversas contradicciones de la vida reflejadas por la obra de arte»].

⁵²⁶ S. HALLIWELL, *The aesthetics of mimesis*. Princeton: Princeton University Press, 2002. p. 234.

⁵²⁷ Aquesta afirmació no ha estat acceptada unànimement dins de l'àmbit de l'estètica; per exemple, com hem recollit anteriorment [vegeu el text i la nota corresponent (127) en el capítol I], E. Fubini, el cèlebre esteta italià de la música, afirmava que la reivindicació de l'autonomia musical que fa Hanslick en el seu *Vom Musikalischschönen* prové d'un dels conceptes més preuats del Romanticisme, el de la *Música Absoluta*. Nosaltres ens ratifiquem amb les nostres esmenes i recordem, només a tall d'exemple, aquestes citacions per corroborar com, en el fons, les consideracions wagnerianes sobre el fet musical –aquelles que paradigmàticament representarien els postulats romàntics– no representen una veritable autonomia del fet

autonomia, puix els deixos irracionalistes i l'assimilació de *grans* paraules (vida, naturalesa...) en el discurs estètic, així com la constitutiva tensió interna de l'obra d'art cap a l'Absolut transcendent (anhel comú a la religió i la filosofia) de l'Idealisme, conflüen en la valoració de l'obra d'art tot tergiversar la seva realitat autèntica. Vegem-ho, ara, en el cas de la música.

Els formalistes, emperò, no foren els únics que clamaren contra aquesta pretesa autonomia musical romàntico-idealista. Grans filòsofs i estetes de reconeguda solvència –entre ells insistirem en la figura de Th. W. Adorno– ho han posat en tela de judici. A inicis de la dècada dels anys vint⁵²⁸, el filòsof de Frankfurt lloà la poètica de P. Hindemith, perquè la seva música aconseguia alliberar-se de la falsa objectivitat que el Romanticisme cercada incansablement en la interioritat del *jo*. Hindemith, segons l'esteta, reconeixia de ple els drets del mateixa realitat musical, això és, del material musical, fet que exonerava la música del jou irracional i mític que la subjugava. En paraules d'Adorno: «Aber es steckt in diesem Willen ein Kern tiefen Künstlertums. Er bezieht sich zuinnerst auf das Verhältnis zur Realität, einer Realität, die in der Musik mehr und mehr an Würde und Eingengesetzlichkeit verlor; sei es daß sie wie bei Brahms im Abgrund der subjektiven Innerlichkeit versank; sei es, daß sie bei Strauss in ihrer Stofflichkeit, losgelöst vom Ich, durch psychologische Analogien dargestellt, sei es, daß sie wie bei Debussy als bloßer Reflex des Ichs gefaßt ward»⁵²⁹. Com ja hem anat dient, la posició adorniana també distaria força d'un Formalisme estricte; tanmateix, en aquest moment tan sols ens interessava posar en evidència el fet que l'autonomització romàntica de l'art pot ser seriosament qüestionada des de diverses instàncies crítiques.

musical, ja que aquest fenomen corre paral·lelament i indistintament a altres realitats com la *vida* en el seu sentit més irracionalista: «El arte puede obtener *materia y forma* solamente de la vida, de esa vida que es la única que puede ser el origen de la exigencia de arte» (R. WAGNER, *La obra de arte del futuro*. *Op. cit.*, p. 45); o, com en el cas d'un altre autoritat del Romanticisme, Novalis, de la *naturalesa*: «La naturaleza posee instinto artístico –de ahí que todo intento de diferenciar arte y naturaleza sea mera palabrería» (NOVALIS, «Fragmentos y estudios II» en AAVV, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. *Op. cit.*, p. 115). L'art, per al Formalisme, és un fet genuí que, si bé té relació amb altres esferes, no s'hi confon; en altres mots, tota aquella munió de *problemes* als quals, com hem vist, s'enfronta l'artista persegueixen l'objectiu de *formar* l'obra d'art com a una entitat única i plenament significant.

⁵²⁸ Resulta interessant observar com evolucionen les consideracions d'Adorno pel que fa a la poètica musical de Hindemith. En un article del 1922 –que citarem explícitament en la nota subsegüent– Adorno reconeix els mèrits de la praxi de Hindemith; no obstant això, la seva valoració conclusiva de la figura del músic, ja de l'any 1968, és negativa i extremadament dura. Hindemith, al parer del de Frankfurt, cedeix finalment a les perversions de tot neoclassicisme: una posició reactiva, un afany d'observar unes preteses lleis musicals atemporals o transhistòriques, l'afany d'una música pura i per això banal i inhumana; al capdavall, un academicisme d'allò més estèril (Vegeu: TH. W. ADORNO, «Ad vocem Hindemith» en *Escritos musicales IV*. *Op. cit.*, pp. 256-265).

⁵²⁹ TH. W. ADORNO, *Schriften 17. Musikalische Schriften IV*. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1973. p. 216; [TH. W. ADORNO, «Ad vocem Hindemith» en *Escritos musicales IV*. *Op. cit.*, p. 233: «Pero en esta voluntad se esconde un núcleo de profunda artisticidad. Se refiere de manera muy íntima a la relación con la realidad, una realidad que en la música ha ido perdiendo cada vez más dignidad y autonomía; sea porque, como en Brahms, se ha hundido en el abismo de la interioridad subjetiva; sea porque, como en Strauss, se la ha representado en su materialidad, desligada del yo, por analogías psicológicas, sea porque, como en Debussy, se la ha aprehendido como mero reflejo del yo. Pero en él se anuncia la aspiración a insertar la realidad como componente válida en el contexto de la consciencia»].

Abans d'entaular el diàleg entre el Formalisme i les diverses postures filosòfiques al voltant de la vertadera autonomia de l'art musical, haurem d'elucidar tota una sèrie de consideracions preliminars que afecten a un dels sistemes de composició més reeixits a occident, la *tonalitat*. En la nostra tradició musical, la tonalitat ha estat un sistema d'ordre d'una enorme transcendència, i, sens dubte, es troba implícitament en la base de molts dictàmens sobre les possibilitats expressives i estètiques de la música. Tot i que el seu pes específic no és molt considerable en la poètica musical avantguardista, qualsevol teoria estètica de la música s'ha de fer ressò de la seva preponderància històrica, i més quan, fins i tot en la seva absència, se segueixen considerant com a principis axiomàtics del fet musical una sèrie de corollaris que li eren genuïnament consubstancials. La raó darrera d'aquesta indagació inicial serà constatar el fet que una fonamentació naturalista de la tonalitat, així com la consegüent admissió incondicional d'una inherent capacitat referencial – en darrer terme, mimètica– del llenguatge musical, desdibuixa els límits de l'autèntica significació musical que és, precisament, allò que vol posar en relleu el Formalisme.

Com veurem, el Formalisme musical ha intentat sovint posar de manifest que la música no hauria de ser considerada un *llenguatge* en el sentit tradicional del terme. No hi ha dubte que qualsevol mena de llenguatge, *senso stricto*, posseeix dos pilars fonamentals: una dimensió de coherència estructural, el que podríem anomenar una *sintaxi*, i una dimensió de significació referencial, gairebé sempre unívoca, això és, un *lèxic* o una *semàntica*. Per als partidaris incondicionals de la forma, la música posseeix la dimensió d'articulació complexa d'un llenguatge, una *sintaxi*, però està mancada d'una capacitat referencial *unívoca* que apunti més enllà dels seus límits⁵³⁰. Des d'aquest punt de vista, la música hauria de ser considerada, per essència, un art amb una forta inclinació formal: en cap cas les notes són capaces de figurar unívocament estats de fets de la realitat. Si aquest llenguatge particular que és la música –en la mesura que es tracta d'una estructura articulada i gerarquitzada– no apunta més enllà de si mateix, cal pensar que retorna incessantment sobre si mateix; el que podríem definir com a un sistema *autotèlic*, en altres mots, quelcom que en el seu mostrar-se ens dóna o ens ofereix el seu propi significat.

Sobre aquesta qüestió, resulta d'allò més interessant la lectura que J.-J. Nattiez realitza de la consideració hanslickeana del llenguatge musical. El musicòleg francès posa en íntima relació les intencions del pare del Formalisme musical amb un dels teòrics més importants del Formalisme rus i, en part, coinaugurador de l'Estructuralisme, J. Jakobson –el qual, a més, recull l'opinió d'I. Stravinsky en suport de la seva testimoniança–. En efecte, amb tres autors coincidirien en el fet d'atorgar a la música una voluntat constructiva, formal o sintàctica, però, alhora, amb l'intent d'esborrar-ne qualsevol traça de significació semàntica, unívoca, que li resti autonomia:

⁵³⁰ Emfasitzem la qüestió de la *univocitat*; efectivament, ningú no pot negar la capacitat de la música de despertar en l'oient una munió de significats –com hem vist, Hanslick, un dels pares del Formalisme musical, ho acceptava plenament–. Ara bé, és indiscutible que els efectes de la música en la sensibilitat durant l'acte d'escolta no presenten cap mena de regularitat i depenen tot sovint d'un reguitzell de circumstàncies excessivament volubles i, en darrer terme, indeterminables.

«Mais plus loin, il précise sa position [amb referència a Hanslick]: “Dans le langage, le son n’est qu’un signe, c’est-à-dire un moyen employé pour exprimer une chose tout à fait étrangère à ce moyen ; dans la musique, le son est une chose réelle, et il est à lui-même son propre but”. C’est exactement la position de Jakobson dans sa brève mais efficace (quoique incomplète) sémiologie comparée de la musique et du langage : “Plutôt que de viser quelque objet intrinsèque, la musique se présente comme un langage qui se signifie soi-même (...). Doit-on citer les nombreuses preuves fournies par les compositeurs d’autrefois et d’aujourd’hui? L’aphorisme décisif de Stravinsky peut suffire : “Toute musique n’est qu’une suite d’élans qui convergent vers un point défini de repos”»⁵³¹.

Sobre un pretès caràcter mimètic del sistema tonal. Límits i apories d’una fonamentació naturalista de la tonalitat

Habitualment, les afirmacions sobre l’aptesa referencial de la música prediquen la seva capacitat de mimetitzar la sensibilitat humana o, fins i tot, un estat concret de la realitat dels fets. Tanmateix, fóra bo mostrar de quina manera, en el context estètic, la relació de la música amb la naturalesa no s’esgota en aquestes consideracions sobre la seva capacitat de prefigurar realitats diverses, com una passió o un paratge natural, ans s’eixampla –i no seria pas agosarat afirmar que hi solidifica– fins a abastar consideracions estructurals deliberadament tècniques. Ja *in abstracto*, la tonalitat fou en si mateixa, i amb independència de qualsevol articulació concreta, un sistema de composició que pretesament imitava l’ordre natural. Tant en l’àmbit de la música com en el de la pintura s’exigí –curiosament fins dates ben properes a nosaltres⁵³²– la fonamentació incondicional dels seus principis en lleis apodíctiques de la naturalesa. Conservant les distàncies necessàries entre pintura i música, ens trobem al davant d’una munió d’exigències paral·leles: ambdós serien sistemes que (pretesament) s’emmirallarien en la constitució de la realitat sensible i que, a més, tendirien ordenadament i naturalment al repòs. Comencem exposant, doncs, aquestes exigències en el camp de la pintura, per analitzar-les, posteriorment, en el terreny de la música.

Hom pot constatar com a del Renaixement, l’espai pictòric abandonà la configuració simbòlica bidimensional de la tradició medieval en favor d’una representació en perspectiva, considerada una estructura d’ordre més propera a la percepció tridimensional de la realitat que posseeix l’home. Tot i les limitacions bidimensionals de la tela, calia ordenar el material pictòric de tal manera que oferís a l’espectador la sensació de profunditat, això és, de realitat. Com ens explica E. Panofsky en la seva *Die Perspektive als “symbolische Form”*⁵³³ (1927), en el Renaixement la perspectiva va assolir el veritable sentit

⁵³¹ J-J. NATTIEZ, *Le combat de chronos et d’orphée*. Op. cit., p. 77.

⁵³² Aquesta sembla ser l’opinió d’un cèlebre exponent de la *nova música*, A. Webern: «Veureu, doncs, que es tracta d’un material totalment conforme a la natura (...) Hi ha la música d’altres pobles fora de la música occidental (jo no hi entenc gaire): per exemple, la música japonesa i xinesa, que no són una imitació de la nostra música. Aquestes tenen, en comptes del set tons, altres sèries. Però, el fet que la nostra música tingui marcat un camí particular, sembla mostrar la lògica i els fonaments profunds del nostre sistema» (A. WEBERN, *El camí cap a la nova música*. Op. cit., p. 26).

⁵³³ Cf. E. PANOFSKY, *La perspectiva com a “forma simbòlica” i altres assaigs de teoria de l’art*. Op. cit.

etimològic de «veure a través»: al davant de l'espectador apareix un espai que vol ser viscut com a una prolongació de l'espai real; en altres mots, com si el quadre fos una finestra a través de la qual poguéssim observar un *més enllà*. Ben mirat, però, la perspectiva del Renaixement configurava un espai homogeni i infinit, en altres termes, quelcom sempre idèntic en tots els seus punts i il·limitat. En canvi, l'espai real de la nostra experiència –captat retínicament i interpretat des de la consciència– no és mai homogeni ni, per descomptat, des de la nostra contingència ontològico-existencial, infinit. Caldria sumar a aquestes diferències qualitatives entre l'espai real i l'artístic el fet que la perspectiva plana pressuposa la percepció monocular i no pas binocular, com en les nostres percepcions habituals⁵³⁴. La creació artística ha de realitzar tot un plegat d'operacions formals per tal d'elaborar convenientment l'espai artístic, i totes les operacions es realitzen segons una sèrie de *valors* que no provenen de les impressions sensibles, sinó que, diguem-ho un xic abstractament, responen a demandes d'altres àmbits.

L'argument d'un desconeixement tècnic dels procediments geomètrico-matemàtics de la projecció espacial es revela del tot insuficient si volem explicar l'absència d'una configuració perspectivista. Anteriorment al Renaixement, sense anar gaire lluny, a l'antiga Grècia, es disposava d'un repertori teòric força similar al del Renaixement i, tot i això, no es va fer el pas de la *perspectiva naturalis* –que paradoxalment percebríem d'una manera irreal en la representació artística– a la *perspectiva artificialis* per la simple raó que aquesta possibilitat no entrava dins del seu imaginari⁵³⁵. Cal concloure que les matemàtiques i la geometria estaven al servei d'una expressió artística, la qual, al seu torn, també venia temperada per un context cultural –per exemple, per l'aristotelisme, el neoplatonisme pagà cristià, o el descobriment de l'infinit–. Tot plegat posa en qüestió que un sistema d'ordre artístic com és la perspectiva es basi únicament en els fets naturals tal i com se'ns mostren. A propòsit d'això, hom podria constatar una vegada més que l'espai no ha estat tractat artísticament d'una manera similar al llarg de la història –una ràpida ullada a través dels testimonis històrics ho evidencia– i, per tant, cal suposar, com diria l'estudiós de l'art H. Wölfflin, que cada període veu i expressa quelcom diferent.

⁵³⁴ P. Florenski, autor que treballem abastament en el capítol VI de la nostra tesi, esgrimeix algunes objeccions a la pretensió de la perspectiva de convertir-se en una representació objectiva de la realitat. Florenski comença el seu passeig per la visió pregonada de l'artista tot constatant la gran distància que hi ha entre la percepció binocular humana i la construcció nonocular de la representació pictòrica en perspectiva. L'autor dirigeix una crítica implícita a aquesta perspectiva en la mesura que es vulgui erigir com a la única forma de representació possible de l'espai. La perspectiva resulta ser, doncs, només una de les formes d'ordenar l'espai i, en el fons, el producte d'una visió estàtica de l'objecte. Només a través del moviment real podem obtenir una col·lecció de moments que, en síntesi, constituïran l'objecte volumètric: «il fatto che attraverso il movimento dell'osservatore le immagini non soltanto acquistano volume ma anche, contemporaneamente, realtà...» (P. FLORENSKI, *Lo spazio e il tempo nell'arte*. Op. cit., p. 200).

⁵³⁵ «¿per quina raó no va fer aquest petit pas, aconseguint la intersecció plana de la piràmide visual per arribar a una construcció de l'espai més exacta, sistemàtica i verídica? En realitat, això no podia succeir mentre fos vàlid l'axioma angular dels teòrics; però, ¿per quina raó no va ser negada la seva validesa, tal i com va succeir quinze segles més tard? No es va fer perquè el sentiment de l'espai que cercava la seva expressió en l'art figuratiu no exigia en absolut l'espai sistemàtic» (PANOFSKY, *La perspectiva com a "forma simbòlica" i altres assaigs de teoria de l'art*. Op. cit., p. 114).

Anteriorment a Panofsky, P. Florenski, en un petit opuscle del 1919-1920 intitulat ОБРАТНАЯ ПЕРСПЕКТИВА (*La perspectiva invertida*), va sotmetre a examen crític la perspectiva del Renaixement, aquest cop, però, d'una manera considerablement vehement, i amb contundents judicis de valor sobre la seva legitimitat estètica. El rus afirmava que la incorporació sense pal·liatius de la perspectiva significava una claudicació efectiva de la voluntat artística a l'engany il·lusori de la teatralitat –«en la esencia del teatro está la exigencia de mirar al escenario sin voluntad, como hacia algo que “no es verdad”, que “no es realidad”, hacia un engaño vacío»⁵³⁶–. En l'art antic⁵³⁷ i medieval, i, deliberadament, en les transgressions perspectives de les icones russes⁵³⁸, hi subsistia un rebuig implícit d'aquesta representació fal·laç de l'espai. Al parer de Florenski, mantenir-se al marge dels imperatius de la perspectiva constituïa tota una declaració d'intencions en favor de la pura artísticitat: «Así pues, la perspectiva *no* surgió dentro del arte puro y, de acuerdo con su objetivo original...»⁵³⁹.

Vegem ara el cas de la música. Pel que fa a la relació de la música amb la naturalesa, el pare del Formalisme musical, E. Hanslick, ja advertia de la seva incommensurabilitat⁵⁴⁰. El teòric i músic afirmà que, així com la pintura i la poesia troben el seu model en la natura⁵⁴¹ –i la seva vàlua artística rau en l'elaboració d'aquest patró–, en el cas concret de la música, la natura no ens ofereix cap pauta de «contingut», ni cap model estrictament formal. En la natura només trobem el material en brut –la matèria prima sonora de caràcter indefinit–, la qual roman com a pura possibilitat si no és interrogada d'una manera activa i artística per l'home. L'únic element musical que es troba en la natura és el *ritme*; malgrat tot, en la música el paràmetre rítmic no es manifesta mai en estat pur, sinó a través d'estructures musicals melòdiques i harmòniques que, com a sistema organitzat, resulta ser tan *artificial* com el mateix llenguatge.

⁵³⁶ P. FLORENSKI, *La perspectiva invertida*. Madrid: Ediciones Siruela, 2005. p. 33. I encara més: «La raíz de la perspectiva se halla en el teatro no sólo por la razón histórico-técnica de que fue el *teatro* el primero en necesitar de la perspectiva, sino también por un impulso más profundo: la teatralidad misma de la representación perspectiva del mundo» (*Ibidem.*, p. 35).

⁵³⁷ *Ibidem.*, p. 33: «...los pintores de la antigüedad dejaban de aplicar las reglas de la perspectiva sencillamente porque *no querían* emplearlas, porque las consideraban *superfluas* y antiartísticas».

⁵³⁸ *Ibidem.*, p. 23: «...semejantes violaciones de las leyes de la perspectiva son tan comunes e insistentes, diríamos que tan sistemáticas, que surge inevitablemente la sospecha de que tal vez *no* sean casuales y, en consecuencia, que los iconos reflejen la realidad de acuerdo con un sistema *especial* de representación y percepción que les es propio».

⁵³⁹ *Ibidem.*, p. 32.

⁵⁴⁰ E. HANSLICK, *Vom Musikalisch Schönen*. *Op. cit.*, p. 152: «Es gibt kein Naturschönes für die Musik»; [E. HANSLICK, *Il bello musicale*. *Op. cit.*, p. 106: «Non c'è alcun bello di natura per la musica»].

⁵⁴¹ Aquesta teoria fou formulada en un estadi molt primerenc del discurs formalista; de fet, Hanslick es considera un dels seus fundadors en l'ordre musical. Notem, doncs, en el si de la seva argumentació, una certa incongruència, ja que considera les arts plàstiques, i també la poesia, a la llum de la veritat preposicional-discursiva; la música, tot i ser una *bella art*, se sostreu d'aquesta exigència, i el seu camp d'acció és molt més ampli que el que marquen els estrets marges de la imitació. Com hem tingut ocasió d'examinar, la imitació no és cap condició *sine qua non* de les arts i, per tant, allò que Hanslick afirma de la música ha de ser ampliat a condició essencial de tota activitat artística: la natura no dóna cap model a l'home si aquest no l'interroga i, posteriorment, elabora d'una manera artística el resultat.

En referència a la música, podríem recomençar un recorregut similar al que hem esbossat en el cas de la pintura, i amb la mateixa conclusió crítica. És cert que cada so es pot descompondre físicament en una sèrie de sons concomitants, els anomenats *sons harmònics*. Els harmònics que es troben a una octava o a una quinta del so en qüestió resulten ser les ressonàncies més directament audibles per a una oïda sensible o educada, i constitueixen la base de les primeres harmonitzacions per allà el segle XII. La conquesta progressiva dels sons harmònics –començant per la expansió de la tercera major a inicis del Renaixement musical, fins als més allunyats i inaudibles– dibuixa, sens dubte, la història de l'harmonia *a occident*⁵⁴². Tanmateix, no hi ha dubte que la seqüència completa d'harmònics fou desxifrada des d'èpoques ben pretèrites (Pitàgores) i, malgrat tot, no s'emprà a discreció, sinó d'acord amb uns principis estètics que clarament no derivaven d'una anàlisi estricta –potser sí ideològic– d'aquesta rastellera de ressonàncies. La introducció d'harmònics més i més llunyans en el discurs musical responia a les demandes d'una genuïna *voluntat artística*; l'acord perfecte major, construït amb la tercera major, o l'acord tens de setena de dominant, no foren emprats en el seu moment en tant que originals troballes de la física o l'acústica, ans afloraren en la lògica musical per necessitats expressives i estructurals.

Àdhuc la relació de la tonalitat amb la naturalesa s'ha emfasitzat des del punt de vista de l'ordre inherent i la tendència al repòs. Hom sap que el llegat aristotèlic, ben vigent en la tradició filosòfica d'occident, almenys fins als albors de la modernitat⁵⁴³, concep la naturalesa ordenada teleològicament, és a dir, acomplint sempre un finalitat determinada i precisa: allò que existeix potencialment reeixirà en el seu acte, ben entès que les circumstàncies siguin favorables. Així, com molt bé expressa J. Martínez Porcell: «La solució està en la relació potència-acte. L'acte és el sentit fonamental de l'ésser. Tota potència té el seu fi en el seu acte, en el qual s'esgota. Aquest aspecte d'anterior i límit és la característica del fi. Si la potència no pot ser realment diferent a l'acte però no és acte, llavors tot el seu ésser és relació a l'acte. Aquesta relació és la finalitat. Finalitat interna en l'organisme i externa en l'ordre»⁵⁴⁴.

La tonalitat és, en efecte, un equilibrat i complex sistema de contrapesos: hi ha elements harmònics que creen tensió i inestabilitat –l'àmplia gamma d'acords de dominant–, i d'altres elements que satisfan la nostra sensació de repòs –sobretot la tònica, el centre tonal–. En la tonalitat clàssica, els elements que indueixen a la tensió han de ser resolts proporcionalment, en altres mots, han d'assolir la seva conclusió corresponent en forma de repòs; aquí no seria concebible un camí pedregós *per se*, sense la satisfacció d'una meta consegüent. Aquest camí difícil rep, doncs, la seva significació segons la fita que assoleix, així com la *potència* només és intel·ligible en relació a l'*acte* al qual tendeix.

⁵⁴² Cal emfatitzar «a occident», ja que una ràpida ullada a través de les diverses cultures evidencia que el sistema tonal està en una clara desavantatge: poques cultures ha ordenat els sons d'una manera similar. Davant d'aquesta constatació hom pot prendre dues solucions: considerar que occident ha estat molt més observador i ha trobat el sistema correcte, en darrer terme, veritable, o considerar que tots els sistemes són aptes a la llum d'una encertada *voluntat artística*. Tot constatant la càrrega etnocèntrica de la primera solució, caldria optar pel segon principi.

⁵⁴³ Tanmateix, cal dir que ressorgirà amb una inusitada força a partir del XIX, i en autors d'una singular talla com Hegel (concretament, en les seves *Lliçons sobre la història de la filosofia*).

⁵⁴⁴ J. MARTÍNEZ PORCELL, *Ésser i persona*. *Op. cit.*, p. 19.

En la majoria de casos, les anàlisis de composicions tonals revelen aquesta estructura de tensió en relació a un repòs⁵⁴⁵, una tendència, com dèiem, tradicionalment assimilada a la concepció de la naturalesa que presenten teories com l'aristotèlica. Tanmateix, la qüestió de la finalitat natural pot ser seriosament posada en dubte, de tal manera que puguem afirmar que no és pas la tonalitat la que s'emmiralla en l'ordre natural, ans al contrari, que des de la perfecció d'un sistema axiomàtic-deductiu convencional projectem la necessitat de la seva referència en la realitat⁵⁴⁶. En aquest sentit no fóra desassenyat afirmar que no és pas l'art el que imita la naturalesa, sinó la nostra concepció de la naturalesa la que vol imitar l'ordre artístic⁵⁴⁷. El finalisme inherent a la tonalitat no és de caràcter *teleològic* –una pretesa relació amb l'ordre natural–, sinó, en tot cas, *teleonòmic*, intrasistèmic.

No hi ha cap dubte que la filosofia actual ha d'acusar les interpretacions naturalistes d'incórrer en una certa ingenuïtat. En el fons pressuposen que l'home s'enfronta directament amb la naturalesa, que veu o escolta els fets tal i com són, és a dir, que considera les coses tal i com se li apareixen. Aquest realisme gonsològic de tall ingenu ha estat rebutat, per exemple, des de la filosofia de les formes simbòliques⁵⁴⁸, de la qual ens hem fet ressò espigoladament. Aquesta filosofia ens ha permès comprovar com l'aproximació

⁵⁴⁵ Només a tall d'exemple analitzem sucintament un fragment de Claudio Monteverdi, concretament, el seu *Duo Seraphin* de les cèlebres *Vesperae beatae Mariae Virginis* del 1610. Aquí queda ben palesa la direccionalitat, l'ordre teleològic del discurs. Sense anar gaire lluny, parem atenció al tercer compàs, en la qual, després d'una breu introducció certament homofònica, s'instaura un joc canònic, contrapuntístic –la veu entona aleshores el «clamabant», clamorejaven; noteu l'afany retòric de la música–, que culmina, després d'un seguit de tensions dissonants (retards), en un acord de repòs i, finalment, a través d'una cadena de melismes contrapuntístics, en una semicadença. A continuació (compàs 11), la seqüència melismàtica articula dos graus harmònics simples, però de gran eficàcia dinàmica, la *tònica* i la *dominant*. L'auge del fragment és el mot «Dominus», i més explícitament «Sabaoth», on s'estableix una expressiva modulació directa al relatiu tonal major (Si bemoll), unida a una elevació de les tessitura vocal dels tenors (compassos 19 i 20) –el Fa₃ ha estat la nota superior límit només assolida anteriorment en el moment que la petita progressió de les veus en «clamabant» arribava al seu punt d'inflexió (compàs 6)–. En aquest fragment del *Duo Seraphin*, doncs, la direcció del discurs musical ha estat articulada a través de l'alternança contrapuntística de les dues veus principals i, tot plegat, recolzat per una ferma seqüència harmònica i per retards melòdics que demanen irremeiablement una resolució directa.

⁵⁴⁶ Cèlebres artistes s'han fet ressò de postures similars que apunten a una heurística pregonament artística que fins i tot es capaç de revelar l'essència de la realitat. Així, per exemple Paul Klee afirmà: «El arte no reproduce lo visible; hace visible» (P. KLEE, *Acerca del arte moderno*. *Op. cit.*, p. 56).

⁵⁴⁷ Sobre aquesta qüestió, resulta curiosa la següent anècdota: «Kepler s'adonava clarament que únicament la seva educació en la perspectiva plana era la culpable si havia passat per alt i fins i tot negat aquestes curvatures: es va deixar condicionar per les premisses i les lleis de la perspectiva pictòrica en afirmar que el que és recte sempre apareix com a recte, sense pensar que l'ull no projecta sobre una plana tabella, sinó sobre una superfície interna d'una esfera visual (E. PANOFSKY, *La perspectiva com a "forma simbòlica" i altres assaigs de teoria de l'art*. *Op. cit.*, pp. 105-106).

⁵⁴⁸ El cèlebre estudi d'Erwin Panofsky s'inicia amb una cita referent al pare de la filosofia de les formes simbòliques «...segons la felicitat expressió, vàlida també per a la història de l'art, d'Ernst Cassirer, com una d'aquelles "formes simbòliques" a través de les quals "un contingut de significació espiritual s'adapta a un signe concret i sensible i s'identifica íntimament amb ell"; i és en aquest sentit d'una importància capital per a les diferents èpoques i àmbits artístics veure, no únicament si tenen perspectiva, sinó també quin tipus de perspectiva tenen» (PANOFSKY, *La perspectiva com a "forma simbòlica" i altres assaigs de teoria de l'art*. *Op. cit.*, p. 112).

de l'home a la natura és caràcter eminentment simbòlic, així com també ho és la seva expressió en forma de bellesa.

El convencionalisme del dipingere in musica

Tot i que hem estat capaços de donar algunes raons de pes en favor de la dimensió essencialment *autotèlica* i *no mimètica* de la música, no podem oblidar que en el transcurs de la història la gran tradició ha forjat una munió de convencions musicals amb un alt grau d'eloqüència. L'ús d'aquestes convencions –tan freqüents en el període barroc, per exemple– es fonamentava en la idea que la música posseïa, per sobre de la consideració particular de cadascuna de les seves notes, la capacitat espontània d'evocar en l'home afeccions o estats de l'ànim –alegria, joia, dolor...–, o de recrear poèticament fets de la naturalesa –la tempesta o, fins i tot, les diferents estacions de l'any– gràcies al seu moviment *sim-pathic*⁵⁴⁹. És cert que a partir del xvii, i amb la intenció d'imitar les passions o, fins i tot, la mateixa naturalesa, es creà un veritable catàleg de recursos expressius que els compositors usaren a consciència⁵⁵⁰. En aquell temps, evocar i dibuixar constituïen el *telos* del discurs musical, el seu vertader contingut; si la música podia significar quelcom precis era, sens dubte, en aquest nivell convencional.

Cal, emperò, contextualitzar el moment precís en el qual té lloc aquesta creació retòrica del *dipingere in musica*. Ens situem a finals del segle XVI i a principis del xvii, moment en el qual neix el drama musical. Aquí el compositor havia d'emprar la música segons allò que tenia de més específic –això és, la seva enorme capacitat de tocar immediatament la sensibilitat gràcies al seu moviment natural–, però sempre al servei d'un text eminent. A la música se li encomanava la missió d'intensificar les inflexions i la càrrega expressiva de l'obra poètica. Aquest tipus de llenguatge, la poesia, sí que gaudeix d'una considerable càrrega al·lusiva –almenys per contrast–, així que la forja d'aquella tonalitat incipient quedà circumstancialment amarada de referències, insistim, si tenim en compte la seva sistematització en el si d'un registre lingüístic. No hi ha dubte que en aquells moments la música vocal abanderava el progrés

⁵⁴⁹ Hi havia, doncs, una concepció *mimètica* de la música: la música era capaç d'evocar perquè imitava el moviment de la passió que suscitava. Aquesta idea que la música afecta l'*ethos* neix, sens dubte, a l'antiga Grècia. La referència en aquest cas era Orfeu, l'heroi músic que amb el seu cant era capaç d'amansir a homes, feres i monstres (les fúries de l'infern), i, fins i tot, de governar els fenòmens de la naturalesa (recordem l'episodi dels Argonautes). El pròleg de la primera òpera reeixida de la història de la música, *Orfeo una Favola in musica* de Claudio Monteverdi (1567-1643) amb llibret de A. Striggio, situada en els albors del barroc, és un exemple il·lustratiu: « Io la Musica son,/ch' à i dolci accenti/sò far tranquillo/ogni turbato core,/et hor di nobil ira,/et hor d' amore/posso infiammar le più gelate menti».

⁵⁵⁰ La idea que la música havia d'imitar les inflexions del text formava part de la pràctica compositiva de l'home barroc d'ençà que Claudio Monteverdi, i tota la munió de pensadors que es reuniren a l'entorn dels Bardí (la coneguda *cameratta fiorentina*), havien introduït la cèlebre *teoria degli affetti* (o *seconda pratica*). Mitjançant diferents recursos cromàtics, canvis de color o instrumentació, però, sobretot, de dissonàncies, els compositors barrocs creien poder expressar més feblement les inflexions dramàtiques del text. Prenem un exemple paradigmàtic, l'obra mestra de l'italià Giovanni Battista Pergolesi, l'*Stabat Mater*, estrenat l'any 1736. Escoltem tan sols l'inici instrumental: els violins inicien una cadena continua de dissonàncies que evoca físicament en l'oïent el dolor de la Verge. La seqüència, certament d'un gran lirisme, pretén ser una expressió del dolor en consonància amb les paraules que tot just després s'entonaran: «Stabat Mater dolorosa».

musical. La música instrumental pura la seguia de prop, ja que no gaudia d'una tradició autònoma, no posseïa un llenguatge específic ni una tècnica genuïna. Hom pot constatar que una quantitat substancial del repertori per a instruments sols d'aquell moment provenia originalment de transcripcions vocals o s'hi inspirava d'una manera directa.

Vist en perspectiva, doncs, caldria admetre que la significació musical no pot consistir únicament en el coneixement explícit d'aquestes referències convencionals que, fins i tot, compareixen en el si de la música instrumental d'aquell període⁵⁵¹. Com molt bé fa notar l'esteta nord-americana, S. Langer aquests artificis són construccions d'ordre estrictament musical i es poden usar a la perfecció sense el seu sentit retòric⁵⁵². Això és degut, sens dubte, a què per la seva naturalesa musical no són unívocs, i tenen capacitat de suggerir sempre i en tot moment diverses coses. Langer assevera que la música és sempre música, i que tot allò que hi intervé n'ha d'esdevenir, això és, adoptar la seva ambigua i, tanmateix, genuïna significació⁵⁵³.

Que constatem que la música tècnicament parlant no posseeix un lèxic unívoc, ni una fonamentació estrictament natural, no vol dir que oblidem el seu efectiu impacte sobre la nostra sensibilitat i la nostra imaginació –sens dubte, els esmentats recursos convencionals ho tenen ben present–. Davant d'una audició són poques les persones que no evoquen mentalment alguna imatge⁵⁵⁴; àdhuc, serien pocs els individus que no considerarien que aquesta representació mental ha estat «misteriosament» però directament suggerida per la música i que, per tant, el contingut subjectiu constitueix el veritable significat de tota aquella mescla abstracta de sons. En aquest sentit, la nostra manera de sentir música seria, *grosso modo*, herència del Romanticisme; només cal recordar la idea que inspirava el poema simfònic o el «drama wagnerià», això és, la convicció que per capir pregonament la música calia desxifrar la idea o la imatge que s'amaga al dedins dels diferents esdeveniments musicals o *leitmotius*. Al parer de molts romàntics i concretament de R. Wagner, aquelles belles melodies amaguen un significat ocult, això és, revelen un missatge que cal saber llegir o desxifrar; quedar-se en el primer registre d'audició, és a dir, només en la vivència de la seductora línia melòdica, seria romandre en el pur esteticisme i no capir la carrega simbòlica o el contingut pregon que s'hi amaga. No és pas que el primer nivell d'audició sigui superat pel segon, sinó que un xic hegelianament, el segon moment recull o integra el primer tot intensificant-lo, tot aportant-li una renovada carrega de significació. Si el primer registre pot ser considerat

⁵⁵¹ Pensem, per exemple, en el cicle de les *Sonates del Rosari* de Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704), al darrera de les quals s'amaga (molt possiblement) tota una complexa simbologia basada en la retòrica dels efectes.

⁵⁵² Vegeu: S. LANGER, *Feeling and Form*. *Op. cit.*, pp. 149-168.

⁵⁵³ *Ibidem.*, p. 166: «Music must remain music, and everything else that enters in must become music (...). It may also “represent” the emotional connotations of words by the devices familiar to Bach and Buxtehude, or with less convention, the rise and fall of passions enacted on the stage. But where music is really music, though ideas of things or situations may underlie its forms, such ideas are never necessary to account for what one hears, to give it unity, or –worst of all– to give it emotive value».

⁵⁵⁴ Així ho expressa, no pas exempt d'ironia, un dels mestres de la *Segona Escola de Viena*: «Com escolta la gent la música? Com l'escolta la gran massa? Aparentment li sembla possible referir-se a tota mena d'imatges i “atmosferes”. Quan no poden representar-se un prat verd, un cel blau o qualsevol cosa semblant, ja estan perduts» (A. WEBERN, *El camí cap a la nova música*. *Op. cit.*, p. 28).

purament sensible, el segon dota a la sensibilitat d'idea, d'intel·ligència. Sí la nostra intel·ligència ha estat capaç de «llegir (*legere*) en l'interior (*intus-*)» dels sons, sí ha vist la idea-contingut que hi bat amb força, aleshores s'esdevé la vertadera i pregona vivència estètica. Notem com aquesta lectura (romàntica) ens porta directament a la idea d'una irreductible dualitat en el si del fenomen musical: el teixit sonor té sentit en la mesura que hom descobreix la seva adequació amb la idea que resideix en el seu «interior». Així doncs, malgrat la nostra primera constatació –gairebé ens atreviríem a dir *científica*– de la no referencialitat del discurs musical, preval en el sentir comú la idea romàntica d'un valuós i significant contingut més enllà de la construcció formal sonora.

Ara bé, ningú no pot negar que aquests rastres en la sensibilitat, la imaginació i la intel·ligència presenten una gran variabilitat i un alt grau de subjectivisme: segurament, trobaríem tantes imatges-interpretacions com persones. Per això, són molts els músics i els estetes que han fet notar que aquestes conseqüències són efectes col·laterals i no pas essencials del fet musical. Entre aquests personatges trobaríem tot un reguitzell de formalistes, començant per E. Hanslick i I. Stravinsky⁵⁵⁵. Sens dubte, Hanslick, pare del Formalisme musical, reclamà un estatus real d'autonomia per la música que l'alliberés del jou dels elements contingents amb els quals havia estat impròpiament relacionada. No hi ha dubte que l'exigència de respectar l'essència del fenomen musical i de convertir la teoria musical en quelcom rigorós i científic va comportar una depuració de tots els ingredients més problemàtics fonamentalment per la seva manca d'homogeneïtat i alt grau de subjectivisme. Calia, doncs, repensar el paper del sentiment en la música, un valor posat especialment en relleu a partir del Romanticisme: «So besitzt denn die Wirkung der Musik auf das Gefühl weder die Notwendigkeit, noch die Ausschließlichkeit, noch die Stetigkeit, welche eine Erscheinung aufweisen müßte, um ein ästhetisches Prinzip begründen zu können»⁵⁵⁶. El músic declarava, a més, que aquesta munió d'afegitors havien estat sobredimensionats: convertits finalment en factors essencials, l'estètica romàntica havia ofuscat la veritat pregona de l'art⁵⁵⁷. El reclam del crític fou, per tant, valorar d'una vegada per totes l'art musical en ell mateix, preuar-lo per les seves regles, lleis i significats més propis: «Wie das Schöne eines Tonstücks lediglich in dessen musikalischen Bestimmungen wurzelt, so folgen auch di

⁵⁵⁵ A tall d'exemple, recollirem les aportacions de Theodor Stravinsky, fill del compositor rus, el qual asseverava que tot sovint hom incorria en una confusió entre allò que la música era essencialment i allò que connotava subjectivament o convencionalment: «Lo que hay que hacer resaltar sobre todo es la útil distinción que establece Strawinsky entre la *esencia* de la música y lo que él califica de *elemento adicional*, es decir, aquello mismo que generalmente se considera como el elemento expresivo» (TH. STRAVINSKY, *El mensaje de Igor Stravinsky*. Op. cit., p. 23).

⁵⁵⁶ E. HANSLICK, *Vom Musikalich Schönen*. Op. cit., p. 13; [E. HANSLICK, *Il bello musicale*. Op. cit., p. 42: «Così l'effetto della musica sul sentimento non possiede né la necessità, né l'esclusività, né la costanza che un fenomeno dovrebbe presentare per poter costituire la base per un principio estetico»]. La sobreestimació del sentiment o l'emotivitat també era fortament criticat per I. Stravinsky com hem anat veient en el transcurs de la nostra exposició.

⁵⁵⁷ E. HANSLICK, *Vom Musikalich Schönen*. Op. cit., p. 11: «Man sagt also gar nichts für das ästhetische Prinzip der Musik Entscheidendes, wenn man sie nur ganz allgemein durch ihre Wirkung auf das Gefühl charakterisiert»; [E. HANSLICK, *Il bello musicale*. Op. cit., p. 41: «Non si dice nulla di assolutamente decisivo per il principio estetico della musica, caratterizzando quest'arte in modo del tutto generico mediante il suo effetto sul sentimento»].

Gesetze seiner Konstruktion nur diesen»⁵⁵⁸. Així doncs, en darrer terme, tal i com expressa l'autor de *Vom Musikalischschönen* «Es wird dabei das wahrhafte Herz der Musik, die in sich selbst befriedigte Formschönheit, durchstoßen und dem Phantom der “Bedeutung” nachgejagt»⁵⁵⁹.

Com ja hem dit anteriorment, els formalistes no foren els únics que alçaren una clamorosa protesta contra la posició romàntica, en la qual prevalien els embats emotius i irracionalistes. Lluny del *pathos* sentimentalista i, en certa mesura, individualista del XIX, trobem la posició del hegelianisme d'esquerres de tall marxista que advocà ràpidament per una consideració més objectiva de l'acte de creació, escolta i significació musical. Tot i el lloable reclam de realitat o objectivitat, les teories marxistes de l'art –la més representativa de les quals seria, com ja hem vist, la de l'esteta hongarès G. Lukács– apunten novament en una direcció del tot insatisfactòria, sempre al parer del moviment que ens ocupa: la íntima dependència sentimental prototípicament romàntica a la qual estava lligada l'essència de l'art cedeix ara el seu espai a la dependència d'un subjecte travessat pel col·lectiu social i la història; i, àdhuc, retorna a una consideració purament mimètica –tot i que, ben cert, no ingènua– i dualista de l'art.

Crítica a la concepció mimètica de la música. Un intent de superació del Widerspiegelung (reflex) lukacsià.

Després de la Segona Guerra Mundial, G. Lukács va emprendre el vast projecte d'elaborar una estètica sistemàtica que, a més de determinar extensament els seus fonaments, de palesa filiació hegeliana i marxista, provés la seva solvència explicativa en cadascuna de les arts concretes, fins i tot, és clar, en la música⁵⁶⁰. Segons l'hongarès, la música havia estat presa tot sovint, però d'una manera errònia⁵⁶¹, com l'exemple il·lustratiu que confirmava que les arts no tenien com

⁵⁵⁸ E. HANSLICK, *Vom Musikalisch Schönen. Op. cit.*, p. 76, [E. HANSLICK, *Il bello musicale. Op. cit.*, p. 71: «Come la bellezza di un brano musicale è basata unicamente sulle sue caratteristiche musicali, così anche le leggi della sua costruzione seguono tali caratteristiche»].

⁵⁵⁹ E. HANSLICK, *Vom Musikalisch Schönen. Op. cit.*, p. 92; [E. HANSLICK, *Il bello musicale. Op. cit.*, p. 77: «L'autentico cuore della musica, cioè la bellezza formale in sé, viene soppresso e soppiantato dal fantasma del “significato”»].

⁵⁶⁰ Cal comentar un element no que resulta pas del tot anecdòtic: Lukács reconeix que en la música, potser molt més que en qualsevol altra disciplina artística, resulta necessari posseir un seguit de coneixements tècnics per tal de poder abordar-la convenientment –«wie ja überhaupt die Grenzlinie zwischen künstlerischem Niveau und Dilettantismus in der Musik viel strenger und rational beweisbarer gezogen ist, als in den anderen Künsten» (G. LUKÁCS, *Die Eigenart des Ästhetischen. Band 12. Op. cit.*, p. 339); [G. LUKÁCS, *Estética. La peculiaridad de lo estético (Vol IV). Op. cit.*, p. 16: «porque, en general, la frontera entre el nivel artístico y el diletantismo está trazada en música de un modo mucho más riguroso y racionalmente justificable que en las demás artes»]; tot i això, reconeix sovint les seves limitacions personals sobre aquest fet: «(Der Verfasser benützt auch diese Gelegenheit, offen zu erklären, daß era uf dem Gebiet der Musik und ihrer Geschichte nicht den Anspruch auf fachmännische Kompetenz erheben kann)» (*Ibidem.*, p. 342); [*Ibidem.*, p. 20: «(El autor aprovecha esta ocasión para insistir en que en el terreno de la música y de su historia no puede considerarse con la competencia de un especialista)»].

⁵⁶¹ G. LUKÁCS, *Die Eigenart des Ästhetischen. Band 12. Op. cit.*, p. 330: «In unseren Tagen wird von serh vielen Seiten der Mimetische Charakter der Musik bestritten. Ja, das Selbstverständlichnehmen der Negation ihrer Abbildlichkeit wird oft als Hauptargument gegen die Widerspiegelungstheorie überhaupt eingesetzt. Solche Gedankengänge stehen, wie wir im Folgenden zu zeigen versuchen werden, theoretisch auf schwachen Füßen»; [G. LUKÁCS,

a objectiu l'aprehensió i la mostració de l'autèntica realitat del món i de l'home. No hi ha dubte que Lukács rebatria amb prestesa les nostres afirmacions inicials que qualificaven la música d'art prototípicament formal i autònom. Lukács asseverava que el fonament d'aquesta observació sobre les arts arrelava en una constatació metafísica d'allò més incerta: la impossibilitat d'assolir l'*en-si*, tal i com postula el realisme crític kantian.

Hom pot constatar com l'atac fonamental de Lukács es dirigeix contra totes les visions de l'art i, concretament, de la música que s'assentin sobre la negació de la capacitat humana d'accedir a l'*en-si* –i que, en part per això, neguin la seva constitució essencialment mimètica–, i recloguin el subjecte en el més pur solipsisme. Segons el nostre autor, l'home pot aprehendre la realitat i, el que és més, aquest contacte amb el real el forja efectivament com a subjecte. Resulta obvi, emperò, que la seva no és pas una filosofia completament ingènua, ja que entén que l'accés no pot ser altrament que dialèctic⁵⁶². Tot i el matís, cal dir que l'objectivitat de l'*en-si*, del concret, li resulta inqüestionable: la realitat és assolida en un estadi d'unitat superior i gràcies a un constant moviment d'afirmació i negació (preservadora)⁵⁶³. L'art i, especialment, la música, són maneres lícites d'aprendre la realitat autèntica i d'expressar-la per mitjà d'un «discurs» que corre *paral·lelament* al científic i amb un grau similar de solvència. Així, el reflex (*Wiederspiegelung*) de la realitat és el contingut⁵⁶⁴ de veritat de qualsevol forma d'art, i també, sens dubte, segons Lukács, de la música.

Estética. La peculiaridad de lo estético (Vol IV). *Op. cit.*, p. 7: «Hoy en día se niega desde muchos puntos de vista el carácter mimético de la música. Aún más: la negación de su carácter refigurativo, tomada como cosa obvia, es a menudo, uno de los argumentos capitales contra la teoría del reflejo. Como intentaremos mostrar en lo que sigue, la base teórica de esas argumentaciones es débil»].

⁵⁶² G. LUKÁCS, *Die Eigenart des Ästhetischen*. Band 12. *Op. cit.*, p. 330: «Daß diese Wechselbeziehung zwischen Abbilden der Wirklichkeit und affektiver Reaktion auf sie keine mechanisch geartete ist, hebt die Grundtendenz, die sich in ihr durchsetzt, keineswegs auf»; [G. LUKÁCS, *Estética. La peculiaridad de lo estético* (Vol IV). *Op. cit.*, p. 7-8: «El hecho de que esa interacción entre la refiguración de la realidad y la reacción afectiva a la misma no sea mecánica, no suprime la tendencia básica que se impone en ella»

⁵⁶³ Lukács contraposa la solució kantiana, al seu parer, palesament problemàtica, a la dialèctica hegeliana que aporta objectivisme, això és, realitat a tot allò que és i som capaços de percebre: «...daß nämlich infolge der Unerkennbarkeit des Ansich die Objektivität aller Phänomene äußerst problematisch wird. Erst die bei ihm selbst entstehende dialektische Methode ist imstande, erscheinung und Wesen gleicherweise Realität und Ansichsein zuzusprechen» (LUKÁCS, G. *Die Eigenart des Ästhetischen*. Band 12. *Op. cit.*, pp. 300-301); [G. LUKÁCS, *Estética. La peculiaridad de lo estético* (Vol III). *Op. cit.*, p. 312: «...a causa de la incognoscibilidad del En-si, la objetividad de todos los fenómenos es sumamente problemática. Sólo el método dialéctico nacido en la filosofía hegeliana es capaz de atribuir igualmente realidad y Ser-en-si a la apariencia y a la esencia»].

⁵⁶⁴ La dualitat de forma-contingut, com veurem més detingudament en el capítol sisè a propòsit del ritme, és un tret constitutiu de la doctrina lukacsiana de l'art. Aquest principi rep aquí una contundent confirmació, atès que per a l'hongarès la prioritat la té un contingut propi que és articulat –podríem afirmar necessàriament, però també, ben segur, secundàriament en importància– per una forma: «...wird auch die in den anderen Künsten längst festgestellte Priorität des Inhalts vor der Form, die Auffassung der Form als de reines besonderen Inhalts anerkannt» (G. LUKÁCS, *Die Eigenart des Ästhetischen*. Band 12. *Op. cit.*, p. 369); [G. LUKÁCS, *Estética. La peculiaridad de lo estético* (Vol IV). *Op. cit.*, p. 48: «...hay que reconocer también en la música la prioridad del contenido respecto de la forma, ya reconocida en las demás artes: esto es, el hecho de que la forma es forma de un contenido determinado»].

L'essència de la música ha estat tradicionalment vinculada a la qüestió del temps; doncs bé, Lukács, en un fugaç intent d'elucidar l'estat de la qüestió en l'estudi filosòfic de la música, *apunta* una possibilitat d'allò més interessant, segons el nostre parer. L'autor determina que una anàlisi de la significació musical com a resultat d'una *pura* –i, per això, en certa mesura, autònoma– *formació* del temps només és possible en la mesura que hom sigui capaç d'adoptar un kantisme de fons. En efecte, com sabem, per a Kant, el temps és una forma *a priori* del subjecte que, tot i ser activada per les impressions de la realitat, no ens diu res d'allò que pugui ser en si mateixa la inconeguda cosa en si, el Noümen. Sens dubte, la vigorosa emfasització del caràcter apodíctic d'aquesta potencialitat subjectiva podria aportar una certa solvència a la visió de la música com a una articulació significativa de la pura temporalitat. Així, en el transcurs de la nostra tesi hem donat mostres febaents de la (segurament) difusa filiació kantiana del Formalisme, principal defensor de la concepció absoluta del temps musical. Lukács, hàbil interlocutor, així ho detecta⁵⁶⁵; no obstant això, no pot més que repudiar l'opció al·legant el seu pretès solipsisme emocional, i una manca absoluta de món, de realitat: «So entsteht, im Zusammenhang mit der isolierten und im Subjekt eingeschlossenen Auffassung der Zeit, eine Art des seelischen Gefühlssolipsismus»⁵⁶⁶. Lukács només està disposat a acceptar aquella teoria que defugí una caracterització del temps com a pura constitució apriòrica del subjecte. Per tal de foragitar definitivament el kantisme, l'esteta hongarès reprèn alguns punts de la crítica de Hegel a Kant en aquest sentit: el temps no és una pura idealitat subjectiva, ben al contrari, ja en si mateix no és sinó ple de realitat⁵⁶⁷; a més, encara seguint a Hegel, és completament dependent de l'espai⁵⁶⁸. El temps, per a Lukács, no és, doncs, quelcom independent de la

⁵⁶⁵ G. LUKÁCS, *Die Eigenart des Ästhetischen* (Band 12). *Op. cit.*, p. 350: «wir meinen das Problem der Zeit. Ihre gegenwärtige –falsche– Auffassung wird im wesentlichen von der Erkenntnistheorie Kants bestimmt»; [G. LUKÁCS, *Estética. La peculiaridad de lo estético* (Vol IV). *Op. cit.*, p.27: «nos referimos al problema del tiempo. Su falsa comprensión actual está en lo esencial determinada por la epistemología kantiana»]. Encara, sobre aquesta qüestió, i tot prosseguint la lectura del text, trobem immediatament una referència explícita a uns dels estetes musicals de l'òrbita formalista, Hanslick: «Wir haben in anderen Zusammenhängen bereits darauf hingewiesen, daß bei Hanslick aus solchen Voraussetzungen eine Auffassung der Musik als "Tonkaleidoskop" entstanden ist» (*Ibidem.*, p. 352); [*Ibidem.*, p. 30: «En otros contextos hemos llamado la atención sobre el hecho de que en la teoría de Hanslick se obtiene de esos presupuestos una concepción de la música como "caleidoscopio sonoro"»].

⁵⁶⁶ G. LUKÁCS, *Die Eigenart des Ästhetischen*. Band 12. *Op. cit.*, p. 352; [G. LUKÁCS, *Estética. La peculiaridad de lo estético* (Vol IV). *Op. cit.*, p. 29: «Así se produce, en unión con la concepción del tiempo como algo aislado y encerrado en el sujeto, una especie de solipsismo emocional»].

⁵⁶⁷ G. LUKÁCS, *Die Eigenart des Ästhetischen*. Band 12. *Op. cit.*, p. 351: «Von diesem Standpunkt ergeben sich aus der Gegenüberstellung von Kant und Hegel die beiden –miteinander eng zusammenhängenden– Kontraste: einerseits der der objektiven oder der subjektiven Zeit, andererseits der der leeren, "behälter"-artigen oder der gegenständlich erfüllten, d.h. der abstrakten oder der konkreten Zeit»; [G. LUKÁCS, *Estética. La peculiaridad de lo estético* (Vol IV). *Op. cit.*, p. 29: «Desde este punto de vista la contraposición de Kant y Hegel arroja los dos contrastes siguientes, muy ligados el uno al otro: por una parte, el de tiempo objetivo o tiempo subjetivo; por otra parte, el de tiempo vacío, "recipiente", o tiempo objetivamente lleno, o sea, el contraste entre tiempo abstracto y tiempo concreto»].

⁵⁶⁸ G. LUKÁCS, *Die Eigenart des Ästhetischen*. Band 12. *Op. cit.*, p. 353: «Dabei ist, worauf wir bereits hingewiesen haben, gerade seine Theorie von der unlösbaren Zusammengehörigkeit von Raum, Zeit, Materie und Bewegung der einzige Weg, um die Eigenart der Musik richtig zu erfassen»; [G. LUKÁCS, *Estética. La peculiaridad de lo estético* (Vol IV). *Op. cit.*, p. 31: «Con todo, y como hemos indicado ya, su teoría de la copertenencia indestructible del espacio, el

realitat *en-si* i, per tant, la música, en la mesura que treballa amb el temps, opera o reflexa aquesta realitat concreta. D'aquí la contínua insistència en l'acte mimètic o reflexiu de la música i, en general, de la resta de les arts.

Però per tal de fer justícia a la teoria de Lukács, caldrà seguir determinant amb precisió la relació que estableix el subjecte amb la realitat per mediació de la música. Aquí Lukács, tot fent-se ressò de la gran tradició que arrenca de l'antiga Grècia, afirma que la música es desplega emmirallant-se mimèticament en la realitat, però sentida des de la interioritat més pròpiament humana⁵⁶⁹. Com la ciència, l'art és un *reflex* (*Wiederspiegelung*), però en aquest cas *antropomorfitzador* (*anthropomorphisierenden*) de la realitat. No obstant això, és indubtable que l'esteta hongarès no es refereix a una subjectivitat transcendental d'encuny kantiana, ni a una humanitat encarnada en un individu sentimental que reproduïx patològicament els seus afectes, sinó a una interioritat humana (d'un nosaltres) històricament formada⁵⁷⁰ –modelada pel contacte amb la realitat i la concreció dels fets, però, sobretot, forjada en el treball –un element que tot sovint oblida la concepció romàntica de l'art, per exemple, segons l'autor, la del mateix Herder–, i expressada per un home concret de carn i ossos. En altres mots, l'obra d'art vertadera només pot ser el reflex d'una interioritat, d'una subjectivitat, que hagi estat (dialècticament) articulada a través d'un contacte real amb la realitat autèntica: una realitat que, segons Lukács, té una eloqüència per dret propi, i no li calen les directrius metafísiques d'un món abstracte⁵⁷¹. Els sentiments que es desvetllen en el

tiempo, la materia y el movimiento es el único camino que lleva a una correcta comprensión de la peculiaridad de la música»].

⁵⁶⁹ G. LUKÁCS, *Die Eigenart des Ästhetischen*. Band 12. *Op. cit.*, p. 339: «Wir sind dabei von der schon in der griechischen Antike allgemein herrschenden Anschauung ausgegangen, daß das Objekt der musikalischen Widerspiegelung, die menschliche Innerlichkeit, das menschliche Gefühlsleben ist»; [G. LUKÁCS, *Estética. La peculiaridad de lo estético* (Vol IV). *Op. cit.*, p. 16: «Hemos partido en esto de la concepción, ya dominante en general en la Antigüedad griega, de que el objeto del reflejo musical es la interioridad humana, la vida emotiva humana»].

⁵⁷⁰ G. LUKÁCS, *Die Eigenart des Ästhetischen*. Band 12. *Op. cit.*, p. 339: «Sie ist ein Produkt der gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung der Menschheit...»; [G. LUKÁCS, *Estética. La peculiaridad de lo estético* (Vol IV). *Op. cit.*, p. 16: «Es un producto de la evolución histórico-social de la humanidad...»]; i encara aquesta altra citació que finalment emfasitza el domini d'ordre temporal que estableix la música: «Was uns allein interessiert, ist die Tatsache, daß die Musik nur als Mimesis des Innenlebens diese Funktion, die ihr die gesellschaftlich-geschichtlichen Verhältnisse jeder beginnenden Kultur notwendig aufgebürdet haben, erfüllen kann. Die Aufgabe der Kunstphilosophie besteht darin, jene kategorialen Zusammenhänge aufzudecken, die dabei zur Geltung gelangen. Es ist ohne weiteres einleuchtend, daß die eben geschilderte ordnende Funktion der Musik eine wesentlich zeitliche sein muß» (*Ibidem.*, p. 436); [*Ibidem.*, p. 24: «Lo único que nos interesa es el hecho de que la música no puede cumplir sino como mimesis de la vida interior la función que le han asignado las circunstancias histórico-sociales de toda cultura incipiente. La tarea de la filosofía del arte consiste en descubrir las conexiones categoriales que se imponen en esa situación. Es claro sin más que la descrita función ordenadora de la música tiene que ser esencialmente temporal»]. Vegeu, a propòsit d'això, altres citacions en l'original alemany (pàgina 349), i en la corresponent traducció espanyola (pàgina 27).

⁵⁷¹ Les concepcions pitagòriques, afirma Lukács, tot sovint relacionades i aplicades a l'àmbit musical, estan fonamentades en la idea que l'univers matemàtic és una entitat separada i vertaderament directriu dels fets de la realitat. Segons l'esteta, aquesta posició és del tot inapropiada per abordar la realitat, i resulta ben funesta si hom té la pretensió d'incorporar-la a la música com a garantia d'objectivitat. En paraules de Lukács: «das oben statuierte Wahrheitskriterium auch für das Gebiet der Musik gilt, nämlich die Herrschaft des faktisch Wahren über das bloß formal fundierte mathematisch Mögliche» (G. LUKÁCS, *Die Eigenart des*

subjecte com a producte de la relació amb el món no s'han d'independitzar i, finalment, desenvolupar d'una manera isolada –fet que manifestaria, segons l'autor, una emotivitat patològica⁵⁷²–, ans al contrari, s'han de preservar les condicions reals que efectivament els han produït. Certament, asseverarà Lukács, el contacte amb la realitat és el que salva el discurs musical d'una estèril i falsa subjectivitat –«erhält diese formale und subjektive Rückbeziehung auf die objektive Struktur der Außenwelt den Akzent einer Rettung der echten Innerlichkeit...»⁵⁷³.

Cal afegir que, Lukács, per tal de donar més solvència a la teoria del reflex mimètic de la música, creu necessària una indagació sobre l'origen de la música⁵⁷⁴, això és, esbrinar la seva funció primitiva, reconstrucció en la qual intenta copsar la íntima relació de la música amb la dansa, i, ensems, amb la realitat omnipresent del treball. Aquesta posició que, com sabem, contrasta per principis i d'una manera radical amb la del cèlebre esteta de l'escola de Frankfurt, Th. Adorno⁵⁷⁵, consisteix a mostrar com en les primeres escenes primitives, la música, en pregona connivència amb la dansa, tenia el ferm propòsit de mimetitzar emocionalment, i sempre d'una manera *indeterminada*, les escenes de la vida que recreava el moviment rítmic de l'art del gest, la dansa.

La sentència final de Lukács és ben ferma: al capdavall, l'art es mou tothora en la categoria de la particularitat (*Besonderheit*), és a dir, en un registre en el qual ja s'ha deixat enrere la singularitat i s'articula d'una manera concreta l'universal. L'obra d'art parla des del *Jo*, però ho fa d'un *Nosaltres*. Tot

Ästhetischen. Band 12. *Op. cit.*, p. 338); [G. LUKÁCS, *Estética. La peculiaridad de lo estético* (Vol IV). *Op. cit.*, p. 15: «el criterio veritativo antes estatuido vale también para el terreno de la música, a saber, el dominio de lo fácticamente verdadero sobre lo posible de fundamentación meramente formal matemática»]. Aquesta posició, certament, ens recorda la de Th. Adorno, el qual acusarà de *falsa objectivitat* la tendència contemporània d'incorporar models matemàtics a la composició musical (vegeu el capítol cinquè, concretament, la nota 674).

⁵⁷² G. LUKÁCS, *Die Eigenart des Ästhetischen*. Band 12. *Op. cit.*, p. 362: «...daß ein Sichzurückziehen von der äußeren Welt, ein Sicheinsperren in die eigene Innerlichkeit ebenfalls keine Lösung darbietet, sondern im Gegenteil den Empfindungen un Gefühlen false Richtungen, unechte Inhalte gibt, ja in den meisten Fällen sie zu einer wesentlichen Unfruchtbarkeit auch für den sie erlebenden Menschen verdammt»; [G. LUKÁCS, *Estética. La peculiaridad de lo estético* (Vol IV). *Op. cit.*, p. 40: «...tampoco no es una solución el retirarse del mundo externo, el encerrarse en la propia interioridad; esta conducta, por el contrario, da a los sentimientos direcciones falsas y contenidos inauténticos, y en la mayoría de los casos los condena a una esencial esterilidad incluso para el hombre que los vive»].

⁵⁷³ LUKÁCS, G. *Die Eigenart des Ästhetischen*. Band 12. *Op. cit.*, p. 356; [G. LUKÁCS, *Estética* (vol. IV), *Op. cit.*, p. 33: «...y esa referencia retroactiva formal y subjetiva a la estructura objetiva del mundo externo cobra el acento de una salvación de la interioridad auténtica»].

⁵⁷⁴ G. LUKÁCS, *Die Eigenart des Ästhetischen*. Band 12. *Op. cit.*, p. 341: «Bevor wir aber auf diese ihre reine Erscheinungsweise und deren gesellschaftlich-geschichtliche Bedingungen eingehen können, müssen wir diese ihre ursprüngliche Funktion etwas näher ins Auge fassen, denn erst dann ist der Weg frei zum wirklichen Verständnis dessen, was die Mimesis in der Musik eigentlich ist»; [G. LUKÁCS, *Estética. La peculiaridad de lo estético* (Vol IV). *Op. cit.*, p. 19: «Pero antes de poder atender a ése su modo apariencial puro y a sus condiciones histórico-sociales tenemos que contemplar algo más de cerca aquella su función originaria, pues sólo entonces se nos abrirá la vía que lleva a una recta comprensión de la mimesis musical»].

⁵⁷⁵ Vegeu el capítol sisè, concretament la part final de la nota 714. Citarem ara, emperò, un fragment d'allò més explícit: «Nicht ist ihr Wesen aus ihrem Ursprung deduzibel, so als wäre das Erste eine Grundsicht, auf der alles Folgende aufbaute und einstürzte, sobald sie erschüttert ist» (ADORNO, *Ästhetische Theorie*. *Op. cit.*, p. 11); [TH. W. ADORNO, *Teoría estética*. *Op. cit.*, pp. 10-11: «Su esencia no se puede deducir de su origen, como si lo primero fueran una capa fundamental sobre la que todo lo siguiente se levanta y que, si se deteriora, lo echa abajo»].

i això, la significació musical és, com ja insinuàvem, sempre indeterminada; en altres mots, no podem retornar unívocament a la realitat allò que ens expressa la música, fet que no significa que la música dissolgui totalment dels moments reals que han permès la seva articulació efectiva⁵⁷⁶.

Malgrat que la posició de Lukács allunya, encertadament, l'essència de la música de les connotacions patològiques del Romanticisme, i inocula a la teoria de l'art musical d'unes certes dosis d'objectivitat, no situa l'art que ens ocupa en el terreny que li escau. Som del parer que, amb vistes a una correcta consideració de la significació musical, cal revisar els postulats realistes de la teoria de Lukács que necessàriament avoquen la teoria musical a una certa inflexibilitat i, en darrer terme, releguen la música a una condició de vassallatge. Per tal d'esbossar una crítica consistent a la posició lukacsiana ens recolzarem en alguns aspectes de la teoria de la música de S. Langer⁵⁷⁷. La filosofia de Langer recull i sintetitza coherentment tot un seguit de tradicions que ens permeten articular d'una manera simultània una crítica al Romanticisme –el qual tendeix, en últim terme, a confondre l'expressivitat musical amb el sentiment efectiu o amb un programa– i al marxisme –que dissol la integritat formal per mitjà d'una relació de dependència amb una realitat nua socio-històricament preformada, el contingut de la qual ha d'ocupar tot l'espai de la significació artística.

Al parer de Langer, l'home ja posseeix una estructura abstractivo-formativa, en darrer terme, simbolitzadora⁵⁷⁸ en l'arrel de la mateixa sensibilitat, de tal manera que la seva relació amb l'entorn és sempre irremeiablement simbòlica. La seva posició s'atansa a una mena de kantisme *sui generis*⁵⁷⁹ en la mesura que concep una capacitat d'elaborar tot allò que pot ser

⁵⁷⁶ G. LUKÁCS, *Die Eigenart des Ästhetischen*. Band 12. *Op. cit.*, p. 369: «Die musikalisch-mimetisch erfaßten Empfindungen lassen zwar ihren auslösenden realen Anlaß hinter sich, verwandeln zwar die Objekte, auf die sie bezogen waren, in eine unbestimmte Gegenständlichkeit, vernichten zwar alle Hemmungen und Hindernisse, die ihre Entfaltung im Leben vereitelt haben; diese Transformation hebt jedoch ihre Beschaffenheit, ihr von der Wirklichkeit geformtes Geradesosein nicht auf...»; [G. LUKÁCS, *Estética. La peculiaridad de lo estético* (Vol IV). *Op. cit.*, p. 48: «Es verdad que las emociones captadas mimético-musicalmente se separan de las ocasiones reales que las desencadenan, transforman los objetos a los que se referían en una objetividad indeterminada y aniquilan todas las inhibiciones y todos los obstáculos que impedían se despliegue en la vida; pero esa transformación no suprime su naturaleza, su ser-así formado por la realidad...»].

⁵⁷⁷ El lector trobarà un desenvolupament més sistemàtic de la teoria de S. Langer en el capítol sisè.

⁵⁷⁸ S. Langer desenvolupa una completa teoria del símbol que, finalment, arrela en una teoria naturalista de la ment humana. Aquest desenvolupament sistemàtic es troba en la seva darrera i, malauradament, inacabada obra *Mind: An Essay on Human Feeling*. En el nostre escrit no ens ocuparem en profunditat d'aquesta gran obra atès que va un xic més enllà dels límits de l'estètica filosòfica que ens ocupa en el nostre estudi.

⁵⁷⁹ «Langer riprende dalla tradizione kantiana la nozione di funzione rielaborativa propria della mente, attribuendola però a ogni forma di sentire. In questo modo estende l'ambito della conoscenza alla dimensione precategoriale secondo un'impostazione che va oltre il kantismo (...). L'oggetto non è dunque un primum, ma la risultante di una significanza originaria attraverso cui la molteplicità dei dati esperienziali prende forma» (L. DEMARTIS, *L'estetica simbolica di Susanne Katherina Langer*. Centro Internazionale Studi di Estetica. Aesthetica preprint, 2004. p. 9).

sentit⁵⁸⁰. Però vegem com en el fons el kantisme langerià neix de la seva relació amb E. Cassirer, el creador de la *Philosophie der Symbolischen Formen*, obra que ens situa de ple en l'òrbita d'un genuí neokantisme. En efecte, per al filòsof de Breslau, l'home és, efectivament, un *animal simbòlic* –caracterització que reemplaça la cèlebre i, potser, reduccionista definició d'*animal racional*–; això significa que no accedeix a la realitat *directament*, sinó que l'aprehèn mediatament a través d'un seguit de formes simbòliques⁵⁸¹, la més preeminent de les quals és el llenguatge, amb el qual construeix discursos científics, estrictament racionals, i d'altres formes significants, com els mites.

Atesa la presència radical, pregona, d'aquesta capacitat simbolitzadora tota elaboració del món no pot ser altrament que simbòlica, tot i que cal distingir diversos tipus de símbols: els lingüístics i els presentacionals (*presentational abstraction*). Ambdós representen dues maneres diverses d'entendre la racionalitat: la primera, estableix la seva significació unívoca per mitjà d'una convenció, i la segona és capaç de crear les condicions per a una captació intuïtiva d'una idea el significat de la qual romandrà en l'ordre de la polisèmia. Aquest darrer registre, en el qual situem l'art, no està en inferioritat de condicions respecte del primer, atès que permet *mostrar* allò que altrament romandria inexpressat. L'art és símbol en la mesura que posseeix una estructura o una lògica dinàmica que és capaç d'expressar les formes de l'experiència vital. No obstant això, ha de quedar clar que no es tracta mai d'una expressió de tipus mimètic, sinó de la mostració o presentació d'una estructura lògica afina. Aquí, en certa mesura, Langer coincidiria amb la crítica de Lukács al curs patològic de l'expressió artística que se succeeix de la teoria romàntica de l'art; però, sens dubte, els seus principis són ben diversos: Lukács matisa la derivació sentimental romàntica a través d'un (pretès) contacte correctiu amb la realitat, amb l'*en-si*; Langer, un cop constatada la impossibilitat d'un accés d'aquest tipus, mostra la capacitat humana d'articular formes o estructures lògiques amb una ferma i genuïna aptesa expressiva que se situen lluny de l'àmbit merament reproductiu. Així, com molt bé diu Demartis: «Il simbolo artistico –quasi alla maniera kantiana– verrebbe così a essere la rappresentazione di un certo tipo di relazione colta nel reciproco rapportarsi di soggettività e oggettività e sarebbe al tempo stesso una nuova realtà, non frutto di mimesi, ma di creazione, perché esprimendo quella relazione mediante una articolazione di forme, la interpreta, ne propone una possibile organizzazione»⁵⁸².

Amb aquesta distinció entre els dos tipus de símbols, Langer no situa l'art en el terreny d'un àrid intel·lectualisme, però tampoc no relega l'expressió artística a una còpia mimètica del sentiment o de la realitat: l'art i, concretament, la música són capaces de presentar-nos un complex símbol articulat que dóna compte de l'íntima estructura vital humana, i aquí rau la seva profunda expressivitat. La música ens presenta la il·lusió, l'*aparença* –condició que hem d'entendre en el sentit de quelcom donat íntegrament a la sensibilitat, i

⁵⁸⁰ No hem d'oblidar que *feeling*, terme que prové de la psicologia de W. James, recull un espectre ben ampli d'afeccions tan físiques, sentimentals o intel·lectuals; no hem de pensar, doncs, en una accepció merament sentimental.

⁵⁸¹ «El hombre no puede enfrentarse ya con la realidad de un modo inmediato; no puede verla, como si dijéramos, cara a cara. La realidad física parece retroceder en la misma proporción que avanza su actividad simbólica» (E. CASSIRER, *Antropología filosófica*. México: FCE, 2003. pp. 47-48).

⁵⁸² L. DEMARTIS, *L'estetica simbolica di Susanne Katherina Langer*. Op. cit., p. 20.

no pas com sinònim d'un mer engany– de l'experiència viscuda a partir d'una articulació rítmica. La qüestió del ritme és ben palesa en la música, tot i que, com veurem⁵⁸³, la resta d'arts conserven la mateixa estructura lògica de tensions i resolucions⁵⁸⁴ –potser sí menys explícitament–. El material està configurat o organitzat per l'artista de tal manera que la mateixa forma creada és capaç de despertar-nos la idea del sentir humà, atès que *presenta* la seva mateixa estructura lògica. L'artista no *diu* res a través de l'obra, ans al contrari, només *mostra* per mitjà de les diferents inflexions i articulacions de la forma. La captació d'aquesta lògica del sentir és òbviament intuïtiva; només així pot assegurar-se la seva original eloqüència i, en darrer terme, la seva certesa.

Segons el nostre parer la filosofia de Langer supera la posició lukacsiana en dos sentits, per bé que també podem observar alguns punts crítics. En primer lloc, Langer defuig l'imperatiu mimètic que aboca l'art a l'intransigent i dogmàtic realisme; la seva teoria permet explicar la indiscutible eloqüència de l'art sense haver de recórrer al postulat de la mera reproducció –sàviament camuflada per Lukács sota un complex utilatge dialèctic–. Àdhuc, Langer no cau en l'aïllacionisme estètic, atès que entén que la societat juga un paper important en el procés de simbolització que l'home «naturalment» duu a terme⁵⁸⁵; i, malgrat això, preserva la unitat i l'autonomia de l'obra d'art a un nivell epistemològic, però també ontològic. Les idees del sentiment, de la vida viscuda, no poden ser altrament donades que a través de la simbolització artística –i, concretament, en la música per mitjà d'una construcció temporal a base d'un joc intel·ligent de tensions i resolucions rítmiques de tipus sonor– que manifesta o mostra la seva forma lògica, això és, el creixement, el decreixement, l'augment, la disminució, la tensió, la resolució, etc. A més, les obres no són escindides en termes de forma i contingut, ja que no podem parlar d'un contingut més enllà d'aquesta forma; en altres mots, el material no és el contenidor d'una idea la significació de la qual subsisteix amb independència d'allò que ens és ofert a la sensibilitat, sinó que només és articulat per mitjà d'aquest joc de tensions dinàmiques. El significat de l'art i de la música, doncs, rau en la comprensió pregonada del mateix desplegament formal, i no pas en la identificació d'un contingut pretesament sedimentat en un desenvolupament (accidental). Ontològicament l'objecte artístic és qualitativament diferent d'allò que trobem en el nostre entorn. Langer dóna comptes d'aquesta genuïna constitució –fins i tot, podríem dir en termes del Formalisme rus, un xic *estranya* (V. Chklovski)– respecte del món dels artefactes humans tot relligant essencialment l'obra d'art al concepte d'*aparença* (*semblance*)⁵⁸⁶.

⁵⁸³ Vegeu el capítol VI, concretament l'apartat «Susanne Langer: del paradigma musical a la matriu rítmica del conjunt de les arts».

⁵⁸⁴ «... le tensioni cui Langer si riferisce e che finirebbero per costituire lo specifico artistico, vengono quindi a configurarsi come espressione sensibile della dinamicità organica dell'esperienza vissuta...» (L. DEMARTIS, *L'estetica simbolica di Susanne Katherina Langer. Op. cit.*, p. 35).

⁵⁸⁵ «Ciò da un lato apre all'analisi della dimensione sociale della mente, dall'altro indica la necessità sociale di nuove forme simboliche in grado di esprimere il senso di una realtà in incessante, talvolta frenetico cambiamento, capaci di sostituire quelle precedenti ormai ridotte a meri simulacri. Si apre così la possibilità di una funzione sociale dell'arte come articolazione delle forme del vissuto esperienziale...» (*Ibidem.*, p. 9).

⁵⁸⁶ Certament, el concepte d'*aparença* té un ampli recorregut en l'estètica contemporània. Sense anar gaire lluny, Th. Adorno la reconeix com a una de les qualitats indiscutibles de les veritables obres d'art –ADORNO, *Ästhetische Theorie. Op. cit.*, p. 166: «Deshalb ist der Scheincharakter der

No obstant això, no podem considerar que la posició de Langer resolgui finalment l'estatut i la significació de l'obra d'art en la mesura que hom podria considerar la centralitat del concepte de símbol, el valor de la intuïció, i la preponderància de la idea del sentir, com a rèmores de la no tan remota tradició romàntica. És cert que, contràriament a l'exegesi decimonònica, la seva precisió a l'hora de discernir l'estatut i la constitució del símbol aporten un cert rigor a l'exposició, que tampoc no recau en un excés contrari, l'intel·lectualisme. Tanmateix, la distància que cal mantenir respecte de l'altre tipus de simbolització (de referencialitat unívoca) de la qual l'home és capaç l'obliga a emfasitzar, fins i tot, a absolutitzar l'element intuïtiu, en darrer terme, si bé no irracional, sí clarament arracional.

Podríem qüestionar, a més, el tarannà vitalista i organicista que impregna tota la seva visió de l'art. Segons el nostre parer, si poguéssim identificar la posició teòrica de Langer amb un estil de música segurament apuntaríem cap al Romanticisme o, a tot estirar, al Post-romanticisme: la concepció d'una música que es desplega d'una manera essencialment orgànica⁵⁸⁷ a partir d'una llavor, d'una forma primigènia; una música que crea les condicions d'un ampli desenvolupament de tensions i resolucions teleològicament orientades a un fi. Tot plegat, creiem i provarem de demostrar, és una possible manera de donar forma al temps –que es re-crea, com diu, Langer, en la forma lògica de la nostra sensibilitat–, però és no pas l'única. És ben palès que moltes poètiques contemporànies ens procuren experiències properes al maquinisme que, si bé, en sentit fort, no podem eliminar del tot la relació amb un sentir humà, volen apuntar un xic enllà, cap a dominis declaradament impersonals, o d'una nova objectualitat. D'altres propostes contemporànies juguen amb un extrem i fugaç puntillisme que fa entrar en crisi el principi de proporció i desproporció orgànicament concebut. En darrer terme, cal asseverar que les possibilitats de la música de jugar amb el temps, això és, d'estructurar-lo d'una manera significant, són força més riques d'allò que preveu el plantejament vitalista langerià.

Kunst zugleich ihre Methexis and er Wahrheit»; [TH. W. ADORNO, *Teoría estética. Op. cit.*, p. 149: «...el carácter de apariencia del arte es al mismo tiempo su participación en la verdad»]– com una d'aquelles condicions que situen l'expressivitat de l'obra d'art als antípodes de la comunicació banal que emfasitza la lògica de la indústria cultural –ADORNO, *Ästhetische Theorie. Op. cit.*, p. 167: «kein Kunstwerk ist in Kategorien der Kommunikation zu beschreiben und zu erklären. Schein sind die Kunstwerke dadurch, daß sie dem, was sie selbst nicht sein können, zu einer Art von zweitem, modifiziertem Dasein verhelfen» [TH. W. ADORNO, *Teoría estética. Op. cit.*, p. 150: «ninguna obra de arte se puede describir y explicar con las categorías de la comunicación. Las obras de arte son apariencia porque procuran a lo que ellas no pueden ser una especie de existencia segunda, modificada»].

⁵⁸⁷ Todorov, tot comentant alguns aspectes de la doctrina romàntica de A. W. Schlegel, afirma: «Toda obra de arte, o al menos toda obra de arte auténtica, es orgánica» (TZ. TODOROV, *Teorías de símbolo. Op. cit.*, p. 254).

Valoració de la música com a instrument de lluita

«La belleza no está renyida con la revolución»⁵⁸⁸

E. CHE GUEVARA

Són força els músics i teòrics de la música que, en ple segle, vint s'han desvinculat explícitament de la idea de la música entesa com a un sistema autònom, autotèlic, i que han relligat l'esmentada actitud amb una posició esteticista moguda per l'imperatiu de *l'art pour l'art*. Entre aquests potser els més vehements han estat els autors que, des de posicions filomarxistes, han reivindicat el paper compromès, políticament actiu i socialment reformista, de la música. És clar que una proclama com aquesta és el corollari d'una petició de principis que entén el fet musical des d'una pregona situació d'interrelació o d'interacció amb la societat –pel que fa al seu origen, la seva significació i finalitat darrera–. S'entén que l'art està travessat o directament constituït pel context social en el qual es desenvolupa; conscient d'això, la música hauria de prendre posició a favor o contra dels valors imperants. Qualsevol intent de veure l'esfera artística com a quelcom desvinculat de l'ordre i les preocupacions del col·lectiu és titllada d'acte reaccionari, actitud pròpia del burgès que prescindeix de les particularitats i de la realitat de l'home de carn i ossos per refugiar-se en una munió d'universals abstractes.

En una primera aproximació a aquest punt de vista, això és, el de la determinació social de l'art i, concretament, de la música, podríem ressenyar part d'un escrit del músic H. Pousseur intitulat «Muerte de Dios y crisis del arte»⁵⁸⁹ (1968), en el qual l'autor, tot explicitant els puntals de la crítica materialista a l'idealisme, enumera els elements que funcionen com a teló de fons de l'activitat creativa de l'artista. Així, de bell antuvi, cal pensar que una obra d'art participa d'un estat de fets material i concret: ens trobem amb una sèrie d'utensilis i matèries naturals que depenen de les condicions històriques i geogràfiques; a més, la societat es troba en un moment concret d'evolució tècnica; i també cal considerar que la cultura forneix una munió de paràmetres, el que podríem anomenar *matèries cultivades o culturals* (fórmules, models de coneixement, estils, elements formals). Segonament, també la posició i les funcions que l'art ocupa en el context de la vida social esdevindrien elements condicionants, sense oblidar, finalment, la presència explícita o implícita de continguts conscients o inconscients d'una cosmovisió determinada.

Tot i constatar aquesta munió d'elements, Pousseur aclareix que no sobrevé una determinació mecànica de la creació artística, ans al contrari, hom hauria de concebre-la en termes de relació dialèctica. Segons el marxisme, aquest posicionament metodològic respon a una lògica real a partir de la qual es possible enfilem-se per sobre del llindar de la nova materialitat –que no elimina, sinó que assumeix– per descobrir noves cotes de llibertat i autonomia; s'han de tenir en compte, diu l'autor, l'existència de «salts qualitius». Tot plegat, doncs, serveix a Pousseur per justificar la possibilitat d'una certa autonomia de l'art i, concretament, de la música, fins i tot en la tessitura d'un sistema materialista de tall marxista. El punt de vista que exposa Pousseur, tot i no referir-se d'una

⁵⁸⁸ Frase d'Ernesto Che Guevara que encapçala l'obra de Luigi Nono *Al gran sole carico d'amore* del 1972-1974.

⁵⁸⁹ H. POUSSEUR, *Música, semántica, sociedad*. Madrid: Alianza Música, 1984.

manera explícita a Lukács, bonament, i en qüestions ben concretes, s'hi podria assimilar –és clar que no en allò que té a veure amb el realisme conservador de Lukács, ben allunyat de la defensa de Pousseur d'una poètica avantguardista–. Efectivament, com ja hem vist, l'esteta hongarès, de clara herència marxista, considera que tot i l'arrelament que subjecta la música a la societat en la qual s'origina, la música reïx finalment a assolir una certa condició d'autonomia, d'eloqüència pròpia, expressat en termes metafísics, d'*ésser-per-a-si*.

No hi ha dubte que qualsevol perquisició que provi d'estudiar la relació de la música amb la societat s'ha de fer ressò dels estudis de Th. W. Adorno. La visió d'Adorno és que la música, més concretament, la *Nova Música* que va practicar la *Segona Escola de Viena*, representà una forma intensa d'activitat crítica contra la societat contemporània. Tanmateix, aquesta posició crítica no era, ni havia de ser sota cap concepte, explícita, és a dir, en l'ordre de la comunicació panfletística, fet que resultaria d'allò més superflu i banal⁵⁹⁰. La música, al parer d'Adorno, sempre parla de la societat en la mesura que la nega i ens proposa allò que encara no existeix. És clar que tot i ser una antítesi de la societat, segueix essent un *fait social*.

Al parer d'Adorno, l'eloqüència crítica de la *Nova Música* rau primerament en la seva forma⁵⁹¹ –si (i només si) dimana directament del seu contingut de veritat–, i en la modernitat del llenguatge emprat: les obres contemporànies, només mostrant-se hermètiques, inassimilables pel context cultural –més concretament, per l'omnipresent indústria cultural–, tan sols apareixen com a contrapunt negatiu de la comunicació vulgar imperant, a compleixen una funció realment activa i crítica. L'artista, sens dubte, està cridat a ser crític tot posant de manifest els progressos del llenguatge musical i l'escriuiment vital que els motiva. No obstant això, el músic, així com el filòsof, no estan cridats a l'acció revolucionària, la seva poètica conscient ja és manifestament una llavor d'insurrecció. La música no esdevé una propedèutica a la revolució, ni una benefactora o crítica de l'*status quo*; en altres mots, no constitueix un mitjà *per a*, sinó un fi crític en si mateixa i des de si mateixa⁵⁹².

⁵⁹⁰ ADORNO, *Ästhetische Theorie. Op. cit.*, p. 344: «Gesellschaftliche Kämpfe, Klassenverhältnisse drücken in der Struktur von Kunstwerken sich ab; die politischen Positionen, die Kunstwerke von sich aus beziehen, sind demgegenüber Epiphänomene, meist zu Lasten der Durchbildung der Kunstwerke und damit am Ende auch ihres gesellschaftlichen Wahrheitsgehalts. Mit Gesinnung ist wenig getan»; [TH. W. ADORNO, *Teoría estética. Op. cit.*, p. 306: «Las luchas sociales, las relaciones de clase, dejan su huella en la estructura de las obras de arte; frente a esto, las posiciones políticas que las obras de arte adoptan son epifenómenos que por lo general perjudican a la elaboración de las obras de arte y a su propio contenido de verdad social. La convicción sirve de poco»].

⁵⁹¹ ADORNO, *Ästhetische Theorie. Op. cit.*, p. 345: «Die Parteilichkeit, welche die Tugend von Kunstwerken nicht weniger als von Menschen ist, lebt in der Tiefe, in der gesellschaftliche Antinomien zur Dialektik der Formen werden: indem Künstler ihnen durch die Synthesis des Gebildes zur Sprache verhelfen, tun sie gesellschaftlich das Ihre»; «Gesellschaftliche Kritik an Kunst braucht diese nicht erst von außen abzutasten: sie wird von den innerästhetischen Formationen gezeitigt» (p. 347); [TH. W. ADORNO, *Teoría estética. Op. cit.*, p. 307: «El partidismo, que es una virtud de las obras de arte no menos que los seres humanos, vive en la profundidad en que las antinomias sociales se convierten en la dialéctica de las formas: los artistas cumplen su función social al ayudar a hablar a las antinomia sociales mediante la síntesis de la obra»; «La crítica social del arte no tiene por qué acercarse al arte desde fuera: está causada por las formaciones intraestéticas» (p. 309)].

⁵⁹² ADORNO, *Ästhetische Theorie. Op. cit.*, p. 345: «Sie ist eine Gestalt von Praxis und muß nicht dafür sich entschuldigen, daß sie nicht direkt agiert: selbst dann vermöchte sie es nicht, wenn sie es wollte, die politische Wirkung auch der sogenannten engagierten ist höchst ungewiß»;

Però, paral·lelament a la posició del filòsof de Frankfurt, i per constatar l'heterogeneïtat de plantejaments dins d'un mateix hortizó, ens agradaria examinar els postulats i la praxi musical d'un excel·lent músic contemporani, L. Nono. Una sucinta exposició de les seves conviccions ens permetrà observar una altra visió del compromís social; de fet, el músic lluità obertament per la causa del proletariat –va participar en algunes iniciatives polítiques, sense anar gaire lluny, fou membre del *Comitato Centrale del Partito Comunista Italiano*. La visió de la música del compositor italià és totalment revolucionària; en el seu cas, el posicionament combatiu s'expressà mitjançant l'adopció d'un tipus determinat de llenguatge musical –el més progressista–, per l'ús d'una determinada tècnica compositiva –radical i activa pel que fa a les noves tecnologies del tractament sonor–, i per la incorporació de material textual provinent dels revolucionaris més rellevats del segle xx, o de citacions explícites d'operaris i treballadors de la indústria. Nono emprà tot plegat amb la intenció de fer palès o d'expressar un contingut subversiu que rebutés les posicions imperialistes, mercantilistes i eurocèntriques de la societat occidental actual.

Com veurem, Nono participà de la visió de l'intel·lectual que esgrimí A. Gramsci (1891-1937), el cèlebre promotor d'una filosofia de la praxi (marxista). L'«intel·lectual orgànic» era l'encarregat d'articular, de promoure o de difondre la doctrina socialista; era aquell que havia de participar activament de la vida de la seva societat tot organitzant-la amb vistes a la consciència de la importància històrica i la causa del proletariat. En paraules de Nono: «“intellettuale organico”, cioè che partecipa in ogni momento, in ogni grado, a tutta la vita di una classe»⁵⁹³. Òbviament aquí no discutirem sí la doctrina de A. Gramsci comporta, *de facto*, unes conseqüències totalitaristes; tan sols ens interessa constatar les contínues referències de Nono a la seva persona i al seu oferiment revolucionari. Com podem veure d'entrada, i tot seguit refermarem a través dels escrits de Nono, la seva proposta no és afina a la d'Adorno, tot i arrelar en l'exigència d'un compromís social de la música: per al músic italià, el filòsof de Frankfurt segueix la tradicional visió hegeliana de l'intel·lectual que exerceix la seva funció crítica des de la distància, com a pur cercador de la veritat.

No tenim cap intenció de convertir l'excel·lent músic L. Nono en una caricatura política, com tot sovint s'ha fet, i per això ens proposem examinar a continuació alguns dels seus escrits i entrevistes. En aquest breu excurs abastarem un ampli espai de temps, això és, des del 1959, any de la seva famosa ponència a Darmstadt, fins a una entrevista del 1984 concedida a Wilfried Gruhn.

La crítica musical actual es debat sovint sobre si cal certificar o no una ruptura en la poètica i les intencions del músic italià en els darrers anys de la seva vida. Si llegim atentament els seus primers escrits i intervencions públiques, el músic es mostra força bel·ligerant i vehement respecte de tots els que menystenen el compromís social, o que abdiquen obertament de la relació entre l'activitat musical i la política; en les darreres intervencions de què tenim constància, Nono es mostra menys punyent i més obert a les diverses possibilitats que ofereix la composició actual. En una entrevista del 1984,

[TH. W. ADORNO, *Teoría estética. Op. cit.*, p. 307: «El arte es una figura de la praxis y no tiene que pedir perdón por no actuar directamente: no podía aunque quisiera; el efecto político de las obras “comprometidas” es incierto»].

⁵⁹³ L. NONO, «La funzione della musica oggi (stralci da tre incontri)» en *Scritti e colloqui* (vol II). Lucca: Ricordi, 2001. p. 125.

referint-se al darrer període creatiu del poeta Hölderlin, inspirador del seu quartet *Fragmente-Stille, an Diotima* (1979-1980), parla de la necessitat del silenci, del fragment, de la discontinuïtat –«Dentro di me ci sono molteplici cambiamenti, discontinuità, contraddizioni, lo confesso pienamente. E spero davvero che lei ascolterà ancora un Nono diverso, complesso, in divenire»⁵⁹⁴–, i tot plegat respira, certament, un aire més íntim, més recollit, si se'ns permet l'expressió, un xic més distanciat. La nova manera de pensar, de la qual repetides vegades havia expressat la necessitat, es consuma finalment en la proposta d'una nova educació, d'una pedagogia de les noves possibilitats de producció musical i d'escolta activa. No obstant això, segons el nostre parer, Nono no ha canviat substancialment pel que fa a la seva producció musical, el seu rigor, la seva aposta per un llenguatge original i expressiu segueix essent ben viva. Iniciem, doncs, aquest petit recorregut pels escrits de L. Nono i, finalment, procedirem a una revisió de les seves propostes, sobretot d'aquelles que mantingué en els anys setanta moment en el qual l'activisme polític era molt més explícit i combatiu.

Sens dubte, cal començar analitzant la «Presenza storica nella musica d'oggi»⁵⁹⁵, títol d'una conferència pronunciada per L. Nono l'any 1959 a Darmstadt. La xerrada és, per moltes raons, d'un alt contingut polèmic. Primer hem de tenir present el lloc en què fou pronunciada. Darmstadt fou a grans trets una escola de composició força homogènia –per bé que sempre cal entendre aquest tipus d'afirmacions amb cautela–, és a dir, compartia una ideologia ben característica que tot sovint ha estat posada en relació amb l'Estructuralisme. Aquest moviment filosòfic, com sabem, pregonava una estricta científicitat, requerint en molts casos una eliminació de les consideracions històriques o diacròniques de l'obra d'art, valorades com a meres contingències. Certament, el sistema de composició que es proposava a Darmstadt pretenia accomplir aquestes condicions: l'ús d'una severa racionalitat en el procés de composició semblava situar les obres per sobre de les eventualitats històriques i preocupacions de caràcter social. Només allunyant-se o ignorant aquesta munió de determinacions cabia pensar en la possibilitat d'una composició vertaderament moderna i lliure⁵⁹⁶. En aquest context, el títol de la ponència de Nono, que emfasitza la importància d'un arrelament conscient de la música en la història, constituïa tota una provocació.

Tanmateix, hom pot constatar com aquest estricte sistema de composició serial integral va començar a fer estralls en el moment que alguns dels membres més actius de la seva escola van flirtejar amb els principis de la indeterminació que proposà un cèlebre músic americà, J. Cage, sota els auspicis d'una proclama llibertària. Aquí detectem un segon indicatiu de polèmica atès que, certament, un dels músics més criticats en l'escrit de Nono és J. Cage, al qual acusa implícitament de roí i d'ignorant. A més, la conferència era pronunciada just abans d'una intervenció musical del flautista Severino Gazzelloni i del pianista David Tudor –per més escarni, promotor a Europa de l'obra pianística de J.

⁵⁹⁴ L. NONO, «Comporre oggi» en *Scritti e colloqui* (vol II). *Op. cit.*, p. 325.

⁵⁹⁵ L. NONO, *Scritti e colloqui* (vol I). Lucca: Ricordi, 2001. pp. 46-53.

⁵⁹⁶ És per això que Nono en l'entrevista intitolada «Musica per la rivoluzione» podrà afirmar que la revolució de Darmstadt fou purament formal, a nivell merament del llenguatge musical, sense altres implicacions: «... “Scuola di Darmstadt”, dove per “rivoluzione musicale” si intendeva una rivoluzione puramente formale...» (L. NONO, «Musica per la rivoluzione» en *Scritti e colloqui* (vol II). *Op. cit.*, p. 79).

Cage–, també referits en l'escrit com als músics virtuoses que, gràcies a les seves dots improvisadores, han tret de la mediocritat algunes de les artificioses propostes dels nous compositors.

Ja entrant en matèria, veiem que en el citat escrit Nono denuncia com a ideologia –en el sentit més negatiu del terme– aquella petició de principis que clama per prescindir de les concrecions històriques i contextuals en les quals arrelen les obres d'art. Atès que en tots els terrenys sembla triomfar la negació de la història, el compositor compromès està cridat a la denúncia. Nono focalitza ràpidament la seva crítica en dos autors: en Joseph Schillinger i John Cage. Contra Schillinger, Nono eleva una seriosa objecció: l'arrelament contextual i històric, això és, el fet d'estar amatent i fermament implicat amb un estat de fets social, no ha de ser entès com a causa d'una determinació de la consciència i, en darrer terme, de la creació artística, ans al contrari, precisament perdent el contacte amb la realitat, hom dissol les possibilitats de la seva llibertat efectiva. Si apel·lem a una científicitat buida, com fa Schillinger, cancel·lem el nostre ser històric, que, en el fons, no és altre que tot el nostre ser. Només una activitat dialèctica «tra un principio e la sua realizzazione nella storia, cioè la sua individuazione in un momento storico assolutamente determinato, non prima e non dopo»⁵⁹⁷ pot fer reeixir l'activitat artística.

La crítica a J. Cage podria ser dividida en dos àmbits: per un cantó, és absolutament reprovable que Cage prengui, com a inspiració pel seu treball, una sèrie aforismes de l'antic imperi xinès, una forma de govern que pretenia cancel·lar el temps i la història per convertir la seva presència tirànica en una realitat incontestable. La crítica de Nono contra tots aquells que volen absolutitzar el temps, com a una forma egòlatra de situar el seu jo o la seva empresa per sobre de la història, és completament devastadora; cedir a la temptació de la intemporalitat és una mesquinesa pròpia de dogmàtics i de covards: «Ci vuole troppo coraggio e troppa forza per guardare in faccia il proprio tempo e per prendere in esso decisioni»⁵⁹⁸. Nono, de manera un xic adorniana –posició que, per altra banda, ens retrotreu a un genuí marxisme i, d'aquí, a les arrels del hegelianisme–, proclama un abandó de la concepció dualista que contraposa esperit i matèria. L'autor advoca, doncs, per una consideració unitària i respectuosa amb el món material, realitat massa sovint desdenyada: «la cognizione cosciente e responsabile della materia per mezzo dello spirito, il riconoscimento della materia raggiunto in reciproca compenetrazione»⁵⁹⁹. Si la relació dialèctica no s'acompleix d'una manera conscient, històricament parlant, tot producte està avocat al mer decorativisme, és a dir, a servir a un estèril jo contemplatiu totalment solipsista i, en darrer terme, deshumanitzat.

La segona crítica a Cage es centra en la contraposició maniqueista entre inderminació/llibertat i determinació/submissió o esclavatge. Cage, segons Nono, equipararia els seriosos principis metòdics amb imposicions absolutistes pròpies d'un règim dictatorial, el que significa confondre totalment els termes o, el que és pitjor, no saber res de composició –«(ma conosco, questi confusionari, veramente la composizione?)»⁶⁰⁰–. La conclusió de Nono, a

⁵⁹⁷ L. NONO, «Presenza storica nella musica d'oggi» en *Scritti e colloqui* (vol I). *Op. cit.*, p. 48.

⁵⁹⁸ *Ibidem.*, p. 49.

⁵⁹⁹ *Ibidem.*, p. 50.

⁶⁰⁰ *Ibidem.*, p. 52.

propòsit d'això, és taxativa: «Del vero concetto di libertà creativa, intesa come capacità coscientemente raggiunta di conoscere e di prendere le decisioni necessarie nel proprio tempo e per il proprio tempo, nulla sanno i nostri “esteti della libertà”. Essi sono morti»⁶⁰¹.

Així, contra la posició ahistoricista; contra la manca de compromís social; contra la idea que la composició científica i racionalitzada ha de ser entesa necessàriament com a asèpsia i, per tant, com a la única font llibertat autèntica; i contra la idea que els principis d'indeterminació són un guany de llibertat, Nono aixecà vehementment una clamorosa protesta. L'al·legat final del compositor italià en favor del compromís del compositor amb la història i el seu desenvolupament conscient i conseqüent, única garantia d'una autèntica llibertat, és ben explícit: «La musica resterà sempre un presenza storica, una testimonianza degli uomini che affrontano coscientemente il processo storico, e che in ogni istante di tale processo decidono in piena chiarezza della loro intuizione e della loro coscienza logica e agiscono per schiudere nuove possibilità all'esigenza vitale di nuove strutture. L'arte vive e continuerà a svolgere il suo compito. E c'è ancora molto e meraviglioso lavoro da compiere»⁶⁰².

Deu anys més tard d'aquesta lliçó –i tot constant les represàlies que han pres diversos personatges, com K. Stockhausen, editors com Schott's Söhne, i diversos promotors de concerts, contra la seva persona– Nono valora les posicions que mantenen els seus col·legues pel que fa a la relació de la música i la política⁶⁰³. En primer terme, trobem un descompromís absolut amb l'activitat política, posició que ocuparia paradigmàticament P. Boulez, sota la consigna «qui si lavora e non si fa politica», veredicta que Nono relliga a una consigna feixista o capitalista –com a mesura per mantenir sotmesa la plantilla de treballadors–; conseqüentment, aquí la música només vindria regulada per lleis musicals objectives. Una segona posició l'ocuparia M. Kagel, el qual, des de posicions filo-adornianes, al parer del músic, considera que la revolució s'acompleix des del moment que hom empra un determinat llenguatge musical, hermètic i revolucionari; aquí doncs, l'intel·lectual acompleix la crítica social des d'un relatiu distanciament. En tercer lloc, trobem a K. Stockhausen, que aposta per aprofitar al màxim, fins a límits insospitats, però d'una manera abstracta o buida, els recursos de les noves tecnologies; fent això es posa del cantó de les potències més imperialistes, com els Estats Units; a més, practica un ferm etnocentrisme, això és, menysprea totes les cultures que no se situen en el mateix nivell d'exigència. La quarta posició l'ocuparien els qui creuen que després de la revolució no és possible fer música, atès que es tracta d'un llenguatge íntegrament desenvolupat en la societat burgesa, i que respon a les seves demandes. En cinquè i últim lloc estarien aquells que mantenen una posició conscient i sobretot activa –per exemple, en termes de lluita o promoció de nous valors igualitaris, humanitaris, en contra de l'eurocentrisme– respecte de la realitat dels fets i la història, i que aprofiten d'una manera crítica tots els recursos que estan al seu abast –a nivell de llenguatge i noves tecnologies–. Nono, lògicament, és partidari d'aquest darrer reducte de músics i pensadors.

⁶⁰¹ *Ibidem.*, p. 53.

⁶⁰² *Ibidem.*, p. 53.

⁶⁰³ L. NONO, «Il potere musicale» en *Scritti e colloqui* (vol I). *Op. cit.*, pp. 264-268.

Seguim, emperò, definint el perfil de Nono com a músic compromès a partir d'una sèrie d'entrevistes i seguint un ordre cronològic. Com veurem els principis de la seva reivindicació política i el rol que, en aquest sentit, li toca jugar a la música es mantenen intactes durant la dècada dels setanta. En «Musica per la rivoluzione»⁶⁰⁴, una entrevista que Hartmut Lück va realitzar a Nono l'any 1970, el músic assevera que tota obra musical és política; és clar que, explícitament, ho són les seves obres, però també les dels compositors aparentment més desvinculats de qualsevol proclama política –per exemple, Stravinsky i el seu de *Rake's progress*–. Al parer de l'autor, la única diferència és la tria de la tècnica, els textos⁶⁰⁵, i la seva funció. Cal prendre consciència de què l'antiga forma de fer música, nascuda de la societat burgesa, s'ha acabat definitivament; cal obrar, doncs, en conseqüència.

A la pregunta de Lück sobre si comparteix la idea d'un *art pour l'art*, Nono respon negativament relligant la seva posició a la doctrina social de Gramsci. L'autor explicita la seva participació en la lluita des del mateix moment en què emprà textos d'autors compromesos, així com una determinada tècnica de composició: «Perciò credo che la cultura, e dunque anche musica, abbiamo una funzione, se utilizzano i nuovi mezzi non in maniera evolucionistica e passiva, ma in maniera critica, critica nei confronti dei mezzi e del sistema sociale che li ha prodotti»⁶⁰⁶. Aquí és important tenir en compte la distinció –atès que l'autor hi retornarà insistentment⁶⁰⁷– entre un ús de les noves tecnologies d'una manera compromesa, al servei de la causa, o simplement des

⁶⁰⁴ L. NONO, *Scritti e colloqui* (vol II). *Op. cit.*, pp. 76-81.

⁶⁰⁵ Només a tall d'exemple podríem citar els següent casos: a *Intolleranza*, una obra que recull, segons l'autor, una síntesi antifeixista, utilitza textos d'autors eminentment compromesos amb la causa: Majakovskij, Sartre, Alleg (un autor argelí), J. Fučík (un autor de Praga que anava en contra de l'ocupació dels nazis), P. Éluard i de B. Brecht; a *Floresta*, per exemple, s'usen textos d'obriers italians, d'estudiants de Berkeley, de Lumumba, de F. Fanon, de Nguyen Van Troy (un estudiant sudvietnamita afusellat), Pedro Duno (de la guerrilla veneçolana), Gabriel (guerriller de l'angola), Fidel Castro, i textos de la Segona Declaració de l'Habana.

⁶⁰⁶ L. NONO, «Musica per la rivoluzione» en *Scritti e colloqui* (vol II). *Op. cit.*, p. 77.

⁶⁰⁷ En un altre article que ressenyarem a continuació «La funzione della musica oggi (stralci da tre incontri)» Nono diu que davant del llenguatge artístic hom pot prendre dos camins: acceptar la tradició tal i com ha estat llegada, la qual recordem ha estat forjada des de les instàncies de poder amb l'objectiu de mantenir el seu *status quo* i silenciar a la resta; o per contra, revolucionar el llenguatge, no sols amb un objectiu formal, sinó per donar veu a aquells que han estat oblidats i oprimits històricament, el proletariat: «...riflettere l'altra classe sociale che ha in sé dei modi di espressione che rappresentano un momento culturale di grande importanza anche sul piano tecnico, sul piano ideologico, sul piano umano» (L. NONO, «La funzione della musica oggi (stralci da tre incontri)» en *Scritti e colloqui* (vol II). *Op. cit.*, p. 118). Pel que fa la relació amb la tradició, Nono explicita en el mateix article citat que no ha de ser entesa en el sentit academicista de perpetuar-la, però tampoc en termes d'eliminació i construcció des del no-res, un posicionament absolutament ingenu; cal examinar el llegat de la tradició críticament i operar, a partir de la consciència històrica, alguna cosa nova en resposta als problemes actuals: «cioè siamo noi da oggi che scopriamo il passato secondo le esigenze di oggi» (*Ibidem.*, p. 127). En «La musica è uno strumento di lotta» una entrevista realitzada per Gabor Halasz l'any 1975, el nostre músic torna a fer referència explícita a Gramsci; el seu compromís és expressat aquí sota la consigna d'emprar el llenguatge en el seu estadi més avançat; però, atenció les intencions d'aquest ús poden ser ben diverses i això és determinant pel que fa als seus col·legues de professió: «Boulez utilizza la tecnica avanzata como ornamento, Stockhausen in senso per così dire "cosmologico", alla Wagner. Io la mobilito analiticamente contro il potere costituito e per il sovvertimento sociale... Ai miei colleghi manca il riferimento sociale, mentre la mia ispirazione nasce proprio dall'impegno quotidiano» (L. NONO, «La musica è uno strumento di lotta» en *Scritti e colloqui* (vol II). *Op. cit.*, p. 218).

d'una posició fetitxista que en fa bandera d'una manera abstracta i eurocèntrica⁶⁰⁸ –és el cas, segons el nostre autor, de K. Stockhausen i, concretament, de la seva obra *Hymnen* amb textos d'allò més heterogenis (des l'himne nacional del nazisme, l'americà o l'albanès)–. Nono se sent cridat, com a compositor i com a home, a participar en la lluita de classe. La música no ha de ser sota cap concepte un gaudi d'una elit, sinó que s'ha de vessar fins el mateix proletariat i ha de contribuir d'una manera efectiva a la seva causa.

«La funzione della musica oggi (stralci da tre incontri)» del 1972 és un interessant diàleg en el qual Nono ens proposa un debat sobre la *funció* –això és, «il rapporto che si stabilisce fra fenomeni, uomini e società»⁶⁰⁹– de la música en l'actualitat. El text resulta interessant atès que el músic italià explicita clarament els seus fonaments filosòfics. Cal atendre expressament la remarca que fa l'autor i que nega la seva proximitat intel·lectual a un autor aparentment de la mateixa òrbita, Th. W. Adorno: «I punti di partenza iei sono questi: non Aristotele, non Platone, non Kant, non Adorno, cioè questo ve lo dico in modo molto sintetico. Io parto da un concetto di organicità della cultura che è stato studiato in Italia da Antonio Gramsci»⁶¹⁰. La negació de la posició adorniana es repeteix tot seguit un xic implícitament, atès que nega que el paper de l'intel·lectual sigui mantenir-se en una distància crítica, no directament activa o compromesa, i rebutja entendre les obres d'art precisament tal i com Adorno assevera en la seva *Ästhetische Theorie*, això és, com a monades leibnizianes: «È il rapporto dialettico, non mero fatto, o monade como secondo Leibniz, chiusa in se stessa, ma è il rapporto che fa nascere, produce, organizza e trasforma il fenomeno in se stesso»⁶¹¹. Al parer d'Adorno, i a pesar que una absolutització de la consideració monadològica pugui produir estralls⁶¹², cal considerar que l'obra d'art manté, en relació al món, aquelles condicions que havia esgrimit el filòsof clàssic: «Die spezifisch künstlerische Leistung ist es, ihre übergreifende Verbindlichkeit nicht durch Thematik oder Wirkungszusammenhang zu erschleichen, sondern durch Versenkung in ihre tragenden Erfahrungen monadologisch, vorzustellen, was jenseits der Monade ist»⁶¹³. L'intel·lectual, per a Gramsci i per a Nono, ha de ser objecte i subjecte, això és, no solsament una

⁶⁰⁸ En altres articles, Nono retorna insistentment sobre la qüestió de l'eurocentrisme –que defineix com a «il principio-conseguenza sovrastrutturale della struttura economica-sociale-politica, per cui gli europei intendono avere il primato rispetto a tutto il mondo» (L. NONO, «La funzione della musica oggi (stralci da tre incontri)» en *Scritti e colloqui* (vol II). *Op. cit.*, p. 114) – sobretot en relació a la pràctica musical d'Stockhausen que qualifica de colonialista.

⁶⁰⁹ L. NONO, «La funzione della musica oggi (stralci da tre incontri)» en *Scritti e colloqui* (vol II). *Op. cit.*, p. 120.

⁶¹⁰ *Ibidem.*, p. 115.

⁶¹¹ *Ibidem.*, p. 116.

⁶¹² ADORNO, *Ästhetische Theorie*. *Op. cit.*, p. 269: «Die monadologische Konstitution der Kunstwerke an sich weist über sich hinaus. Wird sie verabsolutiert, so fällt die immanente Analyse der Ideologie als Beute zu, deren sie sich erwehrte, als sie in die Werke sich hineinbegeben wollte, anstatt Weltanschauung von ihnen abzuziehen»; [TH. W. ADORNO, *Teoría estética*. *Op. cit.*, p. 240: «La constitución monadológica de las obras de arte remite más allá de sí misma. Si es absolutizado, el análisis immanente acaba siendo la presa de la ideología a la que se oponía cuando quería introducirse en las obras en vez de extraer de ellas una cosmovisión»].

⁶¹³ ADORNO, *Ästhetische Theorie*. *Op. cit.*, p. 133; [TH. W. ADORNO, *Teoría estética*. *Op. cit.*, p. 120: «La prestación específicamente artística no es conseguir un carácter vinculante mediante la temática o el nexo efectual, sino representar mediante la inmersión en su experiencias fundamentales, monológicamente, lo que está más allá de la mónada»].

personalitat autònoma en el registre social, sinó un vertader promotor i artífex de la lluita col·lectiva. D'aquesta manera, Nono denuncia la filiació hegeliana d'Adorno, l'intel·lectual compromès amb la història, però distanciat⁶¹⁴.

Recapitem alguns dels elements clau de la posició de L. Nono. Al parer del músic italià, la música té, sens dubte, la capacitat d'expressar missatges clars, posseeix l'aptesa necessària per proclamar un món més just i humà des dels seus propis recursos. L'experiment que duu a terme Nono en «La funzione della musica oggi»⁶¹⁵ sembla emfasitzar la convicció del compositor, i la seva asseveració explícita «il fatto che la musica parla e comunica»⁶¹⁶ ho deixa ben clar. En la mateixa tessitura, l'autor creu que la tècnica no ha d'estar purament al servei de la música, pel seu mer desenvolupament formal, ans de la mateixa vida. L'art, per mitjà de les tècniques més avançades, i en consonància crítica amb allò que s'esdevé en el seu entorn, té l'exigència de lluitar per la justícia social. Finalment, el compositor està cridat a participar d'una manera activa en el projecte social, atès que forma part de la comunitat humana.

Sempre és difícil dur a terme una revisió crítica de personatges amb aquesta vocació social, que han lluitat i que segueixen lluitant en favor de causes humanes d'allò més nobles. Aquest és, sens dubte, el cas de L. Nono. No és pas que vulguem criticar aquest fet, ans al contrari, aprovem l'activisme polític, això sí, per mitjans polítics. La declaració «qualsevol activitat humana que es vessi en l'espai públic és política» ens sembla, per generalista, absolutament buida de contingut, i, en darrer terme, si se'ns permet, un xic demagògica. El que voldríem mostrar és, en primer terme, la impossibilitat que un missatge polític explícit pugui ser transmès efectivament a partir de la mateixa substància musical. L'únic tret que ens permet qualificar de *compromeses* les composicions musicals de L. Nono són les seves declaracions explícites, l'ús de textos d'autors que han lluitat per la causa, i els sempre suggerents títols que l'autor posa a les composicions musicals. Res més. Un llenguatge avançat i que fa ús actiu de la tecnologia abunda en la pràctica compositiva contemporània, i no connota *a priori* una actitud més o menys compromesa socialment, sinó tan sols compromesa amb el desenvolupament del llenguatge musical com a forma d'expressió purament musical. Valorar el compromís polític en base a l'ús d'un determinat llenguatge i partir unes preteses intencions de l'autor, encara que siguin explícites –ha de quedar clar que la sola referència i observació del llenguatge musical en els seus estadis més avançats no ho permetria comprovar mai –, és entrar en un domini metafísic i moralista que, al nostre parer, resulta parcial, ideològic, i sempre subjectivista.

La majoria de les composicions de Nono que treballen obertament una problemàtica social o política són vocals, això és, inclouen un text explícit per ser recitat o cantat. La intervenció de la paraula en el discurs musical és l'únic

⁶¹⁴ L. NONO, «La funzione della musica oggi (stralci da tre incontri)» en *Scritti e colloqui* (vol II). *Op. cit.*, pp. 116-117.

⁶¹⁵ Nono, en un afany de demostrar la potència expressiva i l'eloqüència de la música, realitza un petit experiment dirigit als seus interlocutors. Es tracta d'escoltar una peça contemporània sense saber el nom ni les intencions explícites de l'autor per veure que els suggereix. Cal dir que les opinions dels interlocutors són força difuses, però Nono, creiem que amb més il·lusió que veracitat, reconduïx ràpidament cap una solució: «Tornando alla composizione ora ascoltata, mi sembra che l'impressione di alcuni, cioè un senso di liberazione, è arrivato, attraverso l'ascolto della musica, senza nessuna informazione. Il che mi sembra molto importante, peché questo succede molte volte, veramente» (*Ibidem.*, p. 124).

⁶¹⁶ *Ibidem.*, p. 124.

que pot garantir una certa univocitat del llenguatge, i fer més explícita una consigna de qualsevol mena. No hi ha dubte que aprofitem l'ús de qualsevol text en música, és clar; si l'autor se sent identificat amb la lluita social segurament té l'obligança moral de prendre-ho en consideració i de fer-ho valer en les seves composicions. No obstant això, som del parer que el text inserit en el la xarxa de les tensions musicals perd part de la seva integritat i autonomia i és subsidiari d'una intenció purament musical. La vàlua dels textos passarà a ocupar un segon terme si la música és reeixida, o, per contra, esdevindrà un mer pamflet polític si la música que els acompanya és escolàstica i mediocre. El cas de L. Nono és, sens dubte, el primer: la seva música, qui ho pot negar, és revolucionària i dóna mostres d'una indiscutible excel·lència poètica. A més, en molts casos, els textos escollits demostren una gran sensibilitat poètica –per exemple, els *Epitaffio ns. 1, 2 o 3 per Federico García Lorca* (1951-53)–, en d'altres una gran sensibilitat humana –*Il canto sospeso* (1955-56)–, i en d'altres una gran sensibilitat social –*La fabbrica illuminata* (1964)–. En el cas de L. Nono s'uneix, doncs, paradigmàticament, l'excel·lència musical i l'excel·lència humana, però la segona no incrementa la primera, simplement es tracta de dos nivells heterogenis.

Cal pensar en altres casos de la història de la música en els quals alguns músics s'han erigit com a portaveus de nous valors socials, això sí, potser un xic més discutibles; sense anar gaire lluny, és el cas de Wagner, autor amb un ferm compromís polític amb els sectors més radicals de l'esquerra revolucionària⁶¹⁷, i, àdhuc, malauradament, un ferm activista pro-ari. Ara bé, hem de ser conscients que Wagner no ha passat a la història de la música per aquest tipus de lluita política i social, que no incrementa o decreix la seva vàlua musical, sinó pels indiscutibles guanys de la seva labor estrictament musical. Si algú lloa Wagner per les seves proclames polítiques, o per la seva defensa de la pàtria germànica, no *escolta* Wagner, simplement pensa en el personatge *Wagner*.

Tanmateix, algú podria llegir la situació d'una altra manera: precisament pel seu tarannà anarquista, Wagner va contribuir al desenvolupament d'un llenguatge progressista. Afirmacions d'aquest tipus cauen en l'àmbit de la versemblança, és cert, però estan lluny d'obeir a una racionalitat vertaderament probatòria. Òbviament, no hi ha cap relació de causa-efecte universal i necessària que ens faci pensar que un pol de la relació sempre implica l'altre: no ha estat mai condició *sine qua non* per al desenvolupament del llenguatge musical un activisme polític radical per part del músic; les propostes musicals contemporànies en donen mostres fefaents.

Per refermar la nostra postura, encara podríem fer una lectura del problema en sentit invers –és a dir, considerar alguns casos de legítimes proclames polítiques en l'interior d'una poètica musical més aviat migrada–, per provar que tot plegat no obeeix a un vincle necessari; i ho farem apel·lant al nostre context social més immediat. La nostra societat, regentada per un consumisme més o menys pervers, ha desenvolupat fórmules musicals –indubtablement innòcues, atès que no fan altra cosa que consumir l'*status quo*– que viuen de la il·lusió d'una certa crítica social. Per exemple, és força comú que

⁶¹⁷ Com molt bé ens aclareix Safranski en relació a les conviccions profundes de Wagner: «La revolución necesita el arte, y el arte necesita la revolución... Por lo tanto, el arte, cuando sirve a la revolución, sirve a su propio desarrollo» (R. SAFRANSKI, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán. Op. cit.*, p. 239).

cantants *pop* es facin ressò explícitament, en les lletres de les seves cançons, de la problemàtica social que afecta a certs sectors marginats, o que alguns o algunes *sings-stars* apadrinin causes nobles. Els motius poden ser d'allò més lloables –certament, no ho sabem, ni ho podem valorar, com sempre el terreny de les intencions és inaprehensible–, però aquí la música acostuma a funcionar com a un mer suport expressiu d'allò més pobre. Hauria de quedar clar que el valor de la seva labor o del seu compromís social no incrementa el valor objectiu de la seva producció musical; si fos així, estariem al davant d'una gran perversió. En molts casos, el merit de la seva factura musical no pot ser altrament qualificat que d'escàs, insistim, no pas per la poca vàlua de les seves proclames, ans al contrari, sinó perquè el llenguatge musical emprat per l'ocasió és insuls, banal i, musicalment parlant, poc reeixit; caldria constatar una absència total d'un vertader i genuí *pensament musical*⁶¹⁸.

Des d'una postura formalista caldria concloure, doncs, que la música hauria de ser valorada per criteris musicals, no morals o polítics: els primers apel·larien a l'ordre de les intencions i, per això, cauriem en l'àmbit de l'inefable, atès que no podem parlar, sota cap concepte, de cap tipus de traducció en la poiètica; el segon, si no és programàticament explícit, reclama un ordre de conseqüències que està fora dels dominis del músic –hom estarà d'acord que és ridícul acusar Wagner del genocidi sobre el poble jueu que va dur a terme el règim nazi, o menysprear l'extraordinària poesia musical de R. Strauss per l'admiració que despertava en Hitler.

⁶¹⁸ Reduir tota la producció musical contemporània de caràcter eminentment comercial sota una mateixa naturalesa no deixa de ser, és cert, d'allò més injust. Tanmateix, no es podem amagar una sèrie de constants que són, precisament, les que han contribuït a la nostra sentència. Segons el nostre parer, la música comercial presenta una estratificació del discurs musical ben migrada i sempre convergent; la seva mètrica és repetitiva i, tot sovint, invariable i emfàtica; a més, s'hi presenta una dualitat insalvable entre la forma musical i el contingut textual, atès que la música funciona com a un mer suport estereotipat d'un text que només procura respondre, i no sempre satisfactòriament, a les accentuacions de la mètrica. No es tracta pas de censurar la seva poca riquesa harmònica, ni la banalitat d'alguna de les seves melodies, ni tan sols la recurrent manca de tècnica vocal i instrumental dels seus intèrprets, sinó, ben d'acord amb els principis de la nostra tesi, posar sobre la taula l'absoluta mancança d'una matriu genuïnament musical que contribueixi activament a una experiència profunda del temps. Si se'ns permetés una imatge plàstica d'allò que *formalment* significaria la major part de la música comercial no aniríem més enllà d'un recitat «poètic» que segueix atentament la mesura d'un sempre previsible metrònom.

«In place of a hermeneutics we need an erotic's of art»⁶¹⁹
S. Sontag

Delimitació negativa del concepte de forma

No hi ha dubte que el concepte de *forma* és problemàtic. De bell antuvi, la incertesa ja arrelaria en l'amfibologia etimològica del terme. Només en la tradició metafísica –segurament la reflexió que proporciona les bases de qualsevol mena d'especulació filosòfica– hom ja podria diferenciar dos conceptes ben distints de forma: l'*intel·ligible* (*eîdos*) i el *sensible* (*morphé*). L'*eîdos*, que ens remet a l'essència de la filosofia platònica, seria aquella Idea universal, genèrica i imperible que transcendeix als objectes sensibles, els quals rebrien la seva realitat per participació (*methexis*). Aplicat en l'àmbit estrictament estètic, l'*eîdos* ens portaria a entendre que l'obra d'art sensible només rebria la seva consideració de veritat en la mesura que fos capaç de remetre a aquest quelcom essencial que es troba més enllà d'ella mateixa. Contràriament, la *morphé* aristotèlica seria aquella forma sensible que donaria la seva realitat específica a l'ens: certament, tot i no superar l'essencialisme platònic, la teoria de l'Estagirita restabliria una certa eloqüència en el sensible. No obstant això, un cop superat l'estadi de realisme ingenu, és a dir, havent transcendit el llindar de la modernitat filosòfica, I. Kant introduirà la noció de *Form* com a condició de possibilitat del coneixement humà; en altres mots, traslladarà el concepte de l'ordre de la realitat a l'ordre del pensament. Aquí no entendríem per forma (*Form*) quelcom donat *al* subjecte, sinó quelcom donat *pel* subjecte.

El debat, doncs, està obert: la forma és símbol de quelcom transcendent; és ordre immanent; o, més aviat, és quelcom que aporta el subjecte en l'acte de cognició efectiva? Les consideracions d'objectivisme i subjectivisme, transcendència i immanència ressonen i topen contínuament a l'hora d'abordar la qüestió de la *forma* en l'obra d'art. És clar que un cop ha estat suscintament atesa l'equivocitat del concepte *forma*, hom entendreà la dificultat de comprendre el moviment Formalista com a un tot homogeni.

De moment, sembla aconsellable procedir a desbrossar el camí, tot eliminant els conceptes de forma que haurien estat unànimement rebutjats per qualsevol autor de l'òrbita formalista. Entre les concepcions negatives figurarien, sens dubte, la més superficial o ingènua –possiblement, la més habitual a l'hora d'aproximar-se a les arts plàstiques– que redueix la *forma* a la *figura*, això és, al mer disseny exterior que presenta un objecte artístic als sentits. Aquí la forma seria entesa en termes purament *epifenomènics*. Àdhuc, caldria rebutjar el concepte de forma –aquest cop un xic més elaborat, però, en darrer terme, estàtic o inert– que s'identifica simplement amb el marc convencional que la tradició ha estipulat per a la creació d'obres literàries o musicals. Aquí la forma s'observaria des de l'òptica de la mera *convenció*.

La darrera accepció és emprada tot sovint en el cas de la música i, curiosament, en l'àmbit dels mateixos experts, en les disquisicions dels quals

⁶¹⁹ S. SONTAG, *Aganist interpretation*. New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1966. p. 14.

sovinteja l'apreciació de la forma des del punt de vista de la convenció. Així aquestes anàlisis musicals proven d'identificar si una composició segueix un ordre estàndard de temes i subtemes –segons relacions de parentesc temàtic (el *Rondó*, per exemple), o tonal (al parer d'alguns, la *Sonata* clàssica)– o, en poques ocasions, si emprava una determinada tècnica compositiva (per exemple, el contrapunt, en el cas del *Cànon* o la *Fuga*). D'aquesta manera, es pressuposa que el compositor es troba passivament al davant d'una sèrie de motllos formals petrificats que ha d'omplir amb un material o contingut viu i significatiu. La veu del compositor, allò que, des d'aquest punt de vista, s'erigiria com a vertader significat de l'obra d'art, sembla consistir en les preteses anomalies en el compliment sistemàtic de l'ordre formal; irregularitats malauradament massa sovint relligades a eventualitats biogràfiques o contextuals.

És cert que, de bones a primeres, la tradició musical occidental respon *gairebé* sempre satisfactòriament a aquesta mena de projecte abstracte de temes, subtemes i desenvolupament tonal, almenys en el cas de la música composada des del XVII fins a principis del XIX. Tanmateix, una vertadera anàlisi formal demostra que la vertadera substància de la música, la seva eloqüència, no rau en aquestes migrades consideracions epifenomèniques d'ordre temàtic; i, àdhuc, en la mateixa línia, pot arribar a mostrar-nos com l'autèntic compositor –potser sí aquell més acadèmic– mai no ha estat al davant d'un clixé, sinó en el si d'una pràctica i una tradició vives⁶²⁰, que, en tot cas, poden ser codificades d'una manera escolàstica posteriorment.

La crítica a la reducció del concepte de forma a aquestes migrades concepcions rebria una justificació ulterior en la mesura que són les causants efectives d'una concepció dualista de l'art. En efecte, tot plegat remet a la idea que allò més pregon de l'obra d'art, el contingut, s'amaga al dedins, sota l'aparença formal exterior, o en l'interior d'aquell rígid motllo acadèmic. Constatar una presència veritable més enllà d'allò donat als sentits(-intel·ligents) –la forma fenomènica– legitimaria, segons el Formalisme, una aproximació a l'art de caràcter interpretatiu, prenyada d'elements il·lusoris sense cap fonament empíric. A més, aquesta disbauxa exegètica té tendència a cloure en la submissió de l'obra d'art a un reguitzell de factors que condemnin la seva autonomia ontològica i desdibuixen el seu significat autèntic.

Per tot plegat, el cavall de batalla dels formalistes fou aquesta constitució dual de l'obra d'art que convertia el fenomen artístic, allò construït i efectivament donat a la sensibilitat, en un mer epifenomen d'una realitat més autèntica que calia descobrir exegèticament. Contra això, dotar de plenitud ontològica l'obra d'art, i resituar el lloc del seu significat, resultava imprescindible. L'atenció a la forma, definida, com veurem, en termes prou

⁶²⁰ A propòsit d'això, segons el nostre parer, resulta exemplar el treball de Charles Rosen; un botó de mostra podria ser el seu esplèndid estudi sobre el classicisme (CH. ROSEN, *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza música, 1999). Ja en la introducció deixa ben clar: «No me gustaría sentar la idea de una entidad metafísica, misteriosa, no verificable, una Forma independiente de las obras musicales que el compositor no inventa y sólo se limita a revelar. Pero un concepto del estilo que se fundamente ante todo en la frecuencia estadística de ciertos modelos no contribuiría a hacernos comprender las irregularidades de la forma, ni a valorar el hecho de que muchas de estas “irregularidades” no se concibieron como tales». Allí també afirmarà, tot aportant testimonis analítics fefaents, respecte de Haydn: «...su método se basa fundamentalmente en la relación con el material» (p. 145), i encara més: «No tiene ningún sentido hablar de las estructuras de Haydn sin hacer referencia a sus materiales específicos» (p. 149).

substancials, i, sobretot, no escindida d'un pretès contingut, fou el corol·lari, o l'element motor –no ens atrevim a asseverar-ho taxativament– de la sèrie de principis o postulats que hem enumerat fins ara en aquesta aproximació a l'estètica formalista: l'exorcització de la condició misteriosa de l'art només era possible afirmant que el concret immanent posseeix la plenitud de significat –la forma «se significa», com diria H. Focillon⁶²¹ –; l'anhel de rigor només podia aconseguir-se si els marges d'estudi eren clars i distintos –la forma, com a «principi organitzador de l'art»⁶²² s'esdevé per mitjà de tot un seguit de precises operacions⁶²³ –; finalment, l'art assolí plenitud i autonomia quan s'alliberava de la seva relació de dependència amb un pretès contingut més enllà d'allò donat: la determinació patològica del sentiment de l'autor, el pes del seu dia a dia, la submissió a un ideal transcendent, o la conjuntura político-econòmica i social deixaven de ser considerats elements de contingut determinants per a l'obra d'art.

El Formalisme cercà de reafirmar la integritat formal de l'art enfront d'un reguitzell d'ideologies que escindien o des-integraven la seva unitat: per una banda, la romàntica que emotivament desfeia les fronteres entre l'art i la vida⁶²⁴: l'art estava al servei de la Voluntat, en darrer terme, l'expressava; la idealista que, en la mesura que determinava que l'objectiu de l'obra d'art era la manifestació *aparent* d'allò espiritual, finalment, superava l'art per mitjà de la

⁶²¹ Vegeu: H. FOCILLON, *La vida de las formas y Elogio de la mano*. Xarait ediciones, 1983. p. 10. Podem completar la referència amb l'afirmació de José Ángel Valente: «... retomando una conocida distinción de Henri Focillon, que *el signo significa y la forma se significa*. En tal significarse de la forma las nociones de forma y contenido se unifican, como en la forma se unen los contrarios» (*La piedra y el centro. Las condiciones del pájaro solitario*. Barcelona: Tusquets editores, 2000. p. 20).

⁶²² «La palabra “forma” tiene muchos significados que, como siempre, provocan notable confusión. Debe quedar claro que nosotros usamos dicha palabra con un sentido particular –no como cierto correlato de la noción de “contenido” (dicha correlación es por cierto, falsa ya que la noción de “contenido” es, de hecho, correlato de la noción de “volumen” y, en ningún caso, de “forma”), sino como algo esencial al fenómeno artístico, como su principio organizativo» (Cita de B. Eikhenbaum extreta de P. STEINER, *El formalismo ruso. Una metapoètica*. Op. cit., p. 16). També V. Chklovski: «Dal punto di vista della composizione il concetto di «contenuto» è totalmente superfluo nella analisi di un'opera d'arte. La forma però deve essere intesa come legge compositiva di un determinato oggetto» (V. SKLOVSKIJ, *Teoria della prosa*. Bari: De Donato, 1971. p. 70).

⁶²³ B. EIKHENBAUM, «La théorie de la “méthode formelle”» en *Théorie de la littérature*. Op. cit., p. 44: «Il fallait montrer que la sensation de la forme surgissait comme résultat de certains procédés artistiques destinés à nous la faire éprouver». Efectivament, així ho exposà V. Chklovski: «Le but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance» (V. CHKLOVSKI, «L'art comme procédé» en *Théorie de la littérature*. Op. cit., p. 83).

⁶²⁴ Vegem clarament, per exemple, l'oposició de V. Chklovski: «Permettetemi a queso punt odi dire due parole sul sentimento. Le emozioni non possono costituire il contenuto dell'arte, se non altro perché nell'arte non vi è alcun contenuto separabile. Presentare le cose in tono emotivo non è che un metodo particolare di rappresentare, come quello di vederle dal punto di vista di un cavallo (Tolstoj, *Cholstomer storia di un cavallo*) o di un gigante (Swift). Nei suoi aspetti fondamentali l'arte è transemozionale (...). L'arte è dunque asentimanetale ovvero transentimentale, tranne nei casi in cui il sentimento viene utilizzato come materiale per la costruzione di un'opera. Ma anche in questi casi il sentimento deve essere considerato da un punto di vista compositivo, così come, volendo capire una macchina, bisogna considerare una cinghia di trasmissione da un punto di vista meccanico e non, ad esempio, dal punto di vista di un vegetariano» (V. SKLOVSKIJ, *Teoria della prosa*. Op. cit., p. 163).

religió i la filosofia⁶²⁵ (Hegel); i, finalment, la marxista, l'esquerra hegeliana, que, a grans trets, feia aparèixer l'art com a mera expressió d'una consciència de classe⁶²⁶.

En efecte, si concebéssim la forma escindida d'un contingut, caldria considerar el procés de formació de la significació artística com a quelcom *demonstratiu*, això és, entendríem que allò que ens és ofert als sentits constitueix simplement el primer graó que ens ha de permetre començar una cadena de raons ascendents amb l'objectiu d'arribar a capir la idea que es troba més enllà de l'obra, del material format. L'emoció estètica es donaria en el moment del reconeixement, és a dir, en el moment d'entendre que allò materialment format ha complert satisfactòriament la seva missió, això és, remetre a la Idea (el vertader contingut). Sens dubte, el ressò d'aquesta visió, que en el seu sentit més íntegre s'atansa fermament vers el platonisme, perviu en la filosofia d'alguns autors idealistes i romàntics. Sense anar gaire lluny, i com ja hem vist en apartats anteriors, Schelling acollia de bon grat en el si del seu sistema filosòfic la tesi que l'acció creativa consistia en l'acte l'encarnar en el finit, el material, allò que havia copsat la intuïció intel·lectual, això és, la Idea de Bellesa en la seva accepció més platònica.

Tanmateix, per tal d'establir un contrast amb les teories formalistes que advoquen per la integritat sense escissions de l'obra d'art, no cal anar a la recerca de platonismes tan extrems, atès que altres autors d'una importància contrastada conserven un tipus de dualisme similar que, finalment, és superat o resolt abstractament per mitjà de la Idea-concepte. En efecte, com hem vist en el capítol precedent, el pal de paller de l'estètica hegeliana és la *Idea (Idee)*, en la qual rau, sens dubte, el nucli de la bellesa artística en contraposició a la bellesa natural. Per a l'idealista alemany, la *Idea* constitueix el *Contingut (Inhalt)* de veritat espiritual de l'autèntica obra d'art; podríem definir-la, fins i tot, en termes d'*essència de l'obra d'art*, fet ens portaria a la noció d'*Idea* com a *Eîdos*, això és, com a *Forma*. Essent així, la Idea hauria de ser vista en Hegel des del punt de vista d'una Forma espiritual-universal que es realitza particularment, d'una manera efectiva, en una *Matèria*, donant lloc a la *Figura (Gestalt)*, aquella forma aparent que constitueix l'objecte-obra d'art.

De bell antuvi, la vàlua de l'art rauria en el fet de constituir la primera manifestació o presència particular, *aparent*, d'allò eminentment espiritual. Certament, la Idea-Forma no pot aparèixer pas descarnada, sinó que ha de

⁶²⁵ Prenem com a il·lustració d'aquesta crítica la següent citació: «La poesía no es sucedánea de la filosofía; tiene su justificación y su fin propios. La poesía de ideas es como otra poesía, y no debe juzgarse por el valor el material, sino por su grado de integración y de intensidad artística» (R. WELLEK- A. WARREN, *Teoría literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1966. p. 148). Tot i que Wellek no pot ser considerat formalista *sensu stricto* sí que se situa en l'òrbita d'aquelles corrents posteriors que en van rebre la influència: l'Estructuralisme de Praga i el *New Criticism* dels Estats Units d'Amèrica. En tot cas Wellek afirmà: «De todos los movimientos fueron los formalistas rusos los que tuvieron el cuerpo de doctrina más claro, más agudo y mejor desarrollado teóricamente» (R. WELLEK, *Conceptos de crítica literaria*. Caracas: Editorial Biblioteca Universidad central de Venezuela, 1968. p. 231).

⁶²⁶ I. TYNIANOV, «La notion de construction» en *Théorie de la littérature*. *Op. cit.*, p. 114: «Là où la vie entre dans la littérature, elle devient littérature elle-même et doit être appréciée comme telle»; R. WELLEK, A. WARREN, *Teoría literaria*. *Op. cit.*: «...la literatura social sólo es una clase de literatura, y no es fundamental en teoría de la literatura, a menos que se sustente la opinión de que la literatura es fundamentalmente "imitación" de la vida tal cual es, y de la vida social en particular. Pero la literatura no es sucedáneo de la sociología ni de la política. Tiene su propia justificación y finalidad» (p. 131).

presentar-se com a *Ideal* en la concreció d'una matèria, d'un substrat sensible. Hegel entén que la Idea necessita del pas pel finit per trobar-se a si mateixa, això és, per assolir la seva plenitud i perfecció que altrament resultarien inassolibles. Àdhuc, ha de quedar clar que, en sentit fort, la matèria resulta indistingible d'allò que entenem com a *Idee-Form-Inhalt* un cop ha estat formada convenientment per l'artista; la distinció intel·lectual entre d'ambos àmbits resulta, doncs, impracticable des de la mateixa realitat de l'art. Tot i aquestes convenientes precisions, i sempre al parer de Hegel, la materialitat sensible constituiria una limitació i, fruit de tot plegat, sorgiria la necessitat d'una superació ulterior en la religió (interioritat i devoció) i la filosofia (pur concepte), *forma*, ara sí, ja plenament reeixida i plena.

Partint d'això, en la segona part de la seva *Estètica*, Hegel es dedica a desenvolupar l'Ideal en els diferents períodes de la història. Efectivament, la tensió entre Figura i la Idea en dibuixa tres: *l'art simbòlic*, en el qual predomina la primera per sobre de la segona, en altres mots, la Idea no troba la seva expressió adequada, reeixida⁶²⁷ –perquè, àdhuc, en si mateixa encara no ha assolit la seva perfecció–, i la materialitat apareix en tota la seva contundència; *l'art clàssic* que presenta un perfecte equilibri d'ambdues⁶²⁸; i, finalment, *l'art romàntic* o *cristià* en el qual sobrevé en escriu la Idea⁶²⁹. En aquest punt, la figura sensible ha de ser considerada en tota la seva contingència; sens dubte, es tracta d'un estat que cal copsar com a *conditio sine qua non* de la seva eloqüència espiritual. Tanmateix, en termes absoluts, hem d'observar que la seva importància no recau pas en la seva migrada realitat⁶³⁰. Voldríem emfasitzar aquest punt de l'estètica hegeliana atès que, per contra, un Formalista consideraria la figura sensible com a una forma íntegrament significant, com a quelcom indepassable; si se'ns permet el to col·loquial, com a

⁶²⁷ G. W. F. HEGEL, *Filosofía del arte o estética. Op. cit.*, p. 104: «Darum schweift sie nur ins Ungeheure aus, die Unangemessenheit ist ihr nur Bleidendes. Dies ist also die symbolische Gestalt, d.h. eine Gestalt, die eine Bedeutung hat, aber so, daß diese Bedeutung noch nicht der reine Ausdruck des Geistigen ist (...) Es ist eine Verschiedenheit der Idee als solcher und ihrer Darstellung»; «Por eso se entrega únicamente a lo monstruoso, siendo la inadecuación lo único permanente en ella. Ésta es, por tanto, la figura simbólica, una figura que tiene un significado, pero ese significado no es aún la pura expresión de lo espiritual (...) hay una distinción entre la idea como tal y su exposición» (p. 103).

⁶²⁸ *Ibidem.*, p. 104: «Die zweite Stufe ist also die vollkommene Adäquation der Idee und ihrer Gestalt»; «El segundo nivel es, por tanto, la perfecta adecuación de la idea y su figura» (p. 105).

⁶²⁹ *Ibidem.*, p. 106: «Man Kann auch sagen, daß in der dritten Stufe das Geistige als Geistiges hervortritt, das Ideal frei und selbständig in ihr selbst [ist]»; «Puede decirse también que en el tercer nivel emerge lo espiritual como espiritual, el ideal [es] libre e independiente en él mismo» (p. 105).

⁶³⁰ *Ibidem.*, p. 106: «Indem der Geist dazu kommt, für sich zu sein, so ist er befreit von der sinnlichen Form; das Sinnliche ist ihm ein Gleichgültiges und Vorübergehendes, und das Gemüt, das Geistige als Geistige, wird zur Bedeutung des Sinnlichen; die Gestalt wird so wieder symbolisch. Es ist das Subjektive des Willens, das Geistige überhaupt das Herrschende in der romantischen Kunst, der Geist als frei in sich selbst. Und in der Festigkeit in sich abenteuer er in der Gestaltung umher. Es kann das Sinnliche als ein Zufälliges behandelt werden, aber durch die Zufälligkeit hindurch geht das Geistige»; «En la medida en que el espíritu llega a ser para sí, se libera de la forma sensible; lo sensible le es algo indiferente y efímero, y el ánimo, lo espiritual como espiritual, pasa a ser el significado de lo sensible; la figura se hace entonces de nuevo simbólica. Lo dominante en el arte romántico es lo subjetivo de la voluntad, lo espiritual en general, el espíritu como libre en sí mismo. Y en la firmeza [que tiene] en sí, se aventura a dar vueltas por la configuración. Lo sensible puede ser tratado como algo contingente, pero a través de la contingencia aparece lo espiritual...» (p. 105).

un «final de trajecte». Ras i curt: per al Formalisme el nucli de l'eloqüència artística rauria precisament en aquest donar-se d'una manera plena a la sensibilitat i, d'aquesta manera, altres formes o discursos de la veritat –la ciència, la filosofia, la religió– se situarien paral·lelament a l'expressió artística, però no pas *més enllà* (en termes de superació).

El procés d'espiritualització continuaria en el tercer moment de l'Estètica hegeliana, això és, en l'estudi de les arts particulars. Aquí Hegel passa de les arts en les quals la matèria té un pes preponderant a les arts més espiritualitzades, com la música i, finalment, la poesia⁶³¹. Vegem, doncs, com l'estètica d'aquest gran mestre del XIX, tot i reivindicar la importància de l'aspecte formal –en termes exclusivament eidètics– per l'estudi de l'art, estableix una dualitat ineludible entre aquesta dimensió i la figura sensible-material. En resum: en Hegel, la forma espiritual pugna per a una definitiva autoconsciència; aquest combat es lliura necessàriament contra una matèria que, tanmateix, dona a l'art la seva consistència, la seva limitació i concreció; en la figura sensible de l'art es realitza per primera vegada una idea que altrament romandria en la indeterminació inconscient i, malgrat això, aquest moment ha de ser superable amb vistes a la plena consciència de si de l'esperit absolut. En darrer terme, la importància de l'art rau en aquesta escadussera expressió (encara no pura) de l'Esperit.

A la llum de la imponent tesi hegeliana la qual vehicula totes les activitats humanes i fets històrics a través d'un immens procés històric dialèctic teleològicament orientat vers la (auto-)consciència de l'Esperit, la importància de la matèria en l'art resulta finalment, tot i que en un cert sentit essencial, superable. Així doncs, entendre l'art seria, per a Hegel, captar la idea *en* aquella figura (la matèria espiritualitzada o la idea encarnada). Tanmateix, sempre cal tenir clar que la versió més radical d'aquest incipient dualisme correspondria, sens dubte, com ja hem apuntat, al platonisme, que insistiria en el fet de captar la idea *a pesar* de la matèria.

Sens dubte, la lògica dialèctica cerca, en mans de Hegel, una reconciliació definitiva: la tensió entre l'àmbit material i espiritual, que aporta el subjecte, és dissolta finalment en una síntesi abstracta que, a pesar de les cauteles de l'autor,

⁶³¹ *Ibidem.*, p. 108: «die unorganischen Umgebungen werden so zubereitet, daß sie würdig seien eines Gottes. Die Architektur ist so die erste Bestimmung, entspricht so dem Räumlichen, der Form der Kristallisation. (...) Es ist Skulptur, welche der organischen Manifestation entspricht. Das zweite ist also der Begriff in seiner Beziehung auf sich selbst, es ist der Gott, der eigentlich ohne Schein ist. (...) sondern es ist die Reflexion des Gottes in sich; [es ist für das Göttliche] aber auch wesentlich zu scheinen, sich zu manifestieren. Für diese seine Manifestation sind drei Elemente [wesentlich]: erstens das Licht und die Farbe, zweitens das Element des Tones, drittens das Element des Tones[, insofern es] Zeichen der Sprache ist. (...) Das dritte ist die vollkommenste Manifestation, es ist der Ton als das Zeichen der Vernünftigkeit, Vorstellung; es ist das Geistige, das sich durch das Zeichen der Vorstellung äußert: Poesie»; «los entornos inorgánicos son dispuestos para que sean dignos de un Dios. La arquitectura es, así, la primera determinación, y corresponde por tanto a lo especial, a la forma de cristalización (...) Es la escultura, que corresponde a la manifestación orgánica. Lo segundo es, por tanto, el concepto en su referencia a sí mismo, es el Dios, el cual, hablando en puridad, existe en apariencia (...) sino la reflexión del Dios en si. Pero [para lo divino] también es esencial aparecer, manifestarse. Para esta manifestación suya hay tres elementos [esenciales]: primero la luz y el color, segundo el elemento del sonido, tercero el elemento del sonido [en tanto] signo del lenguaje. (...) El tercero supone la manifestación más perfecta, es el sonido como signo de la racionalidad, [como] representación; se trata de lo espiritual que se exterioriza a través del signo de la representación: poesía» (pp. 108-109).

no conserva tots els moments combatius que l'han constituït⁶³². Segons el parer d'Adorno, un dels promotors incondicionals de la dialèctica negativa, irresolta, tensa, el moment subjectiu, espiritual, eidètic en Hegel, engoleix la realitat objectual sense veritablement conservar-la. L'error de Hegel ja es manifesta, segons Adorno, en la inobservança d'una distinció prèvia i fonamental, la que existeix entre matèria i contingut. Un exemple musical serveix a Adorno per establir les distincions –il·lustració que ens és molt propícia, atès que emfasitza la constitutiva lògica temporal de la música sobre la qual insistirem posteriorment–:

«Es ist nicht dasselbe wie Inhalt; Hegel hat beides verhängnisvoll konfundiert. Man mag da san der Musik erläutern. Der Inhalt ist allenfalls, was geschieht, Teilereignisse, Motive, Themen, Verarbeitungen: wechselnde Situationen. Der Inhalt ist nicht außerhalb der musikalischen Zeit sondern ihr wesentlich und sie ihm: er is talles, was in der Zeit stattfindet. Material dagegen ist, womit die Künstler schalten: was an Worten, Farben, Klängen bis hinauf zu Verbindungen jeglicher Art bis zu je entwickelten Verfahrungsweisen fürs Ganze ihnen sich darbietet: insofern können auch Formen Material werden; also alles ihnen Gegenübertretende, worüber sie zu entscheiden haben»⁶³³.

Cal deixar ben clar que el material, segons Adorno, sempre ofereix, des de si mateix, unes resistències al compositor. El creador ha de tenir en compte aquest fet, i no menysprear-ho irreflexivament. Considerant que el material ha estat constituït històricament –«Material ist auch dann kein Naturmaterial, wenn es den Künstlern als solches sich präsentiert, sondern geschichtlich durch und durch»⁶³⁴– una de les situacions de menyspreu en les quals pot incórrer l'artista, o l'esteta que en refaci el camí, es troba en la inobservança de l'essència històrica del material. En Hegel, doncs, cal posar de manifest la confusió entre contingut i matèria, fet que introdueix de bones a primeres, segons el pensador de Frankfurt, una consideració aspra, no dialèctica, de l'objecte⁶³⁵.

Cal aclarir que per al Formalisme el material podria ser considerat, ja d'entrada, forma –en la mesura que ha estat preformat històricament (Riegl), o que no es redueix a quelcom passiu o neutre des del punt de vista de la

⁶³² ADORNO, *Ästhetische Theorie. Op. cit.*, p. 118: «Der Fiber der Hegelschen Philosophie wird in diesem Passus bloßgelegt: das Naturschöne kommt zu seinem Recht einzig durch seinen Untergang, dadurch, daß sein Mangel als raion d'être des Kunstschönen sich installiert»; [TH. W. ADORNO, *Teoría estética. Op. cit.*, p. 107: «La médula de la filosofía hegeliana queda al descubierto en este pasaje: lo bello natural queda legitimado sólo mediante su oceso, instalándose su carencia como *raison d'être* de ser de lo bello artístico. (...) Lo natural se extingue sin que sea reconocido en lo bello artístico»].

⁶³³ ADORNO, *Ästhetische Theorie. Op. cit.*, p. 222; [TH. W. ADORNO, *Teoría estética. Op. cit.*, p. 199: «Su contenido [amb referència a la música] es lo que sucede, acontecimientos parciales, motivos, temas, elaboraciones; situaciones cambiantes. El contenido no está fuera del tiempo musical, sino que ambos son esenciales el uno al otro: el contenido es todo lo que tiene lugar en el tiempo. Por el contrario, el material es aquello con lo que los artistas juegan: las palabras, los colores y los sonidos que se les ofrecen, hasta llegar a conexiones de todo tipo y a procedimientos desarrollados para el todo: por tanto, también las formas pueden ser material, todo lo que se presenta a los artistas y sobre lo que ellos tienen que decidir»].

⁶³⁴ ADORNO, *Ästhetische Theorie. Op. cit.*, p. 223; [TH. W. ADORNO, *Teoría estética. Op. cit.*, p. 200: «El material no es un material natural ni siquiera cuando se presenta a los artistas como tal, sino que es completamente histórico»].

⁶³⁵ Aquesta visió, fins i tot ingènua, de la matèria-objecte no estaria lluny de la concepció expressada per l'escolàstica, per exemple, en la figura de Sant Tomàs d'Aquino [vegeu nota 442].

construcció artística (Tynianov)⁶³⁶—, i que el pretès contingut, entès com el significat de l'obra d'art, no es troba més enllà d'allò que ha estat efectivament format, i que se'ns presenta a la nostra sensibilitat intel·ligent. Entendre la forma com allò *formant*, o com el resultat definitiu de la formació, és a dir, allò *format*, implica considerar l'obra com a un tot unitari plenament significant⁶³⁷. Cadascuna de les inflexions o articulacions de l'obra d'art estan, per elles mateixes, amarades de sentit. La seva significació no es dóna en la mesura que aquestes inflexions remetent a quelcom altre, sinó en el seu mateix articular-se i *mostrar-se*. El nostre moviment, doncs, aprovaria la idea que l'obra d'art és essencialment forma.

En la mateixa línia sentim l'obligança de citar un autor, L. Pareyson, que si bé no pot ser considerat formalista, participa de ple en la concepció unitària de l'art sota l'aspecte de la forma; en paraules de l'autor: «Des d'aquesta perspectiva, doncs, si la forma és una matèria formada, el contingut no és res més que la manera de formar aquella matèria, a qual cosa no significa degradar el contingut espiritual com a pur valor formal, volatilitzant-lo i rarificant-lo en l'abstractisme d'una forma, sinó sobretot carregar les inflexions formals de sentits impregnants, estenent l'objectiu i la capacitat d'expressar i significar a tots els aspectes de l'obra, des dels motius fins als temes, des de les idees fins als valors formals, tot igualment com a resultat dels gest operatius de l'estil»⁶³⁸.

Delimitació positiva del concepte de forma

Després d'aquesta primera introducció, en la qual ens hem ocupat de veure quins són els conceptes de forma que serien deliberadament rebutjats pel Formalisme, passen a aclarir, en la mesura del possible, quin és el concepte de forma que posa en joc aquest moviment. Cal dir d'entrada que als formalistes russos mai no els varen convèncer, per equívocs, els termes *forma* –i, per extensió, *formalista*– i *contingut*, així que progressivament varen tendir a substituir-los per nocions més dinàmiques, com *material* (*Materials*) i *recurs* (*Priëm*). Ja hem vist que el desig d'eliminar ràpidament del discurs estètic el terme *contingut* obeïa a la prioritat de retornar la significació artística a allò efectivament articulat i donat a la nostra sensibilitat i intel·ligència. El concepte de *forma* era utilitzat en aquest moment com a l'element substancial que permetia l'articulació essencial d'un ordre significatiu de la matèria primera, que, en el cas de la literatura o la poesia, seria la llengua, en el del músic, els sons, o en el del pintor, els colors. Tanmateix, cal deixar clar que la seva visió de la matèria no era del tot ingènua, ja que entenien que estava constitutivament mediada, formada, per una tradició artística i cultural. Com dirà Jakobson en el cas de la literatura, la matèria a formar és la «la trama verbal», la qual assolirà

⁶³⁶ I. TYNIANOV, «La notion de construction» en *Théorie de la littérature. Op. cit.*, p: 115 : «La notion de “matériau ” ne débord pas les limites de la forme, le matériau est également formel; et c'est une erreur que de le confondre avec des éléments extérieurs à la construction».

⁶³⁷ Recollim en aquest punt una fecunda distinció elaborada per L. Pareyson (L. PAREYSON, *Estetica. Op. cit.*, p. 76): «Durante il processo di produzione la forma, dunque, c'è e non c'è: non c'è, perché come formata esisterà solo a processo concluso; c'è, perché come formante già agisce a processo iniziato» (p. 76) «cioè, un processo organico, in cui la forma stessa, prima di esistere come opera realizzatta, agisce come legge di organizzazione» (p. 78).

⁶³⁸ L. PAREYSON, *Els problemes actuals de l'estètica*. València: PUV. Col·lecció estètica i crítica. p. 73.

una eficàcia estètica, això és, esdevindrà literatura, en la mesura que se li apliqui el recurs formal més adient.

Per tal d'aprofundir positivament en el concepte de forma, prendrem com a model els treballs dels formalistes russos, i adoptarem l'original lectura que P. Steiner va fer de la seva evolució. En el nostre moviment, la forma és tractada com a un concepte omnicomprensiu, holístic, que abasta la totalitat de l'obra d'art –per exemple, diu V. Chklovski: «Una opera letteraria è pura forma»⁶³⁹–, això és, que recull l'essència de l'obra d'art com a unitat elaborada; en altres termes, com a una relació complexa d'uns determinats materials⁶⁴⁰ –«essa (la forma) non è una cosa, un materiale, ma un rapporto fra materiali (...) ciò che conta è il loro rapporto»⁶⁴¹–. La construcció formal és producte d'una poiesis conscient i eminentment creativa⁶⁴², i sempre persegueix un objectiu estètic⁶⁴³, és a dir, vol ser reconeguda pel seu propi valor de forma –recordem que «Le but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance»⁶⁴⁴.

Però, sens dubte, hem de considerar que aquesta primera aproximació a la noció de forma no esgota allò que estigué en el centre d'atenció dels estudis del moviment formalista rus. Efectivament, la seva noció de forma fou essencialment dinàmica, és a dir, es va anar transformant a mesura que ho feia la seva concepció de l'art –de fet és lògica aquesta simbiosi, puix que, com hem dit, la forma aprehèn la totalitat fenomen artístic–. P. Steiner, davant de la

⁶³⁹ V. SKLOVSKIJ, *Teoria della prosa. Op. cit.*, p. 179. Evidentment, la noció de forma així entesa elimina la possibilitat de l'anomenat «contingut»: «Dal punto di vista della composizione il concetto di “contenuto” è totalmente superfluo nella analisi di un'opera d'arte. La forma però deve essere intesa come legge compositiva di un determinato oggetto (V. SKLOVSKIJ, *Teoria della prosa. Op. cit.*, p. 70).

⁶⁴⁰ En un altre camp d'estudi, l'àmbit de les arts plàstiques, podem verificar que el concepte de forma segueix essent quelcom holístic, i que concerneix la relació unitària d'uns determinats materials: «Ahor bien, la palabra “forma” tiene significados muy diversos, pues al fin y al cabo todo es forma en las artes plásticas y un análisis formal completo captará necesariamente el elemento espiritual» (H. WÖLFFLIN, *Reflexiones sobre la historia del arte. Op. cit.*, p. 11); «“Forma” se refiere siempre a la relación de las partes en un todo» (*Ibidem.*, p. 67); «Lo decisivo desde el punto de vista artístico se encuentra sin embargo en la estructura del conjunto: la relación recíproca entre las partes y su correspondencia con el cuadro es tan forzosa que el todo se siente de inmediato como un todo, como una unidad viviente» (*Ibidem.*, p. 77).

⁶⁴¹ V. SKLOVSKIJ, *Teoria della prosa. Op. cit.*, p. 179. Apuntem que la forma entesa com el principi d'ordenació mitjançant el qual l'artista aborda la seva creació i que, aquesta, d'alguna manera manifesta, s'aproxima al concepte que Tatarkiewicz classifica com «forma A» (Vegeu: TATARKIEWICZ, *Historia de seis ideas. Op. cit.*, p. 254-260). Segons l'autor, l'harmonia en la disposició de les parts, això és, la «forma A», és el fonament de l'estètica grega.

⁶⁴² «Nei prodotti dell'arte, accanto agli elementi presi a prestito agisce sempre anche un fattore creativo, la volontà dell'artista di costruire la sua opera montando i vari pezzi secondo un determinato criterio organizzativo. Le leggi di questa volontà poetica, che mira a creare opere percepibili, devono essere chiarite» (V. SKLOVSKIJ, *Teoria della prosa. Op. cit.*, p. 62).

⁶⁴³ Altra cop, ens satisfà la resposta de L. Pareyson: «I doncs, l'art veritable i propi és l'especificació de la formativitat, exercida ja no amb vista a altres finalitats, sinó per si mateixa. L'artista no té com a punt de mira una obra que per ser obra ha de ser també forma (és a dir, un resultat especulatiu, moral, tècnic), sinó una obra que creu i accepta de valer només com a forma (és a dir, com a pur resultat). L'obra d'art consisteix precisament en això, en el fet de no voler tenir cap altra justificació que ser un resultat pur, una forma que viu per si mateixa, una innovació radical, un imprevist de la realitat (...). Tanmateix, l'especificació de l'art no ha d'isolar l'art de la resta: aquest només té sentit si se situa en el rerefons de l'extensió de l'art cap a l'activitat humana completa» (L. PAREYSON, *Els problemes actuals de l'estètica. Op. cit.*, p. 48).

⁶⁴⁴ V. CHKLOVSKI, «L'art comme procédé» en *Théorie de la littérature. Op. cit.*, p. 83.

dificultat de trobar un tret comú o una definició satisfactòria d'allò que fou el Formalisme rus, ens proposa estudiar-lo a partir d'una sèrie de trops que es constitueixen en vertaders models teòrics. La reunió dels autors a l'entorn de tres metàfores ens ofereix la possibilitat d'agrupar-los convenientment i de traçar una cadena intel·ligible del moviment, dels seus atzucacs i dels seus progressos. Segons Steiner, són fonamentalment tres les metàfores amb les quals operaren els formalistes russos en els seus estudis de l'art literari: la d'un *mecanisme*, la d'un *organisme* i la d'un *sistema*. Vegem més detingudament aquesta interessant proposta.

En un primer moment, el Formalisme rus opta per entendre l'obra d'art com a una mena de *mecanisme*, asseveració que ens porta a la constatació d'un *Formalisme mecanicista*, en el qual regna la idea de forma *com a relació de materials*. Sens dubte, la nostra primera aproximació al concepte de forma en seria deutora. Aquest trop fou usat fonamentalment per V. Chklovski, que considerava l'obra d'art com a una màquina o un rellotge, això és, un artefacte articulat i complex en el qual cadascuna de les seves parts acomplia una funció precisa. En efecte, Chklovski contempla l'obra com a una suma d'elements en perfecte coordinació: «Nei prodotti dell'arte, accanto agli elementi presi a prestito agisce sempre anche un fattore creativo, la volontà dell'artista di costruire la sua opera montando i vari pezzi secondo un determinato criterio organizzativo»⁶⁴⁵. Tot i que els postulats de Chklovski s'avenen força bé a les obres que va analitzar, la manca essencial de dinamisme de la metàfora mecanicista no permet explicar satisfactòriament la intervenció de materials heterogenis en la composició –en algun cas, fins i tot, deliberadament extreartístics– i, conseqüentment, entén l'obra d'art com a quelcom radicalment estrany i separat del món, afirmació que, notem-ho, va un xic més enllà de la petició d'una autonomia de l'obra d'art. A més, no és desassenyat constatar, conforme aquella cèlebre màxima, que *el tot sempre és més que la simple suma de les parts*. Així, la visió exigua de l'articulació efectiva de les parts d'un relat artístic no copsa satisfactòriament l'efecte total, en altres termes, l'amplificació que la seva interacció complexa pot donar com a resultat.

La segona metàfora que empraren els russos⁶⁴⁶ insistiria en la consideració de l'obra d'art com a *organisme*. L'ús d'aquesta comparació metafòrica es fonamentava en la idea que entre l'organisme i l'obra d'art podien establir-se paral·lelismes pregons: en primer terme, és indiscutible que l'obra està formada d'elements heterogenis i, tanmateix, constitueix un tot unitari; en segon lloc, cal considerar que l'intrínsec holisme artístic és producte d'una jerarquització, més concretament, d'una precisa estructuració de les seves diferents parts en «essencials» i «secundàries» respecte d'un tot; àdhuc, l'obra d'art té una unitat d'intenció, una teleologia interna, com succeeix en el cas d'un organisme; finalment, hom podria considerar encara una darrera similitud, aquest cop un xic més externa, i és que les diferents obres d'art mantenen semblances entre elles com les que mantenen els organismes d'una espècie.

⁶⁴⁵ V. SKLOVSKIJ, *Teoria della prosa. Op. cit.*, p. 62. Les dues citacions subsegüents, encara que un xic implícitament, també ho corroborarien: «Di solito, tra le singole parti di una raccolta di novele si è cercato di istituire un qualche nesso spesso assolutamente formale» (*Ibidem.*, p. 90); «Sterne mette in nudo anche un altro artificio, dimostrando come il romanzo non sia che un composto di piú novelle indipendenti» (*Ibidem.*, p. 147).

⁶⁴⁶ L'adoptaren plenament, segons P. Steiner, Zirmunskij i Skaftymov i, només d'una manera ocasional, Ejchenbaum.

D'aquesta manera sembla adient qualificar tots aquells autors que empren la metàfora organicista de *formalistes morfològics*, en la mesura que conceben l'obra-forma com a una *totalitat dinàmica-transformacional*⁶⁴⁷.

Des d'un punt de vista estètic, cal dir que els formalistes morfològics comparteixen amb les mecanicistes el seu marcat caràcter antipsicologista però, contràriament, aquests no parlen d'una *suma de mecanismes*, ans d'un *sistema de mecanismes* segons el qual importa la seva *relació intrínseca* més que no pas la presència o absència d'un mer ingredient. Se supera així aquella rudimentària explicació de la unitat artística. Efectivament, ara no es redueix l'obra a una suma de parts, sinó que el tot resulta ser alguna cosa més que una mera juxtaposició. Però malgrat la superació del model mecanicista, el Formalisme morfològic no estaria exempt de dificultats. De fet, el model recau en una nova forma d'astaticitat: la seva poca atenció a la dimensió semàntica clou en un alt nivell d'abstracció que no permet precisar què és allò que diferencia les diverses obres d'art entre si. D'aquesta manera, no pot ser explicat satisfactòriament allò que pretenen en últim terme, això és, capissar la dinàmica transformacional des d'un arquetip primigeni. No hi ha dubte que tots aquests matisos crítics poden aplicar-se a l'estudi dels contes de fades de Vladimir Propp que en breu analitzarem en contrast amb la posició estructuralista de Lévi-Strauss.

Finalment, en tercer lloc, l'obra d'art fou entesa i interpretada des de la noció de *sistema* donant lloc al *Formalisme sistèmic*. En efecte, Steiner constata la referència recurrent a la noció de *sistema* que fan autors com Tynjanov⁶⁴⁸. Aquesta fou, sens dubte, la fase més avançada del Formalisme rus i, fins i tot, podem considerar que es troba en els inicis d'un incipient Estructuralisme⁶⁴⁹. Sobre la metàfora *organicista*, la *sistèmica* encara tenia una visió més depurada o sofisticada de la relació entre les parts i el tot: es tractava d'una *relació a un tot jeràrquic de variables interdependents*. Per a què un fet literari pogués ser entès com a fenomen artístic, insistien els russos, calia que inclogués en el seu interior una relació tensa entre un *factor dominant* i una sèrie conseqüent

⁶⁴⁷ La referència explícita als models de la biologia obliga a diferenciar diverses possibilitats en aquest camp; així, de retruc, parlariem de diferents formalismes morfològics, segons si adapten a un o altre paradigma biològic. Esmentarem dos tipus: un que prové de Cuvier, i que dóna lloc a un model d'un marcat caràcter estàtic –és adoptat per l'estudiós rus A. P. Skaftymov–, i el de Goethe, que fonamenta un paradigma de tipus transformacional i dinàmic –considerat, per exemple, per Vl. Propp–. Vegem aquest segon; segons Goethe, els organismes estan regulats per dos tipus de lleis: les *internes*, que regulen el creixement de l'organisme –aquí arrela el formalisme que analitza més l'aspecte morfològic de l'obra–, i les *externes*, que provenen dels elements exteriors que transformen el creixement de l'organisme –això porta a pensar en un model *transformacional* que buscava les regles de transformació de l'espècie a partir d'un arquetip primer.

⁶⁴⁸ I. Tynianov va escriure juntament amb Jakobson un article titulat *Sobre l'evolució literària* – que, *de facto*, constituïa la continuació d'un altre escrit seu *Els problemes de l'estudi de la literatura i de la llengua*– el qual va ser presentat en un congrés de lingüistes l'any 1928 a Praga, per a ser posteriorment publicat (1928) a *Novy Lef*. L'escrit, amb caràcter de manifest o programa, afirmava: «...nosotros reconocemos que cada sistema aparece obligatoriamente como una evolución y que, por otra parte, la evolución posee inevitablemente un carácter sistemático». Proposaven, doncs, la idea de «*sistema de sistemes*» contra concepcions mecanicistes (R. JAKOBSON, *Lingüística, poética, tiempo*. Barcelona: Editorial crítica, 1981).

⁶⁴⁹ Certament, el concepte *d'estructura* té els seus antecedents en del *sistema* de Tynianov, concretament en la seva obra *L'evolució Literària*. Vegeu: V. ERLICH, *El Formalismo ruso*. (Op. cit.), concretament el capítol XI «Literatura y "vida": posiciones formalista y estructuralista».

d'elements subordinats o deformats⁶⁵⁰, fet que suposava abandonar definitivament qualsevol connotació dualista de forma-contingut; certament, no hi ha possibilitat de considerar quelcom més enllà de la construcció. Tanmateix, aquí s'emfasitza notablement l'aspecte dinàmic⁶⁵¹ i relacional de l'obra, atès que calia copsar-la en pregona *il·lació* interactiva amb el sistema literari⁶⁵²; una correlació evolutiva que, seguint els imperatius més genuïns de la proposta, també calia considerar d'una manera sistèmica. En resum, l'essencial dinamisme de l'obra d'art, que hem copsar des del punt de vista d'una estructuració interna forjada a base de relacions tenses entre elements dominants i dominats, és pensat a la llum d'una relació constitutiva amb un sistema literari que evoluciona sistèmicament⁶⁵³.

La polèmica amb l'Estructuralisme. Sobre la temptació formalista d'incórrer en noves formulacions dualistes.

L'herència del Formalisme es va deixar sentir amb força en l'Estructuralisme⁶⁵⁴, tot i que no pas a-críticament. En un cert sentit, podríem traçar una línia genètica que ens portaria des del darrer Formalisme (*sistèmic*) a l'incipient Estructuralisme del *Cercle de Praga*. En el context rus, el Formalisme rebia fortes pressions polítiques de l'ortodòxia marxista, no obstant això, el seu llegat

⁶⁵⁰ I. TYNIANOV, «La notion de construction» en *Théorie de la littérature. Op. cit.*, p. 118: «...la forme dynamique ne se manifeste ni pas leur réunion, ni pas leur fusion (...) mais par leur interaction et, en conséquence, par la promotion d'un groupe de facteurs aux dépens d'un autre. Le facteur promu déforme ceux qui lui sont subordonnés».

⁶⁵¹ I. TYNIANOV, «La notion de construction» en *Théorie de la littérature. Op. cit.*, p. 117: «La forme de l'ouvre littéraire doit être sentie comme une forme dynamique».

⁶⁵² Al parer de P. Steiner, es pot detectar la influència de Koffka (*Gestalt*) i la seva distinció de conceptes *descriptius* –fruit de l'experiència directa, de la percepció simple, o la descripció directa– i *funcionals* –que posen en relació l'experiència amb altres objectes, experiències o estímuls–; en el mateix sentit, també la de Cassirer, que distingeix *conceptes-cosa* –l'abstracció essencialista de tipus aristotèlic– de *conceptes-relació* –utilitatges conceptuals que permeten pensar les relacions entre objectes d'una manera no substancialista–. Finalment, poden establir-se paral·lelismes amb la lingüística estructural de Saussure, tot i que les seves concepcions de la *langue* són un xic més estàtiques que les del sistema literari de Tynianov.

⁶⁵³ El Formalisme sistèmic no considera, com el morfològic, l'obra d'art com a una entitat *teleològica*, sinó més aviat l'obra com al fruit d'una tendència objectiva, d'una interacció complexa de sistemes; la concepció és, per tant, més aviat *teleonòmica*, ja que, al capdavall, suposa un sistema literari que s'autoregula.

⁶⁵⁴ «El origen del Círculo lingüístico de Praga, una de las primeras escuelas de lingüística estructural, no fue más que una corriente de estudios literarios, desarrollada en Rusia entre 1915-1930 y conocida como "formalismo ruso". Su interrelación es indiscutible; quedó establecida por los participantes de ambos grupos, simultánea o sucesivamente (R. Jakobson, B. Tomashevski, P. Bogatyrev), tanto como por las publicaciones de los formalistas, no ignoradas por el Círculo de Praga. Sería exagerado afirmar que el estructuralismo lingüístico tomó sus ideas del formalismo, porque los campos de estudio y los objetivos de ambas escuelas son distintos; no obstante es posible hallar en los estructuralistas las huellas de una influencia "formalista" tanto en los principios generales como en algunas técnicas de análisis. Por ello es natural y necesario recordar ahora, cuando renace el interés por el estudio estructural de la literatura, las principales adquisiciones metodológicas debidas a los formalistas y compararlas con las de la lingüística contemporánea» (T. TODOROV, «La herencia metodológica del formalismo» en AAVV, *Estructuralismo y estética*. Buenos Aires: ediciones nueva visión, 1971). Recolzaria encara més la tesi d'una afinitat d'intencions entre l'Estructuralisme i el Formalisme la ja citada testimoniança de M. Foucault [vegeu la nota 20 de la «Introducció»]. Així doncs, l'Estructuralisme podria ser considerat una de les polimorfes formes de Formalisme contemporani.

fou ben acollit a Txecoslovàquia. R. Jakobson, president del *Cercle Lingüístic de Moscou*, fou un dels artífexs efectius d'aquesta nova etapa, la inauguració de la qual tot sovint s'estipula a partir de la seva publicació sobre el vers txec l'any 1923. A l'entorn de l'autor es reuní un petit grup d'estudiosos entre els quals figuraven Havránek, Rypka o Trnka, constituint així, ja als voltants del 1926, el *Cercle lingüístic de Praga*.

Els de Praga no varen realitzar tan sols una incorporació directa de les tesis russes, puix que també integraren tot un corpus doctrinal forjat estrictament a occident i al qual els russos no havien tingut accés. Entre aquestes noves idees caldria destacar les de F. Saussure, pare de la lingüística moderna, i les d'E. Cassirer, creador de la filosofia de les formes simbòliques. Gràcies a la influència d'aquestes teories, d'una enorme solvència filosòfica, el Formalisme va poder avançar i integrar un reguitzell d'aspectes que havien estat rebutjats en les primeres concepcions un xic fredes i mecàniques del fet literari. Aquesta «obertura» es manifestà clarament en la substitució de l'antiga noció de *forma* per la d'*estructura*, definida en termes de sistema integral autoregulat, o d'unitat transformacional d'elements⁶⁵⁵. Des d'aquesta nova perspectiva, alguns estructuralistes afirmaren que, si bé el Formalisme rus havia pretès eradicar qualsevol formulació dualista (forma-contingut), no sempre havia reeixit en la seva escomesa. Per mitjà de la noció d'estructura, els estructuralistes pretengueren assolir d'una manera més satisfactòria la unitat indissoluble de l'art.

Sobre aquesta polèmica entre la noció de forma –i els seus corol·laris– i la d'estructura, és interessant tenir present l'acalorat debat que tingué lloc entre V. Propp, l'estudiós formalista dels contes russos, i Cl. Lévi-Strauss, un dels artífexs del corpus doctrinal més estrictament estructuralista. La discussió, que com ben aviat descobrirem apunta a l'element central d'ambdues ideologies, ens hauria de permetre seguir definint, per contrast, les nocions de forma i estructura i el seu paper preponderant en la interpretació del fenomen artístic. Tanmateix, fóra bo que recordéssim que Vl. Propp no se situaria entre els defensors de la noció de *sistema*, una de les darreres i més reeixides versions del moviment formalista rus, ans de la forma des d'un punt organicista⁶⁵⁶. Així, les febleses que Lévi-Strauss detecta en l'estudi dels contes de fades de Propp seran un xic pal·liades posteriorment per mitjà de la introducció de la noció de sistema.

⁶⁵⁵ «...una estructura es un sistema de transformaciones que implica unas leyes como sistema (por oposición a las propiedades de los elementos), y que se conserva o se enriquece por el juego mismo de sus transformaciones, sin que éstas lleguen más allá de sus fronteras o recurran unos elementos exteriores. En una palabra, una estructura comprende, de ese modo, los tres caracteres de totalidad, transformaciones y autoregulación» (J. PIAGET, *El estructuralismo*. Buenos Aires: Ed. Proteo, 1969. p. 10).

⁶⁵⁶ Posició que confirma el mateix Propp: «con este término [morfología] descubrimos en Goethe una nueva apertura en el estudio de las leyes que atraviesan la naturaleza (...). Recomendamos calurosamente estas obras a los estructuralistas» (LEVI-STRAUSS- V. PROPP, *Polémica*. Madrid: editorial fundamentos, 1982. p. 93). T. Todorov delimita encara més l'àmbit de la crítica straussiana: «Esta obra representa, empero, una de las tendencias extremas del formalismo y no la corriente general; precisamente por esa razón la justa crítica que le dirigió Claude Lévi-Strauss es menos la crítica del formalismo general, que la crítica que incluso un formalista podría dirigir al libro de Propp» (T. TODOROV, «La herencia metodológica del formalismo». *Op. cit.*, p. 156).

Tota ciència, cal donar la raó a Plató, es fonamenta en l'exigència de trobar quelcom immutable, estable: no pot haver-hi una vertadera *epistème* allí on mena el flux contingent de l'esdevenir. La temptació de tota proposta científica és, doncs, la presta constatació d'invariables. VI. Propp, pacient estudiós del contes russos, amb la intenció de veure-hi clar, s'aventurà a la recerca d'elements constants en un univers prou calidoscòpic. Després d'un laboriós treball, Propp conclogué que els contes mantenien entre si diferències epidèrmiques, circumstancials, ja que les funcions que els vertebraven podien reduir-se a un nombre vertaderament escàs de variables; en concret Propp apuntà el nombre de trenta-una funcions diferents. Àdhuc, la gran variabilitat de personatges i les seves diverses peculiaritats podien reduir-se a la minsa quantitat de set personatges, segons les seves funcions estructurals. Davant d'aquesta proposta essencialista, Lévi-Strauss detecta una feblesa: només són objecte d'atenció per part de Propp les funcions constants o transversals a la polimorfa mostra de contes russos de fades. Tota la resta, això és, els successos o avatars específics, les peculiaritats de cada conte, són qualificades, consegüentment, de residus arbitraris⁶⁵⁷. Al parer de l'estructuralista, el corol·lari de tot plegat és que en l'estudi de Propp «el contenido no es más que un residuo sin valor significativo»⁶⁵⁸.

En l'àmbit de l'Estructuralisme no caben, sempre al parer de l'antropòleg, aquestes escissions tan poc satisfactòries entre quelcom significant en detriment d'un residu concret, però contingent; la noció d'estructura és prou pregona i complexa com per copsar la naturalesa comuna d'ambdós: «el contenido deriva su realidad de la estructura y lo que se define como forma es la “puesta en estructura” de las estructuras locales en que consiste el contenido»⁶⁵⁹. Matèria i forma arrelen en un mateix substrat, de manera que són igualment dignes d'ésser analitzades. El contingut no és un element arbitrari sobreafegit a una forma-funció estèticament significant, ja que, en si mateix, amaga una llei i un ordre. De la mateixa manera, les funcions tampoc no són elements estructurals rígids, sinó que poden ser objecte de permutació i mobilitat, sempre segons una llei. La resolució de Lévi-Strauss deixa poc marge a l'ambigüitat: «Nuestra afirmación de que la permutabilidad del contenido no es un dato arbitrario equivale a decir que, a condición de llevar el análisis hasta un nivel suficientemente profundo, se acaba por hallar bajo la diversidad la constancia. E, inversamente, la pretendida constancia de la forma no debe ocular-nos el hecho de que las funciones son también permutables»⁶⁶⁰.

Al parer de Lévi-Strauss els resultats de Propp no són més que una pura abstracció i, per això, en darrer terme, no deixen de ser inoperants. El registre essencialista en el qual es mou la investigació no permet un retorn al concret ni, en sentit fort, apreciar la distinta riquesa de totes les diverses mostres. Davant d'aquest mètode d'abstracció formal basat en la detecció de constants,

⁶⁵⁷ LÉVI-STRAUSS, «La estructura y la forma. reflexiones sobre una obra de V. J. Propp» en LEVI-STRAUSS- V. PROPP, *Polémica. Op. cit.* p. 71: «Propp descompone en dos partes la literatura oral: una forma, que constituye su aspecto esencial en tanto que se presta al estudio morfológico, y un contenido arbitrario, al cual, justamente por ese motivo, concede una importancia sólo accesoria. Permítasenos insistir en este punto, que resume enteramente la diferencia entre formalismo y estructuralismo».

⁶⁵⁸ LÉVI-STRAUSS- V. PROPP, *Polémica. Op. cit.* p. 71.

⁶⁵⁹ *Ibidem.*, p. 71.

⁶⁶⁰ *Ibidem.*, p. 77.

paradoxalment desapareix l'objecte real del qual es pretenia donar comptes⁶⁶¹. No hi ha dubte que Lévi-Strauss apunta a un nucli ver: en molts casos, amb afany d'emfasitzar l'objectivitat de les seves perquisicions formals, el Formalisme desembocava en un nou tipus de dualisme segons el qual tots els elements que es resistissin a la reducció legalista passaven a ser considerats meres conjuncions arbitràries o purament circumstancials, això és, al capdavant, afegidors sense una especial significació estètica. Si abans la forma havia estat erròniament considerada l'epifenomen d'un contingut –i els formalistes havien fet bé de denunciar la situació–, ara els genuïns avatars d'una composició eren contemplats com a sobreafegits arbitraris a una forma invariable plenament significat.

Les imputacions de Lévi-Strauss no són pas un cas aïllat en el panorama filosòfic contemporani. En efecte, no és l'únic pensador que, tot i preuar les contribucions del moviment formalista, ha posat en relleu alguns dels seus atzucacs a l'hora de fer valer només la forma artística. Sobre aquesta qüestió, és digne de menció el cas de E. Panosvky; ens referim, concretament, els seus encertats comentaris de les propostes de H. Wölfflin. El cèlebre historiador de l'art suís, de declarada filiació formalista⁶⁶², va proposar una sèrie de categories formals d'ordre històric per a una observació adient de les obres d'art pictòriques. Les categories wölfflianes de *Clàssic* i *Barroc*, juntament amb totes les seves esmenes específiques –és a dir, les característiques de lineal i pictòric, de superfície i profunditat, de formes oberta i tancada, de multiplicitat i unitat, de claror i no claror–, varen arribar a ser considerades una mena *d'aprioris històrics*⁶⁶³. Efectivament, Wölfflin, tot esbossant les condicions de possibilitat de tota experiència estètica, s'afilià implícitament als que intentaren traslladar l'apodíctica de la forma, en el sentit més kantià del terme, a un terreny purament estètic en el qual Kant, com hem vist, no considerava la seva plena

⁶⁶¹ *Ibidem.*, pp. 72-73: «...debilidad de las posturas formalistas: a menos de reintegrar subrepticamente el contenido en la forma, ésta se ve condenada a permanecer a un nivel de abstracción tal que acaba por no significar nada y por no tener ningún valor heurístico. *El formalismo destruye su objeto* (...) Antes del formalismo, ciertamente, ignorábamos lo que tenían en común estos cuentos, pero después de él estamos sin medios para comprender en qué difieren. Hemos pasado así de lo concreto a lo abstracto, pero ya no podemos volver de lo abstracto a lo concreto».

⁶⁶² H. WÖLFFLIN, *Reflexiones sobre la historia del arte. Op. cit.*: «...y si todos los temas gravitan más o menos sobre los conceptos de forma y de evolución formal, ello se debe a mi modo de entender la enseñanza de la historia del arte. Mi principal objetivo siempre ha sido facilitar al ojo inexperto la percepción de los hechos visibles y caracterizar su relatividad temporal» (p. 6-7); «...se me considera el «formalista» entre los historiadores del arte. Acepto el título como un título de honor, si es que significa que siempre he considerado que la primera tarea del historiador del arte es el análisis de la forma visible...Pero el término de formalista contiene también el reproche de haber considerado el análisis de la forma visible como tarea primera y final, desdeñando así el sentido y el espíritu del arte. Ahora bien, la palabra “forma” tiene significados muy diversos, pues al fin y al cabo todo es forma en las artes plásticas y un análisis formal completo captará necesariamente el elemento espiritual» (p. 11).

⁶⁶³ «Ma quando nel 1915 egli sistema e svolge il suo pensiero nell'opera *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (Concetti fondamentali della storia dell'arte)*, la sua opera-base che nell critica contemporanea lasciò profonda impressione e si diffuse largamente, fu convinto di aver costruito o almeno fondato quella teoria che liberasse la critica dall'empiria, di aver trovato le leggi fondamentali, vere categorie a priori, dello svolgersi e dell'essere dell'arte...» (G. NICCO FASOLA, «Presentazione» en H. WÖLFFLIN, *Concetti fondamentali della storia dell'arte. Op. cit.*, p. 14).

vigència –pensem en els casos de Fiedler i Hildebrand en el seu *Das problem der Form in der Bildenden Kunst*.

Wölfflin considerà que en tota vertadera obra d'art pictòrica podíem distingir una *forma externa*, això és, una bellesa particular realitzada sobre el llenç, i una *forma interna*, és a dir, una mirada del món pròpia d'una època. Segons l'historiador de l'art, la dimensió formal *interna* havia de ser considerada un element suprapersonal amb un desenvolupament unitari i regular a través de la història; una evolució que calia copsar a la manera dels organismes vius més que no pas dels artefactes mecànics. Una història crítica revelaria, sens dubte, que en el camp de l'art no és possible concebre una representació concreta en qualsevol moment: la *forma interna és condicionant* i està *condicionada* per un present en el qual es desenvolupa i, alhora, per un passat del qual prové⁶⁶⁴.

Un cop establerta aquesta distinció, cal reconèixer que alguns punts concrets de la prosa wölffliniana resulten poc reeixits des del punt de vista d'una preuada unitat formal. Així, per exemple, asseverarà Wölfflin: «Nuestra respuesta es que la forma interna equivale al recipiente en el que se vierte un determinado contenido»⁶⁶⁵. Tot i que l'autor introdueix amb pretesa certs matisos amb la intenció de deixar clara la seva visió unitària de l'obra d'art⁶⁶⁶, la cohesió no pot deixar de resultar forçada i poc satisfactòria. No hi ha dubte que tot allò que ha estat taxativament distingit sempre es resisteix a una unificació plàcida i satisfactòria.

Panovsky, hàbil intèrpret, detecta en Wölfflin aquesta displicent concepció dual de l'art: per un cantó, trobem un element formal de caràcter universal i pregonament significant juxtaposat a un altre vector, que tot i rebre la consideració de formal, se situa en l'àmbit d'una contingència particular; en paraules del crític:

«Amb la distinció entre moments estilístics d'expressió significativa i no significativa Wölfflin ens contesta la coneguda pregunta referida als límits entre “Forma” i “Contingut”. Per ell el contingut és allò que té expressió pròpia –la forma és únicament allò que serveix a l'expressió; el contingut és la totalitat d'allò que no es veu afectat per les categories de les “possibilitats òptiques”, és a dir, “l'excelsa sensació de la bellesa”, “l'excelsa grau de naturalisme” i (podem deduir, ja que el traçat de les línies, la disposició de les taques, etc., també és reconegut per Wölfflin com a expressió significativa en la seva particularitat específica) l'excelsa sentiment de color, l'espai o el moviment

⁶⁶⁴ Wölfflin parla d'una mena de condicionament històric i, fins i tot, nacional de les formes artístiques que, tanmateix, evolucionen autònomament i d'una manera suprapersonal. Tot plegat, ens recorda el gran idealista alemany, Hegel. En efecte, i en són una clara mostra les cites següents, el condicionament històric de les formes té força més afinitats amb el desenvolupament esperit absolut hegelian, que pugna finalment per l'autoconsciència, que amb el materialisme històric de tall marxista: «...la gran imaginación creadora avanza en una dirección que nos parece determinada por la naturaleza» (H. WÖLFFLIN, *Reflexiones sobre la historia del arte. Op. cit.*, p. 22); «...el individuo está sometido a leyes suprapersonales»; «¡Qué desarrollo de la imaginación formal...» (*Ibidem.*, p. 23); «...se puede hablar de la forma nacional como una fuerza tangible y muy poderosa» (*Ibidem.*, p. 148).

⁶⁶⁵ *Ibidem.*, p. 18.

⁶⁶⁶ *Ibidem.*, p. 18: «Aquí no se trata de dos elementos autónomos y suficientes; ambos están más bien en dependencia recíproca: un contenido dado sólo se realiza en el medio de una determinada representación formal. Lo “pictórico” no existe por sí, sino que sólo existe lo pictórico de una obra determinada o de un determinado estilo».

d'un artista o d'una època. La forma com a *modus* general de representació amb l'ajut de la qual s'expressa un estat de coses més o menys individual i que és ofert a l'observador. Queda òbviament clar que nosaltres, que no podíem reconèixer la indiferència d'expressió del *modus* de representació, hem de fer també aquí objeccions a les diferències entre forma i contingut i únicament acceptar-les amb determinades objeccions»⁶⁶⁷.

Tot i que cal acceptar l'encert d'aquestes apreciacions crítiques al Formalisme, no hem de perdre de vista en cap moment que els estudiosos de l'art que estem intentant elucidar no eren pas filòsofs –ans al contrari, fins i tot en algun moment es manifesten contraris al discurs filosòfic com a una eina vàlida per a l'estudi artístic–, sinó tècnics de l'anàlisi artística. Essent així les coses, el seu concepte de forma és plenament operatiu, i no reuneix les condicions de solidesa que exigeix l'apregonament filosòfic. No obstant això, ens interessa emfasitzar el nucli vertader al qual indubtablement apunten i que malauradament la seva precària terminologia tot sovint no deixa traslluir: el significat de l'art ha de ser mesurat en termes formals, atès que tota elucubració sobre un pretès contingut risca de relegar l'obra d'art a la indeterminació subjectiva o la determinació quimèrica. Per tal de respectar l'esperit, més que no pas sempre el peu i lletra d'aquestes indagacions, hem optat per auxiliar-nos en un eminent filòsof que, reconeixent el valor incondicional de la forma, s'allunya definitivament, gràcies a la seva precisa i rica terminologia, de les poc satisfactòries formulacions dualistes. Tanmateix, tampoc no estalviarem algunes esmenes crítiques a la seva proposta.

Dialèctica d'aprovació i crítica respecte de la noció adorniana de forma (*Form*).

«Gegen die banausische Teilung der Kunst in Form und Inhalt ist auf deren Einheit zu bestehen»⁶⁶⁸

TH. W. ADORNO

«En la obra acontece la verdad y ésta viene a ser forma y en la desgarradura, por donde se atrae la verdad, ésta emerge tal como la sibila de Endor atrae los muertos...»⁶⁶⁹

J. SOLER

Pot resultar estrany que en el si d'un tractat estètic del Formalisme optem per desenvolupar el concepte de forma d'un filòsof que hom no situaria de bones a primeres en aquest horitzó. Deixant de banda el fet que Adorno sempre resulta imprescindible en qualsevol indagació que prengui com a objecte la música, cal notar com algunes intuïcions del filòsof de Frankfurt s'atansen considerablement a l'univers formalista, és clar, sense acabar de combregar-hi mai. L'autonomia de l'art, un postulat genuïnament emfasitzat des del Formalisme, és ben acollit pel nostre autor, ben entès que aquesta característica haurà de ser entesa en tota la seva profunditat. Àdhuc, en aquesta escadussera

⁶⁶⁷ E. PANOFKY «El problema de l'estil en les arts plàstiques» en *La perspectiva com a "forma simbòlica" i altres assaigs de teoria de l'art*. Op. cit., p. 55.

⁶⁶⁸ ADORNO, *Ästhetische Theorie*. Op. cit., p. 221; [TH. W. ADORNO, *Teoría estética*. Op. cit., p. 199: «Contra la división banal del arte en forma y contenido, hay que insistir en su unidad»].

⁶⁶⁹ J. SOLER, «Notas sobre el tiempo y la música» en AAVV. *Música d'ara: música i temps*. Barcelona: Associació catalana de compositors, 2003. p. 46.

indagació sobre el concepte de forma, el lector descobrirà sorprenents afinitats amb el plantejament d'alguns formalistes.

Al parer d'Adorno, la reflexió sobre la forma (*Form*) és quelcom infranquejable en qualsevol perquisició estètica. Com molt bé expressa l'autor en la seva *Ästhetische Theorie*: «Erstaunlich, wie wenig diese Kategorie von der Ästhetik reflektiert ward, wie sehr sie ihr, als das Unterscheidende der Kunst, unproblematisch gegeben dünke»⁶⁷⁰. Aquesta lacònica citació ja ens situa la forma com al tret diferencial de l'art. La forma és, doncs, quelcom pregon, asseveració que troba el seu ressò en aquesta altra testimoniança en la qual s'emfasitza la seva consubstancialitat al fet artístic: «Ist sie da san den Kunstwerken, wodurch sie Kunstwerke werden, so kommt sie ihrer Vermitteltheit gleich, ihrem objektiven Reflektiertsein in sich»⁶⁷¹. No obstant això, Adorno té ben clar que no atendrem a la importància real de la forma afirmant d'una manera veloç i buida la seva ubiqüitat.

La forma, que se situa en el terreny de la determinació objectiva, és definida per Adorno en els següents termes: «ist ästhetische Form die objektive Organisation eines jeglichen innerhalb eines Kunstwerks Erscheinenden zum stimmig Beredten»⁶⁷². En essència, el moment formal és eminentment relacional, de tal manera que el diàleg efectiu de les parts fa possible el tot. No hi ha dubte que tota labor formativa té un moment selectiu i, tanmateix, si és reeixida, no esdevindrà una imposició coercitiva⁶⁷³. La forma permetrà l'eloqüència de les parts en el si d'un tot unitari que no les dissolt definitivament. L'ordre⁶⁷⁴, que és la forma, no elimina la realitat ni les tensions d'allò que sotmet sota el seu domini. Des d'un cert punt de vista, la forma és l'exemple d'antibarbarie; és l'esforç visible per reunir l'heterogeneïtat en el si

⁶⁷⁰ ADORNO, *Ästhetische Theorie. Op. cit.*, p. 211; [TH. W. ADORNO, *Teoría estética. Op. cit.*, p. 190: «Es sorprendente que la estética haya reflexionado poco sobre esta categoría (lo que distingue al arte) y la haya considerado apromblemática»].

⁶⁷¹ ADORNO, *Ästhetische Theorie. Op. cit.*, p. 216; [TH. W. ADORNO, *Teoría estética. Op. cit.*, pp. 194-195: «Si la forma es en las obras de arte aquello mediante lo cual éstas llegan a ser obras de arte, equivale a la mediación de las obras, a su reflexión objetiva en sí mismas»].

⁶⁷² ADORNO, *Ästhetische Theorie. Op. cit.*, p. 216; [TH. W. ADORNO, *Teoría estética. Op. cit.*, p. 194: «es la organización objetiva de todo lo que aparece dentro de una obra de arte como algo que habla con coherencia»].

⁶⁷³ ADORNO, *Ästhetische Theorie. Op. cit.*, p. 216: «Sie ist die gewaltlose Synthesis des Zerstreuten, die es doch bewahrt als das, was es ist, in seiner Divergenz und seinen Widersprüchen, und darum tatsächlich eine Entfaltung der Wahrheit»; [TH. W. ADORNO, *Teoría estética. Op. cit.*, p. 194: «La forma es la síntesis sin violencia de lo disperso, que lo conserva como lo que es, en su divergencia y en sus contradicciones y por eso es de hecho un despliegue de verdad»].

⁶⁷⁴ Tot i que cal destacar el moment d'ordre com un element fonamental de la forma, resulta necessari desfer-se d'aquella opinió, força estesa en la pràctica poètica contemporània, que aquest registre vingui automàticament garantit per les relacions matemàtiques; aquesta apodíctica lògica, no ha de ser entesa en cap cas com a garantia de reeiximent formal. El resultat d'aquestes operacions és una falsa objectivitat en un intent de respondre d'una manera aparentment solvent a una època de forta dissolució de la tradició; així, afirmarà Adorno: «Mathematisierung als Methode zur immanenten Objektivation der Form ist schimärisch» (ADORNO, *Ästhetische Theorie. Op. cit.*, p. 215); [TH. W. ADORNO, *Teoría estética. Op. cit.*, p. 193: «La matematización en tanto que método para la objetivación inmanente de la forma es quimérica»]. Efectivament, algunes propostes artístiques d'avantguarda van interpretar el concepte d'ordre com un imperatiu matemàtic; per exemple, el serialisme integral practicat en l'escola de Darsmatd, en el qual les relacions numèriques dominen el tot i no es distingeix aquest moment del procés vertaderament compositiu –que sí distingia Schönberg, segons Adorno, en la seva pràctica dodecafònica.

d'una unitat significativa. Cal percebre-la, doncs, com a un element pacificador precisament perquè és crítica amb si mateixa i, amb això, resulta ser-ho també amb la situació en la qual es desenvolupa⁶⁷⁵. Aquest ideal de comportament, com ja hem apuntat en el capítol anterior, queda resumit en el concepte adornià de *Mimesis* que cal entendre com aquell tipus de racionalitat no coactiva que practiquen algunes formes d'art.

Copsarem la forma en tota la seva profunditat i profiqüitat quan ens adonem que no es tracta del resultat de l'imposició subjectiva d'una llei elaborada *a priori* sobre una multiplicitat real d'elements. La veritable forma respecta la naturalesa d'allò format i mostra la tensió de forces que la constitueix; per això, l'obra ens oferirà, en la seva unitat, allò altre de si. En efecte, l'art posseeix al dedins una alteritat constitutiva, un moment essencial de no-jo, atès que el material amb el qual opera l'artista és cultural, és a dir, és el resultat d'una evolució històrica i social. Recordem que Adorno no combregava amb aquell punt de l'estètica hegeliana segons el qual els moments subjectiu i objectiu s'anivellaven en una síntesi darrera. Per a l'idealista alemany, el xoc dialèctic, fecund en la mesura que mantenia l'alteritat i l'oposició, acabava dissolent-se en una resolució abstracta⁶⁷⁶. Així, la composició entesa com a una *organització* subjectiva d'un material pretesament passiu s'oposa a la visió adorniana d'una activitat vertaderament creativa en la qual es dona un combat real entre subjecte i l'objecte, que té una història i que presenta unes munió d'exigències. La síntesi que tota obra d'art persegueix no és, doncs, el producte d'una imposició exterior i essencialment deductiva per part del subjecte, sinó una unitat tensa que ha estat el resultat d'una lluita real entre dos pols heterogenis en igualtat de condicions. Així, hom podria distingir entre una unitat artística fruit d'una imposició subjectiva extrínseca a l'objecte –una noció, doncs, poc satisfactòria de forma–, o una unitat formal reeixida basada en la pugna d'un subjecte amb un material real instil·lat d'història.

Un cop atesa la seva especificitat, qualsevol intent de reduir la forma a un mer epifenomen haurà de ser observada amb suspicàcia. De fet, sense anar gaire lluny, Adorno combatrà la visió reduccionista de la forma artística que, per exemple, sostindrà G. Lukács⁶⁷⁷. El filòsof de Frankfurt no podrà més que denunciar a tots els que acusen el Formalisme⁶⁷⁸ de reduccionisme estètic o, fins

⁶⁷⁵ Per a Adorno, la forma en si mateixa, és l'element constitutivament crític de l'art. L'art radical, acusat de mer formalisme, és molt més crític, socialment parlant, que l'art pamfletista el qual, partint d'una comunicació discursiva i banal, ofereix una aparença de crítica. En les obres «compromeses», sí que podem distingir un contingut, perquè precisament esdevé quelcom fútil i superflu. L'elucidació crítica d'aquesta adveració ha tingut lloc, recordem-ho, en el proppassat capítol quan discutíem l'autonomia de l'obra d'art en relació a la societat.

⁶⁷⁶ Com molt bé afirma V. Gómez: «Sobrepasar el punto de vista hegeliano en aras de la constitución de una auténtica estética dialéctica significa, pues, *corregir (berichtigen)* el supuesto idealista de la identidad de los momentos espiritual y sensible en el arte» (V. GÓMEZ, *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*. Madrid: Ediciones cátedra. Universitat de València, 1998. pp. 90-91).

⁶⁷⁷ Nosaltres reprendrem indirectament la qüestió en el proper capítol quan analitzem el paper que l'esteta hongarès assigna a la dimensió formal del ritme.

⁶⁷⁸ Cal distingir el Formalisme que parteix d'aquesta visió de la forma, i de la qual seria partidari, sens dubte, el mateix Adorno, del Formalisme que proposa un concepte apriòric o coactiu de forma, per exemple, el kantisme o el neoclassicisme musical. És possible, doncs, acusar el Formalisme de falsedat si és sinònim de domini imperatiu del subjecte sobre una realitat amputada. El Formalisme classicista és, al parer d'Adorno, l'expressió màxima de la racionalitat coactiva il·lustrada. Les tesis de la il·lustració, però, no s'ha de menysprear sense

i tot, de falsa pràctica artística: «Wer über angeblichen Formalismus wettet – darüber, daß Kunst Kunst ist–, der advoziert jene Inhumanität, deren er den Formalismus bezichtigt»⁶⁷⁹. És clar que cal llegir el posicionament d'Adorno com a una crítica contra tots els que ataquen a la *Nova Música* tot acusant-la d'abstrusa, fosca, racional, insensible, freda, en darrer terme, i emprant el sentit més pejoratiu del terme, formal. Segons Adorno, en la nova poètica musical el contingut no és quelcom preestablert d'antuvi, sinó que és allò que bat vivament en la forma.

La noció de forma, doncs, té prou entitat com per permetre al nostre filòsof caracteritzar fefaentment la complexitat del fet artístic: en primer terme, reïx a instaurar un llinar efectiu amb l'empíria, i, alhora, és l'expressió d'una unitat en la mesura que cal acceptar la seva indissolubilitat amb allò format, el contingut:

«Nur wer Form als Essentielles, zum Inhalt der Kunst Vermitteltes erkennt, Kann darauf verfallen, in ihr werde Form überschätzt. Form ist die wie immer auch antagonistische und durchbrochene Stimmigkeit der Artefakte, durch die ein jedes, das gelang, vom bloß Seinden sich scheidet. Der unreflektierte, in allem Gezeter über Formalismus nachhallende Formbegriff setzt Form dem Gedichteten, Komponierten, Gemalten als davon abhebbare Organisation entgegen. Dadurch erscheint sie dem Gedanken als Auferlegtes, subjektiv Willkürliches, während sie substantiell ist einzig, wo sie dem Geformten keine Gewalt antut, aus ihm aufsteigt. Das Geformte aber, der Inhalt, sind keine der Form äußerlichen Gegenstände sondern die mimetischen Impulse, welche es zu jener Bilderwelt zieht, die Form ist»⁶⁸⁰.

La caracterització de la forma com a tot allò efectivament format no estaria lluny d'un plantejament estrictament formalista i ben segur seria acceptada amb poques esmenes per un formalista de l'òrbita russa. Com aquests crítics de la literatura, Adorno advoca finalment per la indissolubilitat de forma i contingut: «Alles im Kunstwerk Erscheinende ist virtuell Inhalt so gut wie Form»⁶⁸¹.

més, sinó que han de ser sotmeses a una revisió crítica per tal d'assolir un comportament racional no coercitiu. La relació entre unitat i pluralitat, entre tot i parts, entre subjecte i objecte han de tornar a ser elucidades. Així, l'art veritable no ha de ser el portaveu d'una racionalitat instrumental que es deriva de proposta il·lustrada. L'acceptació d'allò no idèntic de si mateix és una condició bàsica del veritable l'art i, àdhuc, de la reflexió filosòfica.

⁶⁷⁹ ADORNO, *Ästhetische Theorie. Op. cit.*, p. 217; [TH. W. ADORNO, *Teoría estética. Op. cit.*, p. 195: «Quien denuncia el presunto formalismo (que el arte es arte) aboga por esa inhumanidad de la que acusa al formalismo»].

⁶⁸⁰ ADORNO, *Ästhetische Theorie. Op. cit.*, p. 213; [TH. W. ADORNO, *Teoría estética. Op. cit.*, p. 192: «Sólo quien ignora que la forma es algo esencial mediado con el contenido del arte, puede pensar que en el arte se da demasiada importancia a la forma. La forma es la coherencia (aunque antagonica y quebrada) de los artefactos mediante la cual cada artefacto conseguido se separa de lo meramente existente. El concepto de forma irreflexivo que resuena en toda la cháchara sobre el formalismo contrapone la forma a lo poetizado, a lo compuesto, a lo pintado, como organización distinguible de eso. De este modo, la forma le aparece al pensamiento algo impuesto, subjetivo, arbitrario, mientras que sólo es sustancialmente donde no ejerce violencia sobre lo formado, donde se alza desde lo formado. Pero lo formado, el contenido, no son objetos exteriores a la forma, sino los impulsos miméticos que lo atraen a ese mundo de imágenes que es la forma»].

⁶⁸¹ ADORNO, *Ästhetische Theorie. Op. cit.*, p. 218; [TH. W. ADORNO, *Teoría estética. Op. cit.*, p. 196: «Todo lo que aparece en la obra de arte es virtualmente contenido igual que forma»]. El

Tota vertadera obra d'art amaga un enigma, la faisó d'un esperit objectiu, que és el que pròpiament anomenarem el seu contingut de veritat. Aquest misteri, emperò, no té res a veure amb la intenció subjectiva del seu creador, ni pot ser resolt per mitjans purament eidètics o discursius. L'esteta, el filòsof, ha de revelar les apories internes (formals), constitutives de l'obra d'art; ha de captar la seva qualitat espiritual *a través* del fenomen sensorial, d'allò format fàcticament⁶⁸². Amb el seu ordre efectiu, les obres manifesten quelcom més que ordre i principis d'ordenació, un *plus* que constitueix la seva determinació espiritual. L'elucidació del contingut de veritat de l'art ha de tenir present que l'obra es constitueix entre dos vectors irreductibles –subjecte-objecte/social– i que la seva pregona relació també té una indiscutible naturalesa social.

Tot i que unitària, l'obra d'art està essencialment escindida; des de la seva autonomia formal reclama negativament allò altre de si. Tanmateix, Adorno considera que la veritat d'una obra d'art ha de venir determinada per la coexistència i la simultaneïtat de dos factors: en primer lloc, pel valor de la resposta que el compositor dona al llenguatge musical històricament format amb el qual opera; en segon lloc, per la lògica estrictament musical, això és, pel desenvolupament propi dels diferents motius en relació al tot, construcció (*Konstruktion*) que no hauria de ser mai l'exercici de coacció d'un subjecte sobre un material pretesament inert o passiu.

Possiblement, el Formalisme ha tendit a emfasitzar aquest darrer aspecte de la construcció formal, en el millor dels casos, considerada *sistèmicament* en relació a una determinada sèrie cultural. Tot i presumiblement el Formalisme acceptaria, com Adorno, que l'obra d'art inclou en la seva unitat quelcom diferent de si –per exemple, un material instil·lat d'història–, prioritzarien el vector dinàmic intern de l'obra d'art. El creador, dirien, obeeix fonamentalment al desenvolupament lògic de les coordenades o paràmetres incipientment projectats –ho podríem concebre a la manera de la *commanding form* de Langer, o de la *forma formant* de Pareyson–. Així, la consciència del pes històric del material artístic i la seva relació amb la dinàmica literària no orientaria l'acció creadora en un sentit específic tal que, per si mateix, pogués determinar el reeiximent o el fracàs de l'obra d'art. D'aquesta manera, el contingut de veritat d'una obra d'art seria la determinació exhaustiva del seu reeiximent formal. Per al Formalisme, el contingut de l'art és, doncs, fonamentalment la seva pròpia formativitat.

nostre filòsof insisteix en aquest aspecte: «Fast könnte man es zur Regel machen, und es bezeugt, wie tief Form und Inhalt ineinander sind, daß die Beziehung der Teile aufs Ganze, ein wesentlicher Aspekt der Form, indirekt, auf Umwegen sich herstellt» (ADORNO, *Ästhetische Theorie. Op. cit.*, p. 220); [TH. W. ADORNO, *Teoría estética. Op. cit.*, p. 198: «Casi se podría hacer de esto una regla, lo cual indica que la forma y el contenido están mezclados profundamente, que la relación de las partes con el todo (un aspecto esencial de la forma) se produce indirectamente, por rodeos»]]. La part final de la citació no ens ha d'empènyer a pensar que Adorno relega finalment la relació en un àmbit irracional, ans al contrari, el combat viu i dialèctic esdevé lògicament, tot i que les traces no es mostren d'una manera evident o vulgar.

⁶⁸² No obstant això, aquest aspecte mereix tota la consideració en la mesura que és gràcies a la seva mateixa factura que ens és possible la revelació: «Der geistige Gehalt schwebt nicht jenseits der Faktur, sondern die Kunstwerke transzendieren ihr Tatsächliches durch ihre Faktur durch die Konsequenz ihrer Durchbildung» (ADORNO, *Ästhetische Theorie. Op. cit.*, p. 195); [TH. W. ADORNO, *Teoría estética. Op. cit.*, p. 176: «El contenido espiritual no flota más allá de la factura, sino que las obras de arte trascienden su facticidad mediante su factura, mediante la coherencia de su elaboración»].

«I concetti di ritmo e forma si intrecciano
e non possono essere rigorosamente separati;
il ritmo è una qualità formale così come la forma è una qualità ritmica»⁶⁸³
C. SACHS

Cal concloure de l'apartat anterior que, segons el Formalisme, el significat de l'art no és troba en un pretès contingut més enllà de la forma, ja que, en darrer terme, la forma ha estat genuïnament creada amb la finalitat de proporcionar en l'espectador una vivència significant de tipus estètic⁶⁸⁴. Ara bé, hom podria preguntar-se legítimament com és possible que la forma sigui capaç d'aportarnos un tipus de vivència semblant. Certament, la contesta no és gens senzilla, i allò que s'aproximaria a una resposta satisfactòria és prou complex com perquè una exposició imprecisa posi en risc el seu encert. Per començar, i segons el que hem exposat del Formalisme, cal precisar les condicions o els requisits que hauria de satisfer la recerca. En primer lloc, el principi que busquem hauria de proporcionar-nos una explicació prou flexible com per no relegar les irreductibles peculiaritats de cada obra a un valor general i abstracte⁶⁸⁵. Recordem que el mètode d'anàlisi que ens havia de permetre capissar la constitució efectiva de la forma estètica havia de respectar sempre la qualitat de l'objecte –aquí es trobava, segons el nostre parer, la diferència amb l'apropiació *extrínseca* del Positivisme–. Aproximació flexible, sí, però no imprecisa: l'element determinant de la constitució formal ha de poder ser elucidat o objectivat amb la major claredat possible, *gairebé* d'una manera científica⁶⁸⁶. Certament, ductilitat i rigor semblen ser dues característiques ben antitètiques, així que, per sortir de l'aparent atzucac, farem bé de retornar al Formalisme per tal d'identificar quin fou el taló d'Aquil·les que els permeté realitzar un estudi acurat del fenomen artístic sense relegar les diferents obres a meres manifestacions d'un principi general, i no caure en l'ambigüitat o la imprecisió exegetica.

Cal seguir recordant un altre dels postulats fonamentals del Formalisme, això és, la seva proposta d'una anàlisi estètica *immanent*. El nostre moviment intentarà analitzar l'obra d'art en si mateixa, amb més o menys succés, com a un objecte plenament arrelat al món, i que sempre cal considerar el producte resultant d'una determinada poètica conscient i creativa –raó per la qual és

⁶⁸³ C. SACHS, «Ritmo e forma» en AAVV, *Il ritmo come principio scenico*. Roma: Dino Audino, 2006. p. 145.

⁶⁸⁴ B. TOMASHEVSKI, «Verso y ritmo» en *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin*. *Op. cit.*, p. 102: «La tarea del poeta consiste en crear el verso como cierta frase ideal, como una frase específicamente estética, es decir, que no exige motivación lógica. El carácter perceptible del *principio constructivo* (...) es la primera condición del discurso del verso» [les cursives són nostres].

⁶⁸⁵ Per exemple, Tomashevski exposa el següent cas: «La tarea ante el investigador no es la construcción de una teoría general esquemática del verso sobre la base de la deducción, que parta de los principios vacilantes de un ritmo absoluto, como *introducido* en el elemento verbal, sino la construcción inductiva de una teoría de la organización verbal de las formas históricas del verso» (B. TOMASHEVSKI, «Verso y ritmo». *Op. cit.*, p. 108).

⁶⁸⁶ Altra vegada Tomashevski remarca que una classificació científica resulta d'allò més convenient, tot i que en el cas concret del vers lliure encara no s'hagi assolit: «Desafortunadamente, no disponemos de una clasificación científica del verso libre» (B. TOMASHEVSKI, «Verso y ritmo». *Op. cit.*, p. 110).

capaç, en darrer terme, d'establir una comunicació exclusivament estètica, desinteressada-. Així doncs, l'objecte/obra d'art és tothora el fruit d'una activitat finita de caràcter formatiu exercida sobre un determinat tipus de material –sonor, lingüístic, plàstic...– que posseeix una història, que ofereix una munió de resistències concretes, i que necessita de tot un seguit d'operacions formals específiques pel seu reeiximent estètic. Entre el material que ens ofereix la naturalesa o la mateixa cultura i l'obra d'art hi ha una gran distància: el Formalisme té clar que la mimesi no és el llenguatge propi de l'art, i que els cànons artístics no ens són proporcionats per la mera observació de l'entorn natural, sinó autònomament, això és, per convenció o exploració artística. Ara bé, els materials de treball són prou específics i, en certa mesura, heterogenis com per exigir-nos un estudi detingut i particular. Sens dubte, el resultat d'aquesta tesi és que les arts haurien de ser copsades en allò que tenen de més genuí. Les singularitats del material que serveix de base a les diferents arts són una condició que cal observar amb deteniment puix que, en part, condicionen les accions que ha de realitzar el creador per formar-lo convenientment i d'una manera significativa. Una valoració general o abstracta, és a dir, indiferenciada, no seria capaç de copsar el significat de l'art. En sentit estricte, doncs, per al formalista, no hi hauria *un* significat de les arts, sinó un significat propi de cadascuna de les arts, i, essent encara més rigorosos, de cadascuna de les obres d'art. El darrer corol·lari i més radical de l'anàlisi immanent és la fragmentació la teoria estètica, la seva especialització.

Per tot plegat, d'entrada només podríem afirmar que totes les polimorfes formes de Formalisme coincideixen en el fet d'entendre l'art com a *construcció*, en altres mots, com el resultat d'un *principi constructiu* determinat realitzat en una matèria concreta que ofereix una sèrie de resistències, no només naturals, ans més aviat condicionaments històricament preformats. Ara bé, insistim, és clar que, d'alguna manera, el material determina allò que pot ser efectivament construït; ras i curt: tot i *formar* sempre, les arts formarien coses ben diferents. Així, en una primera aproximació, se'ns mostrarien dos grans àmbits segons la taxonomia tradicional de les arts: trobaríem les *arts del temps* –també anomenades *dinàmiques*, com la música, i arts de la paraula–, i les *arts de l'espai* –o *estàtiques*, com la pintura, l'escultura i arquitectura–. *Grosso modo*, segons els primers tempteigs formalistes, les arts dinàmiques tindrien com a primer objectiu oferir-nos una determinada *forma del temps*, en canvi, les estàtiques, una concreta *forma de l'espai*.

No obstant això, els suggeriments del Formalisme no s'aturaran aquí, ja que més enllà de les primeres propostes, un xic fragmentàries, trobarem iniciatives més integradores que admeten una aplicació transversal dels seus principis o postulats. Per exemple, si prenem en consideració la seductora teoria de les arts de l'esteta americana Susanne Langer en adonarem que les diferències entre les *arts del temps* i les de *l'espai* no són tan taxatives, i que, de fet, allò que permet articular el temps en el cas de les dinàmiques, i l'espai, en el cas de les estàtiques, no és altra cosa que un factor comú, el *ritme*. Segons Langer, la lògica del ritme, en la mesura que esdevé transversal a totes les arts, desmunta la dicotomia tradicional i ens mostra de quina manera la qüestió del

temps també afecta, això sí, secundàriament a les arts estàtiques⁶⁸⁷, i com l'espai s'insereix en l'òrbita de les dinàmiques⁶⁸⁸. L'americana, emperò, és ben conscient de la *immediatesa* amb la qual ens és oferta la vivència del temps en la música, el teatre o la poesia, a diferència de la *mediatesa* de la pintura, l'arquitectura o escultura; i a l'inrevés pel que fa a l'espai. En aquest sentit, S. Langer distingí encertadament entre *il·lusions*⁶⁸⁹ *primàries* i *secundàries* de les diverses arts: la música, per exemple, té com a il·lusió primària el temps, i com a secundària l'espai; en canvi, en la pintura els termes s'inverteixen⁶⁹⁰. Efectivament, a *Feeling and Form*, Langer expressa la convicció que cadascuna de les arts pot ser entesa a partir de la creació d'una *il·lusió primària* genuïna, tot i que també en realitza de *secundàries*, per mitjà de les quals s'estableixen certes relacions de familiaritat, però no d'identitat, entre elles⁶⁹¹.

Clarament el concepte de ritme de S. Langer⁶⁹² permet fer una lectura transversal⁶⁹³ del fenomen de les arts en la mesura que tota articulació temporal o espacial és, en darrer terme, rítmica. Però aquí estariem parlant d'una teoria sintètica del darrer Formalisme ja madur, i que fonamenta els seus postulats en una art paradigmàticament temporal, la música. Com ben aviat exposarem, atenent al peu i lletra dels escrits de les primeres escoles prototípicament formalistes, hom només podria constatar la importància del ritme en aquells estudis dedicats a les arts del temps –el Formalisme Rus, en el cas de la poesia i literatura, o l'estravinskià en música–, i, en aquest sentit, faltariem a la veritat si afirméssim que el Formalisme versat a les arts plàstiques dedica una cura especial a la qüestió del ritme que ens pogués fer pensar en una vertadera unitat d'intencions⁶⁹⁴. En els darrers –l'anomenada *Escola de Viena*, per exemple– la

⁶⁸⁷ No sols com a «contingut» explícit d'una obra pictòrica (per exemple, l'al·legoria de «Saturn devorant els seus fill» de Francisco Goya), sinó sobretot en la mesura que són capaces d'oferir-nos per si mateixes una vivència pròpia i específica del temps.

⁶⁸⁸ Cada cop més els músics avantguardistes són conscients d'aquest fet i disposen convenientment l'orquestra a fi d'obtenir efectes espacials del so (K. Stockhausen, *Gruppen* per a tres orquestres), o contraposen textures i timbres amb la mateixa finalitat [Vegeu altres consideracions sobre l'espai en la música en la música contemporània en F. BAYER, *F. De Schönberg à Cege. Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*. Paris: Éditions Klincksieck, 1987: «...l'histoire de la musique contemporaine est l'histoire de la conquête ou de la reconquête de l'espace...» (p. 9)].

⁶⁸⁹ El concepte d'*il·lusió* és prou significatiu i, sens dubte, fa referència al fet que l'art és en primer terme una creació de la imaginació, quelcom construït intel·ligentment per ser ofert a la sensibilitat; la seva essència és l'aparença, la virtualitat, la irrealitat, fet que precisament allibera l'art de les coordenades de la quotidianitat. La dimensió d'aparença és, doncs, allò que separa l'art de la resta d'objectes, ja que només existeixen per a la imaginació, són purament qualitius i privats de significació pràctica; en aquest sentit, són abstractes: són una abstracció de l'existència material (Vegeu: S. LANGER, *Feeling and Form*. *Op. cit.* concretament el capítol IV).

⁶⁹⁰ Vegeu: S. LANGER, *Feeling and Form* (*Op. cit.*), especialment els capítols X «Virtual space» i VII «The image of Time».

⁶⁹¹ «This relation, however, is always kinship and not identity» (*Ibidem.*, p. 205).

⁶⁹² Per a la corresponent definició de ritme, vegeu el text corresponent a la nota 729 del present capítol.

⁶⁹³ S. Langer forjarà una teoria sobre el significat artístic sobre la base del *ritme* el qual apareix d'una manera més manifesta en la música, però que opera amb la mateixa eficàcia en la resta.

⁶⁹⁴ Tot i que no podem parlar d'un tractament sistemàtic de la qüestió del ritme en aquest tipus de formalisme dedicat a les arts plàstiques, sí que podem fer esment d'alguns passatges en els quals la dimensió rítmica pren un relleu certament considerable. Sense anar gaire lluny, Riegl en *El arte industrial tardorromano*, conclou que un dels elements clau de la voluntat artística d'aquest període de la història de l'art antiga, injustament blasmat per la historiografia moderna, era una determinada seqüència o construcció rítmica: «El ritmo fue el procedimiento

importància se centra en la creació d'un *espai virtual, aparent*, per mitjà de tot un plegat d'operacions formals que només *a posteriori* i en sentit ampli o metafòric podrien ser qualificades de rítmiques.

Ara bé, complementàriament a la teoria de Langer trobem la d'un altre autor partidari de les filosofies de la forma –potser sí, un xic heterodox⁶⁹⁵–, Pável Florenski, que tot i partir de l'estudi de la pintura, considerada com a una art paradigmàticament artística, reconeix el vector rítmic i, en darrer terme, temporal, en íntima i lògica connivència amb l'espai, com el lloc més propi de l'art. Podríem parlar d'una profitosa complementarietat entre les propostes estètiques de Florenski i Langer? Efectivament així ho creiem: Langer parteix de la música amb la finalitat de mostrar la naturalesa rítmica de les arts; així, per exemple, arribarà finalment a comprendre la construcció espacial de la pintura; Florenski parteix de la pintura per evidenciar de quina manera construeix efectivament l'espai –reformulant, aquí, tesis properes a les dels formalistes centreeuropeus–, per arribar, en darrer terme, també a la seva naturalesa temporal que farà possible equiparar-la amb la música i la seva essència rítmica. La segona via cobreix un camí que abans només podríem haver transitat intuïtivament, ja que, com hem dit, en l'àmbit de les arts plàstiques, la hipòtesi d'una arquitectura rítmica quedava, per excessivament espigolada i difusa, infonamentada. Demostrant l'afinitat de Florenski amb els primers formalistes pel que fa a la construcció de l'espai, i comparant els seus resultats finals a la llum de la filosofia de les formes simbòliques de Langer, cobrirem un ampli espectre que ens permetrà interpretar l'essència constructiva de l'art segons la visió estrictament formal del ritme.

El programa que articularà el capítol resulta força complex de manera que creiem convenient esquematitzar-lo d'entrada. En primer lloc, demostrarem la importància formal del ritme –creiem que exposar algunes hipòtesis del Formalisme rus en contrast amb l'estètica de Lukács, com a representant d'un model, al nostre parer, no del tot reeixit, ho palesarà fefaentment–, per, tot seguit, definir convenientment la forma en relació al ritme a partir del

artístico fundamental del que se valió el arte tardorromano, en coincidencia de nuevo con toda la antigüedad para cumplir la finalidad artística mencionada. Por medio del ritmo, es decir, por medio de la repetición sucesiva de manifestaciones iguales, se mostraba al espectador de forma convincente e inmediata la interrelación de las distintas parte en un todo unitario e individual; y donde aparecían varios individuos, era de nuevo el ritmo el que llegaba a configurar una unidad superior a partir de ellos» (A. RIEGL, *El arte industrial tardorromano. Op. cit.*, p. 299); «Si el ritmo clásico fue el contraste (contrapuesto y composición triangular), el tardorromano se basará en la alineación isomorfa (composición tetragonal)» (*Ibidem.*, p. 301). Riegl, a més, proposa un estudi de la documentació escrita del període, en la qual localitza afirmacions que corroboren àmpliament els seus principis: «Sin embargo, la simetría y la proporción sólo son formas de manifestación específicas de un procedimiento universal superior en las artes figurativas: el ritmo. Pues el medio por el cual se pone de manifiesto la unidad, es decir, el carácter conclusivo de la forma individual de los objetos de la naturaleza dentro de la obra de arte es también, según San Agustín, el ritmo (*numerus*). Su importancia es acentuada y resaltada hasta tal punto por San Agustín que Berthaud llega incluso a establecer que para San Agustín el ritmo es el verdadero principio de la belleza...» (*Ibidem.*, p. 304).

⁶⁹⁵ Un dels primers objectius del l'apartat «Pável Florenski: de la formació de l'espai pictòric a la construcció del ritme musical» serà mostrar la gran proximitat del pensament de P. Florenski respecte de les tesis bàsiques del Formalisme tal i com han estat caracteritzades en la primera part del nostre estudi. L'heterodòxia de Florenski vindrà marcada sobretot per la seva original insistència en la forma artística –el paradigmàticament es referirà a la icona en la seva factura ortodoxa– com a punt d'intersecció entre allò visible i l'invisible.

Formalisme rus, un moviment que, com sabem, se'n ocupà d'una manera reiterada i insistent; a continuació, veurem com S. Langer a través del model musical construeix una teoria completa de la significació artística sobre la base del ritme; seguidament, mostrarem com P. Florenski acull, això sí, d'una manera ben original, algunes tesis del Formalisme centreeuropeu dedicat a les arts plàstiques –fet que ens permetrà demostrar que aquí la consideració de l'espai és fonamental–. Tot plegat ens permetrà ratificar el títol del present capítol, això és, el fet que el ritme ocupa un lloc fonamental en la construcció del temps i l'espai; més concretament, que esdevé el pal de paller de la construcció formal i el vehicle clau de la seva significació estètica, sempre segons el Formalisme.

Cap a un concepte integrador de ritme

«...analizaba la novela como una obra musical»⁶⁹⁶
V. ŠKLOVSKI

En el present apartat pretenem arribar a evidenciar de quina manera el Formalisme rus va convertir el ritme en el pal de paller de la construcció estètica. Ben mirat, no és estrany que aquest moviment centrés la seva atenció en l'arquitectura rítmica de les composicions, puix que es tracta d'un element prou substancial i ben procliu a ser analitzat sistemàticament. Així ho observà G. Lukács, al parer del qual, sens dubte, el ritme constituïria el moment formal per excel·lència de l'art. És clar que, per les raons que tot seguit exposarem, un autor formalista mai no podria arribar a acceptar la concepció del ritme que trasllueix la cèlebre obra de l'esteta marxista; tanmateix, segurament, consideraria en positiu que l'esteta hongarès hagués observat la seva importància, ni que fos tangencialment. Pel que fa a la nostra exposició, ara resultarà d'allò més convenient contraposar el Formalisme amb l'estètica d'un autor de la talla de Lukács; en primer terme, per refermar el *topos* específicament formal del ritme, i, en segon lloc, perquè del xoc entre aquestes dues posicions confrontades esperem obtenir una caracterització del to i de la importància real que jugà el ritme en la cosmovisió formalista.

Per a Lúkacs, no hi ha cap dubte que, atesa la seva faisó marcadament formal, el ritme esdevé l'eix central dels estudis científics sobre el fet artístic: «Deshalb sind diese Elemente des Ästhetischen einer desanthropomorphisierenden, wissenschaftlichen Betrachtung am direktesten zugänglich. Deshalb können sie auch am leichtesten formalistisch erstarren»⁶⁹⁷. Però, com connota la cita precedent, l'estudi del ritme no permetrà a l'especialista capir satisfactòriament el fenomen de les arts –afirmació sobre la qual, com anirem veient, el Formalisme dissentiria d'una manera radical–: desvinculat d'un contingut real, la forma rítmica no és capaç d'expressar res i, per tant, l'anàlisi estètica romandrà en la buidor o trairà inconscientment el seus principis establint connexions extraformals d'una manera subreptícia.

⁶⁹⁶ V. Chklovsky es refereix a a l'article d'Eikhenbaum que analitza *Com està fet «El Capot» de Gógol* (V. ŠKLOVSKI, *La cuerda del arco*. *Op. cit.*, p. 27).

⁶⁹⁷ G. LUKÁCS, *Die Eigenart des Ästhetischen*. Band 11. *Op. cit.*, p. 282; [G. LUKÁCS, *Estética. La peculiaridad de lo estético*. *Op. cit.*, p. 295: «Por eso estos elementos de lo estético son los más directamente accesibles a una consideración desantropomorfizadora, científica. Y por eso también son los que más fácilmente pueden cristalizar en formalismo»].

Amb el propòsit de caracteritzar la funció del ritme en l'obra d'art, Lukács recull i fa seves les intuïcions d'un cèlebre literat, F. Schiller (1759-1805). L'esteta hongarès destaca un fragment del text que Schiller dedicà a un altre clàssic de Weimar, Goethe, i enumera tot seguit les tres funcions del ritme en la creació artístic-poètica⁶⁹⁸: en primer lloc, el ritme té una funció unificadora del contingut; en segon terme, elimina tots els detalls accessoris; i, finalment, crea una atmosfera estètica unitària. Així doncs, ja segons Lukács, el ritme (forma) dóna unitat estètica als reflexos de la realitat que són, pròpiament, el contingut. En darrer terme, els reflexos de la realitat (mediats dialècticament), essent sotmesos a la forma rítmica, perden l'heterogeneïtat i la dispersió pròpia del real, i guanyen, a més, en dramatisme.

No hi ha dubte que, considerat d'aquesta manera, el ritme té un impacte secundari i no pas substancial en el contingut. El contingut ja és *per se* plenament significatiu, i només cal atorgar-li el dinamisme i la unitat pròpia de l'art per mitjà del ritme. Així, tot i que el ritme és una part essencial del fenomen artístic, el seu efecte no aporta més significat que el que ja ha estat adduït pel contingut, reflex mediat del real. Com sabem, aquesta escissió entre forma i contingut no entra dins de l'imaginari formalista: tot emprant terminologia aristotèlica podríem dir que per als formalistes la forma-ritme no és pas un *accident*, sinó una part essencial i constitutiva de la *substància* artística, allò que la fa ser efectivament el que és.

Al parer de Lukács, el ritme constitueix un dels moments de l'obra, però no pas l'essencial; sempre caldrà que l'articulació rítmica reculli tot un món, el contingut: «Der Rhythmus ist –eben als abstrakt-formelles Teilmoment– objektiv weltlos, wenn auch der Möglichkeit nach weltbezogen, welten-ordnend; subjektiv angesehen subjektiv, wenn er auch in seiner Intention evokativ stets auf das Subjekt gerichtet ist [...] Weltlosigkeit und Subjektivität sind die inhaltlichen Kennzeichen eines Gebildes formaler Art»⁶⁹⁹. Tot i que el ritme formal no té, *per se*, una autonomia estètica –sinó que cal que articuli un contingut, ara sí, ben significatiu– parteix de la mateixa realitat concreta, n'és àdhuc un *reflex*. La realitat objectiva que aprehèn l'home està vertebrada a través del treball, però no pas d'una manera immediata, sinó *dialèctica*. És evident que cal reconèixer una munió de moments dialèctics entre el ritme del treball i el ritme en la seva funció estètica –fet que aparta d'una manera definitiva l'anàlisi lukacsiana d'una concepció ingènuament mecanicista–. En efecte, Lukács traça la història d'aquesta gènesi que culmina amb l'ús exclusivament artístic del ritme. Tanmateix, l'excurs no abandonarà mai el pressupòsit del realisme.

En contraposició a tot això que ha estat dit, comencem a posar de manifest algunes de les línies de força del Formalisme. En primer lloc, caldrà constatar la importància del ritme per poder veure, posteriorment, la genealogia de la seva definició i les seves funcions pregones. El que pretenem amb aquest

⁶⁹⁸ Per comprovar la citació de Schiller en l'estètica de Lukács, vegeu: G. LUKÁCS, *Die Eigenart des Ästhetischen*. Band 11. *Op. cit.*, p. 278.

⁶⁹⁹ G. LUKÁCS, *Die Eigenart des Ästhetischen*. Band 11. *Op. cit.*, p. 282; [G. LUKÁCS, *Estética. La peculiaridad de lo estético*. *Op. cit.*, p. 295: «el ritmo, como momento parcial formal y abstracto, es objetivamente sin-mundo, aunque, según la posibilidad, referido al mundo, ordenador del mundo; visto subjetivamente es sin sujeto, aunque en su intención se orienta siempre evocadoramente al sujeto (...). La falta de mundo y de sujeto son las características significativas de un producto de naturaleza formal»].

breu repàs no és pas exposar d'una manera sistemàtica tot allò del Formalisme rus que concerneix el ritme, tasca ben ingent, sinó determinar la importància que aquest moment té com a factor constructiu i expressiu, i demostrar que, convenientment examinat, no ha de comportar una reducció de la complexitat i la riquesa de la vivència estètica.

Resulta pràcticament indiscutible que el principi formal que els russos van fer valer com a factor constructiu no fou altre que el ritme. Per a V. Chklovski, com hem vist, l'afany de la poesia era restablir una nova consciència del llenguatge en si mateix per mitjà d'un enfosquiment o una obstrucció de la seva forma habitual. Aquest fet s'aconseguia tot convertint en *qualitat dominant* algun aspecte concret del llenguatge, fonamentalment el ritme, que *deformaria* la resta, i contribuiria a la percepció d'*unitat* que exigeix tota creació artística. Així, tot considerant el ritme com a factor constructiu, s'apuntava, en darrer terme, a la consideració d'un temps propi de la poesia, una dimensió que, segons podem llegir en la *Teoria della prosa* de V. Chklovski, no coincideix amb el temps real viscut; ans al contrari, tot plegat hauria de ser entès des del punt de vista de la convenció, això és, com a quelcom estèticament desitjat i només fruit d'una construcció artística⁷⁰⁰. La consideració del ritme poètic –principi constructiu i delimitador del fenomen poètic– conduïa, doncs, a la pregona qüestió del temps en la mesura que articulava una vivència temporal específica.

L'afirmació d'Chklovski, lluny de ser una mera anècdota, constitueix una de les preocupacions fonamentals de la recerca formalista, com demostren els següents testimonis de R. Jakobson (1896-1982). Aquí, l'autor comenta el seu treball a Rússia amb el grup formalista de l'*opoiaz*; així, en resposta a una pregunta sobre la superació de l'historicisme dels neogramàtics i el sincronisme de Saussure, Jakobson respon: «El tiempo en cuanto tal ha sido y es aún, según me parece, la cuestión vital de nuestra época»⁷⁰¹; àdhuc, a propòsit d'un article escrit l'any 1919 sobre el Futurisme, comenta: «Nuestros pensamientos sobre el tiempo se inspiraban directamente en la discusión que se desarrollaba en torno a la teoría de la relatividad, con su rechazo del tiempo como un absoluto y su voluntad de coordinar los problemas el tiempo y del espacio»⁷⁰². S'escau també reproduir part d'una pregunta formulada per Krystina Pomorska al lingüista moscovita: «Todas estas declaraciones sobre la evolución de la lengua son una buena muestra de que los estudios literarios ligados al opoiaz fundaban entonces en gran medida sus principios metodológicos sobre esta problemática del tiempo [parla dels anys trenta]. Per finalitzar, una altra pertinent pregunta de Krystina Pomorska: «Blok y Maiakovski, por otro lado tan diferentes, consideraban ambos que el elemento temporal era el principio determinante del acto de creación en poesía. Para ellos, el ritmo era primordial y la palabra lo

⁷⁰⁰ La següent citació fa referència a una narració en prosa; tot i això, ens ha semblat prou il·lustrativa: «Pushkin aceptó esta convención, que pasó inadvertida durante cien años y que no tenían por qué descubrir, debido a que el tiempo de composición difiere del tiempo cotidiano en que no transcurre de acuerdo con la cronología histórica. Al acelerar o retardar la acción, cambiar el orden de los fragmentos, desarrollarlos o comprimirlos en la narración, el autor muestra los acontecimientos fuera del tiempo cotidiano» (V. SKLOVSKIJ, *Teoria della prosa*. Op. cit., p. 109).

⁷⁰¹ R. JAKOBSON, *Lingüística, poética, tiempo*. Op. cit., p. 62.

⁷⁰² *Ibidem.*, p. 63.

secundario»⁷⁰³. Certament, la darrera qüestió plantejada per Krystina Pomorska ens apropa als orígens del moviment. Si en remuntem a les seves primeres tesis del Formalisme ja podem observar un interès ben particular per la qüestió del ritme, això sí, simbiòticament unit a la proclama futurista de la «paraula autosuficient». En efecte, els poetes futuristes –per exemple, Xlebnikov– i els lingüistes –per exemple, Jakuvinskij– van lloar la «paraula autosuficient», el valor de la qual no es trobava en la seva capacitat referencial, sinó en el seu aspecte exterior-fonètic. Fruit d'aquesta atenció concentrada en el mot en si, i oblidant el seu aspecte lèxic o semàntic, la qüestió rítmica passava a un primer pla, esdevenint la clau de volta de la significació estètica. Però, després d'aquesta època de fascinació per la sonoritat pura desvinculada de qualsevol referent de la realitat –els *Futuristes* parlaven de *zaum'*–, els formalistes van disminuir el to combatiu dels seus escrits i, tot plegat, va anar acompanyat d'una major solidesa i rigor. A grans trets, van passar progressivament de la valoració gairebé exclusiva de l'*eurítmia* a veure les relacions complexes que s'institueixen i constitueixen el vers, a saber, la interacció de ritme, fonètica, sintaxi i semàntica. El descobriment de la íntima interacció, complexa i multifactorial, del ritme amb la resta de paràmetres de la composició –o, no seria forassenyat afirmar, el descobriment de l'essència rítmica dels altres elements fonamentals de tota composició lingüística– va fer, doncs, que els formalistes deixessin enrere les consideracions purament mecàniques i estàtiques del ritme i en perfléssin una definició més satisfactòria i pregona.

Per tal d'aprofundir en la definició de ritme, recollirem breument algunes de les intuïcions més fonamentals de tres breus articles, en els quals el ritme juga un paper preponderant com a factor constructiu i estèticament significant. O. Brik, amb l'afany d'aprofundir en l'impacte del ritme en el significat estètic d'una composició poètica, va proposar, en el seu cèlebre article «*Rythme et syntaxe*» (1920-1927), la idea de la *sintaxi rítmica*: «Le vers obéit non seulement aux lois de la syntaxe, mais aussi à celles de la syntaxe rythmique, c'est-à-dire la syntaxe qui enrichit ses lois d'exigences rythmiques»⁷⁰⁴. En primer terme, Brik ens ofereix una definició de ritme que es desmarca d'aquelles aproximacions metafòriques que parlen del ritme en les arts des d'una dimensió naturalista o, fins i tot, còsmica; el ritme poètic és de caràcter eminentment convencional, i pot ser definit *com un moviment o procés motor presentat en una matèria particular*⁷⁰⁵. L'escansió tradicional dels versos pot constatar una certa regularitat, tanmateix, al parer de l'autor, cal anar un xic més enllà i adonar-se del fet que la *sintaxi rítmica* és més aviat la substancialització o materialització efectiva d'un *impuls rítmic* previ a la composició pròpiament dita⁷⁰⁶. Així, en el transcurs del breu estudi, Brik demostrà amb una certa solvència que la sintaxi del vers es veu substancialment afectada per l'impuls rítmic que, per això, esdevé el diferenciador efectiu respecte de la parla quotidiana: «L'attitude correcte est de voir le vers comme un complexe

⁷⁰³ *Ibidem.*, p. 80.

⁷⁰⁴ O. BRIK, «*Rythme et syntaxe*» en *Théorie de la littérature. Op. cit.*, p. 149.

⁷⁰⁵ *Ibidem.*, p. 144.

⁷⁰⁶ L'impuls rítmic es fonamenta en dues variables: l'accentuació dèbil o forta de les síl·labes, això és, la *intensitat*, i la seva duració, curta o llarga, és a dir, el *nivell d'interrupció*. Brik emfasitza que el fet de parlar de síl·labes dèbils o fortes com a resultat d'un impuls rítmic dinàmic deixa enrere la distinció estàtica de síl·labes tòniques i àtones emprada tradicionalment i reforça la idea d'un impacte veritablement significatiu del ritme.

nécessairement linguistique, mais reposant sur des lois particulières qui ne coïncident pas avec celles de la langue parlée»⁷⁰⁷. Aquest és, certament, un punt clau que, al parer de l'estudiós rus, hauria de transformar les consideracions més ingènues de la labor del poeta: el ritme no és un ingredient que embelleix o ornamenta una trama prèviament significant, ans és el motor que carrega d'un significat genuí el vers, entès com a complex sintàctico-semàntic.

Certament, els formalistes russos abdicaren amb prestesa de les anàlisis decimonòniques que intentaven elucidar espigoladament alguns aspectes constructius del vers. D'aquesta manera, en la mateixa línia amb la qual s'inaugura l'estudi de Brik, això és, dibuixant les limitacions explicatives del bagatge teòric tradicional, Tomashevski, en el seu article «Verso y ritmo»⁷⁰⁸ (1925-1928), posa en tela de judici l'estudi acadèmic del vers basat estrictament en el sistema mètric de *peus*, atès que no pot donar compte d'una manera fefaent dels ingredients que distingeixen la prosa del vers. Al parer de l'autor, per reeixir en l'estudi de la poesia, per copsar la seva especificitat, que, com sabem, rau en una determinada i complexa articulació rítmica, cal integrar tres dimensions d'anàlisi: en primer terme, cal tenir en compte la *lleï mètrica* de base, ben entès que no sempre és completament homogènia, ja que cada poema pot imposar la seva pròpia composició mètrica; a partir d'aquí, cal copsar l'impacte que genera la *construcció rítmica* –terme que ja introduïa Andrei Biely– sobre la base mètrica; i, finalment, determinar l'*impuls rítmic*, que ja vèiem en els estudis d'O. Brik, element que, en si mateix, resulta molt menys rígid que la disposició mètrica, i que pot oferir solucions viables pel que fa a l'estudi del *vers lliure*, un tipus de composició ben vigent en aquells moments, i respecte de la qual, malauradament, com constata Tomachevski, no es posseïa encara una classificació científica.

Tanmateix, si haguéssim d'escollir un article paradigmàtic del Formalisme rus que tractés la qüestió del ritme d'una manera suficientment matisada seria «Ritmo como factor constructivo del verso» (1924) de I. Tynianov. El nostre autor constata la diferència, tot sovint negligida, que existeix entre el llenguatge habitual, que empren en la nostra comunicació diària, i el llenguatge poètic; sens dubte, la seva naturalesa i finalitat són radicalment diverses. El llenguatge, en el seu ús exclusivament artístic, està sotmès a un *principi constructiu*, tot i que, és clar, no es tracta pas d'una categorització estàtica des d'un punt de vista constitutiu o històric. Ben mirat, l'obra d'art és, en molts sentits, un domini dinàmic; tota ella està sotmesa a l'esdevenir: des d'un aspecte concret de la peça, com podria ser la construcció efectiva d'un personatge novel·lesc –el qual pot incórrer en contradiccions en nombroses ocasions, atès que el que veritablement importa és la unitat dinàmica del conjunt–, fins a tota una munió de consideracions més generals, com la mateixa *forma* de l'obra. El *principi constructiu* té sempre una naturalesa *dialèctica*, si se'ns permet l'expressió; en efecte, Tynianov és força taxatiu pel que fa a la qüestió: no hi haurà obra d'art sense aquest tipus de tensió, de conflicte intern entre un element *dominant* i una sèrie de

⁷⁰⁷ O. BRIK, «Rythme et syntaxe» en *Théorie de la littérature. Op. cit.*, p. 152.

⁷⁰⁸ En l'antologia de Todorov trobem un article intítulat «Sur le vers» corresponent a B. Tomachevski el qual està compostat d'una munió heterogènia d'articles del mateix autor. Atès que no podem precisar amb exactitud de quin article provenen les declaracions, hem optat per treballar «Verso y ritmo» de Tomachevski, possiblement un d'aquestes articles dissolts en la versió francesa, de l'antologia d'Emil Volek (*Op. cit.*, pp. 99-111).

subordinats. Hom pot observar i historiar, si s'escau, la dinàmica constructiva de les obres d'art; en altres mots, tota obra d'art està construïda per mitjà d'una interacció dinàmica de factors, i es labor de l'investigador especialista determinar la seva especificitat.

Com demostra, per exemple, l'«equivalència d'estrofes» estudiada per Tynianov –ben cert, des del punt de vista del nostre estudi, ara un aspecte prou tangencial o anecdòtic–, el desenvolupament de la composició poètica, en sentit fort, la seva dinàmica interna, instaura una determinada inèrcia suficientment consistent com per, fins i tot, dotar de significat expressiu la mateixa absència de versos⁷⁰⁹. Tot plegat, obeeix al fet que la *forma* de l'obra d'art és en tot moment dinàmica i lluita constantment contra qualsevol mena d'automatisme perceptiu tot tensionant una sèrie d'elements a expenses d'altres. No obstant això, el vertader problema neix en el moment que cal determinar l'especificitat d'algunes novetats artístiques que amalgamen lliurement poesia i prosa. En aquests casos, la clau de volta, insisteix Tynianov, és sempre el ritme, més concretament, el paper determinat que juga el ritme en el si d'aquest entramat de fils que és l'obra d'art⁷¹⁰. El funcionament del ritme és radicalment específic en cadascun dels diferents àmbits; tan és així –i cal observar aquí una de les condicions que prèviament hem esgrimit com a definitòries del moviment, això és, l'atenció a la problemàtica específica de cada composició per sobre de consideracions estètiques generalistes– que resulta impossible abordar la qüestió del ritme des d'un punt de vista general o abstracte⁷¹¹. En tot cas, ha de quedar ben clar que, en el moment que un gènere interfereix o s'amalgama amb un altre gènere, s'està exportant *de facto* un principi constructiu propi a un altre àmbit inusitat, amb les conseqüències expressives que tot plegat comporta. Amb tot, emperò, Tynjanov ha estat capaç d'aclarir-nos la naturalesa del vers poètic: en efecte, aquí, en primera instància, el ritme sembla unificar i donar densitat al discurs, en altres mots, dinamitza el material verbal, però, cal tenir present que la pressió dominant que exerceix pot acabar subordinant o deformant la mateixa dimensió semàntica.

La conclusió que podem extreure d'aquest seguit de breus articles – densos i específics en el seu contingut que, certament, atenyen més a la lingüística que al nostre intent filosòfic d'elucidar els principis estètics del moviment– és que el Formalisme topà frontalment amb tot un seguit d'atzucacs, això és, d'apories o d'imperícies argumentatives de l'aproximació teòrica crítica tradicional: aquesta ja no era capaç de donar comptes satisfactòriament dels nous fets literaris; fou per això que proposaren un nou enfocament basat en la detecció i anàlisi de fenòmens específics que permetessin entendre els nous processos de composició i significació poètica; i, sens dubte, en aquest punt intervingué inusitadament la qüestió del ritme, això sí –i aquí està, creiem, la seva importància–, explicat en tota la seva profunditat

⁷⁰⁹ I. TYNIANOV, «Ritmo como factor constructivo del verso». *Op. cit.*, p. 79: «las omisiones parciales del texto están motivadas por las causas constructivas exclusivamente internas».

⁷¹⁰ *Ibidem.*, p. 81: «La diferencia se traslada a la esfera del papel funcional del ritmo, y lo decisivo es precisamente este papel funcional del ritmo y no los sistemas en que este ritmo opera».

⁷¹¹ *Ibidem.*, p. 85: «De esta manera, tenemos frente a nosotros dos órdenes constructivos: el verso y la prosa....De lo dicho emana una consecuencia: no es posible estudiar los sistemas del ritmo en la prosa y en el verso de la misma manera, por más que estos sistemas parezcan ser próximos uno al otro».

i complexitat, no pas d'una manera epifenomènica, ans amb totes les seves implicacions semàntiques i sintàctiques. Si en el discurs formalista, el ritme arrela en nivells tan pregons com són la sintaxi o la semàntica, és clar que la seva condició no és la d'*articular* un contingut, sinó la de *forjar* un contingut. D'ara endavant no hi podrà haver un contingut *més enllà* de la forma, sinó un contingut *en* la forma rítmica⁷¹².

No tenim cap dubte que una de les diatribes més contundents que esgrimiria el Formalisme en contra de la posició de Lukács seria el principi clarament dualista de l'art que vertebrava tota la seva explicació⁷¹³. Àdhuc, encara en contraposició a altres opinions de l'esteta hongarès, diríem que el Formalisme rebatria el seu enfocament, podríem dir-ho així, històricogenealògic, o, fins i tot, arqueològic del ritme, que clou amb tot un judici d'intencions sobre quin hauria de ser el seu paper en el si de la cultura. Una posició semblant no seria ben acollida des de l'òrbita formalista, atès que, segons alguns autors, rebassaria els límits de les seves competències com a estudiosos i crítics del fet artístic⁷¹⁴; a més, un dels corol·laris de l'excurs

⁷¹² Vegem com, de retruc, el principi de la construcció rítmica que ha estat enunciat reforça el cinquè punt de la nostra estètica, això és, la indissolubilitat de forma i contingut, o, altrament dit, l'eliminació de la consideració dualista de l'obra d'art.

⁷¹³ G. LUKÁCS, *Die Eigenart des Ästhetischen*. Band 11. *Op. cit.*: «...daß das entscheidendste Merkmal der Eigenart der ästhetischen Form gerade darin besteht, stets Form eines bestimmten Inhalts zu sein» (p. 282); «Jedoch erstens ist diese Möglichkeit der Beziehung zu einem Inhalt zugleich ein Imperativ; ohne eine solche Beziehung ist der Rhythmus ästhetisch nicht vorhanden» (p. 283); «Die für die Ästhetik ausschlaggebende Einheit von Form und Inhalt...» (p. 284); [G. LUKÁCS, *Estética. La peculiaridad de lo estético*. *Op. cit.*: «...la nota más intensa de la peculiaridad de la forma estética consiste en ser siempre forma de un determinado contenido» (p. 295); «Pero por una parte esa posibilidad de relación a un contenido es, al mismo tiempo, un imperativo; sin una tal relación el ritmo no existe estéticamente» (p. 296); «La unidad de forma y contenido, decisiva para la estética...» (p. 297)].

⁷¹⁴ Segurament el Formalisme hauria proclamat una objecció de principis: no s'exclou un estudi del desenvolupament històric des dels orígens, tanmateix, prèviament, cal determinar quina és l'essència d'allò que es vol historiar. Esmement dos exemples il·lustratius, K. Fiedler i Vl. Propp, l'estudiós dels contes russos. En el tercer capítol, ja hem esmentat la crítica de Fiedler a tota aproximació històriques que, des d'aquest punt de vista, pretengui copsar la veritat de l'art; en paraules de Fiedler: «Liegt der geschichtlichen Betrachtung der Kunstwerke ein reiner und strenger Begriff von Kunst nicht zu Grunde, so werden derselben Seiten des Kunstwerkes unterworfen, die außerhalb der künstlerischen Bedeutung desselben liegen, während das eigentliche Wesen des Kunstwerkes vielleicht ganz unbeachtet bleibt» (K. FIEDLER, *Schriften zur Kunst* I. *Op. cit.*, p. 12); [K. FIEDLER, *Escritos sobre arte*. *Op. cit.*, p. 60: «Si la consideración histórica de la obra no se apoya en un concepto puro y riguroso del arte, se contemplarán los aspectos ajenos a su significación artística, mientras que tal vez no se considere en absoluto la esencia misma de la obra de arte»]. Pel que fa a Vl. Propp objectava el següent en la polèmica contra l'estudiós estructuralista dels mites Lévi-Strauss: «Estoy totalmente de acuerdo con el profesor Lévi-Strauss cuando exige investigaciones históricas y crítico-literarias, pero él las exige en sustitución de lo que llama estudio formal. Por el contrario, el análisis formal preliminar es condición previa no sólo del examen histórico, sino también del crítico-literario» (LEVI-STRAUSS, V. PROPP, *Polémica*. *Op. cit.*, p. 113); Lévi-Strauss recull polèmicament les afirmacions dels seu contrincant, Vl. Propp: «Para emprender el estudio de los mitos, escribe, sería preciso añadir al análisis morfológico "un estudio histórico que, por el momento, no entra en nuestros planes"» (*Ibidem*, p. 68). Finalment, tot i que ja hem considerat que Adorno no s'adiu amb els estrets marges del Formalisme, convé amb les afirmacions que han estat aquí esbossades; en efecte, Adorno, en la seva cèlebre *Ästhetische Theorie* manifesta una rebuig per aquesta tipus d'indagacions. L'evolució i la variabilitat històrica és constitutiva de l'art, afirma el de Frankfurt; l'art és qualitativament divers, no posseeix una essència fixa i immutable. Si atenem a la premissa, cal acceptar la dificultat de definir-lo –així, no és acceptable deduir la seva

lukacià seria la determinació del fet artístic, més concretament, el *télos* específic que tot plegat imposa a l'artista i a l'obra d'art: matèria i societat determinen un producte⁷¹⁵ que els formalistes considerarien d'allò més genuí, lliure i autònom, i li atorguen una significat, gnoseològicament parlant, realista i testimonial que els estudiosos de la forma no estarien disposats a acceptar.

És ben cert, però, que a l'hora d'abordar la qüestió del ritme, el sentit habitual sembla conduir-nos, en últim terme, cap a l'univers musical, un terreny en el qual aquesta dimensió sembla abastar un domini específic i ben propi. Certament, Jakobson ja acceptava de bon grat que la riquesa i possibilitats del temps poètic només podien tenir comparació amb les del musical⁷¹⁶. Es desprèn d'allò que ha estat ressenyat que, en els seus inicis, els formalistes, embadalits amb la poètica futurista, semblen haver tractat gairebé sempre el llenguatge poètic en un sentit que podríem anomenar *musical*: les paraules no s'analitzaven referencialment o com transmissores d'un missatge, sinó que es considerava especialment eloqüent i artísticament significant la seva forma externa i la complexitat del seu joc rítmic i sonor. Així, en el corpus més preuat del Formalisme rus podem trobar, doncs, algun article que parla d'una autèntica familiaritat entre poesia i música en el sentit esmentat. Efectivament, B. Eikhenbaum en el seu escrit «El principio melódico del verso»⁷¹⁷, després d'insistir en la importància de deixar-se interpel·lar per estudis científics duts a terme en altres arts⁷¹⁸, emfasitzarà precisament el *caràcter melodiós* com a principi constructiu de la composició lírica. Si l'analitzem bé, podem observar que el poema líric està compostat per una sèrie d'*unitats rítmico-sintàctiques*, això és, per una simetria dels períodes separats per cadències i sobre una base entonacional, i *fòniques*, és a dir, per repeticions determinades de vocals i consonants. Poesia i música es trobaven vertaderament el moment que s'estableix l'entonació⁷¹⁹ com a principi constructiu –en altres mots, com a element dominant i, per tant, subordinador o deformatador de la resta d'elements del poema– de la composició lírica. Essent així, la sintaxi, la qual està clarament relacionada amb el ritme, com ja ha demostrat Brik en el seu estudi *Rythme et syntaxe*, adoptaria aquest element entonacional. Podem concloure, doncs, que els períodes que es dibuixen poèticament s'assemblen força als períodes de la

essència a partir de la determinació del seu origen–. L'art és una tensió entre allò que ha sigut, el que és, i el que pretén ser. L'art és, de d'un cert punt de vista, litigi, lluita contra allò que no és, o que ja no és.

⁷¹⁵ Vegeu la discussió que, a propòsit de l'autonomia de l'obra d'art en relació al context social i econòmic, hem mantingut amb G. Lukács en el capítol quart de l'estètica crítica del Formalisme.

⁷¹⁶ «En otras palabras, el tiempo enunciado en el discurso, y particularmente en el discurso poético, puede ser unilineal y plurilineal, puede avanzar y recular, ser continuo y discontinuo, e incluso reunir, como en el último ejemplo, lo lineal y lo circular. Creo que es difícil hallar un campo –si no es la música– en el que el tiempo sea vivido con mayor agudeza» (R. JAKOBSON, *Lingüística, poética, tiempo*. *Op. cit.*, p. 78).

⁷¹⁷ B. EICHENBAUM «El principio melódico del verso» en *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin*. *Op. cit.*, pp. 37-42.

⁷¹⁸ Malgrat que la substància bàsica que serveix de fonament a la poesia i a la música és força diferent, les funcions que permeten la seva articulació reeixida són semblants, i d'aquí la complementarietat que pot establir-se entre llurs respectius estudis.

⁷¹⁹ Però l'entonació, com molt bé aclareix l'autor, no es redueix purament a un fet sonor, sinó a un sistema articulat i complex d'entonació amb «fenómenos de simetría, repetición, crecimiento, cadencias, etc., de la entonación» [B. EICHENBAUM «El principio melódico del verso». *Op. cit.*, p. 41 (en nota)].

música, per bé que, en aquesta art, la distribució efectiva es realitza a través dels compassos. En paraules d'Eikhembbaum:

«La concepción musical del “orden” es análoga a la concepción del orden sintáctico en el sentido de que las entonaciones discursivas, al convertirse en material de la poesía, no sólo alternan sino que forman un sistema de entonación. Su sucesión está también condicionada por los principios de ascendencia, descendencia, desarrollo, etc. Los factores puramente semánticos desempeñan, en su disposición, un papel subordinado y, a veces, también por completo insignificante»⁷²⁰.

Al parer dels teòrics russos, l'ordre sintàctic –sempre entenent que en poesia aquesta dimensió ha estat generada o alterada respecte de l'ús habitual del llenguatge a través de tensions rítmiques– és allò prioritari, fins i tot, en alguns moments, per sobre del significat dels mots, la semàntica. Segons el nostre parer, i precisament fruit d'aquesta emfasització de l'asemanticitat del vers, és possible assolir un vertadera convergència de la poesia amb l'ordre musical, la construcció periòdica de la qual no pot ser mai, com ja hem vist, referencial. Música i vers s'amalgamarien en el nivell d'un sistema complex d'entonació i articulació rítmica que apuntaria amb insistència cap a si mateix. En la comparació que estableix Eikhembbaum ressonaria enèssimament la idea segons la qual la música no posseeix un lèxic o una semàntica unívocament definida –sí, emperò, un alt grau d'articulació–, i, per això, el seu significat només pot ser el fruit exclusiu d'una sàvia conjura de sons-notes, amb les quals s'estructuraria un ritme i, en darrer terme, una experiència del temps.

En efecte, el ritme, entès en un sentit ampli i complex, seria la matriu a partir de la qual s'articularia l'objecte-obra d'art com a unitat complexa i autònomament significant. Forces teories musicals reforçarien l'afirmació de la primacia que, per a la significació de la música, té el ritme entès com un joc genuí de tensions i distensions. Resulta simptomàtic el fet que convergeixin en aquest punt disquisicions que han estat formulades des de posicions diverses, com tot sovint són l'estètica i la poiètica. En primer terme, rememoraríem la *topografia musical* d'I. Stravinsky, segons la qual la música no seria altra cosa que una seqüència ordenada d'inèrcies i moments de repòs, per, tot seguit, passar a elucidar l'estètica de S. Langer amb un cert deteniment; aquí descobrirem una teoria de la significació artística inspirada en el paradigma musical sobre la base d'una matriu rítmica de les arts.

⁷²⁰ B. EICHENBAUM «El principio melódico del verso». *Op. cit.*, p. 41.

Susanne Langer: del paradigma musical a la matriu rítmica del conjunt de les arts

Susanne Langer, nascuda a New York l'any 1895, i una de les primeres dones que obtingué un reconeixement filosòfic als Estats Units⁷²¹, va publicar tot un seguit d'obres, entre elles un veritable best-seller, *Philosophy in a New Key* de l'any 1942, en les quals desenvolupava una teoria sistemàtica de les arts i, concretament, de la música. Posteriorment, *Feeling and Form* del 1953 desenrotllava amb deteniment la concepció de la música que ja descrivia d'una manera incipient en la citada obra del 1942. La nostra autora, que tenia una considerable formació musical⁷²², parteix d'un estudi intensiu de la música i la seva essència rítmica per acabar elaborant una completa teoria de la significació artística prou solvent, en la qual es posen en joc les nocions de *símbol* (*symbol*) –concepte que hereta de la filosofia de les formes simbòliques d' E. Cassirer⁷²³–, *forma* (*form*) –d'acord amb la tradició anglosaxona de la lògica simbòlica que, en el cas de Langer, arrela en el seu mestre Henry M. Sheffer⁷²⁴–, i *sentiment* (*feeling*) –noció que extreu del pragmatista Willian James⁷²⁵.

S. Langer considera l'art un tipus ben particular de símbol –en efecte, és tractarà d'un símbol *presentacional* que es contraposa al símbol *discursiu* per excel·lència, el llenguatge–, i no hi ha dubte que per a l'elaboració d'aquesta idea simbòlica que abasta la totalitat de les arts Langer pren en consideració el cas paradigmàtic de la música⁷²⁶. El símbol artístic té un alt nivell d'articulació

⁷²¹ Després d'instal·lar-se a New York al 1944, Langer va exercir com a docent en diverses institucions universitàries, *Dalton School, New York University, Columbia University* i la *New School of Social Research*. L'any 1951 a *Northwestern University in Evanston, Ohio State University*, durant el 1952-53 a la *University of Washington in Seattle*, al 1954 a la *University of Michigan* i, finalment, al *Connecticut College*. Adhuc, cal dir que treballà quatre anys per a la *Rockefeller Foundation* i que al 1962 va rebre el títol de *Professor of Philosophy Emeritus and Research Scholar*.

⁷²² En efecte, va estudiar piano i, posteriorment, violoncel, teoria musical i composició.

⁷²³ S. Langer coneix a E. Cassirer l'any 1941 després que l'alemany emigrés de Suïssa per estar-se a Yale; Cassirer s'interessà ràpidament per l'obra de Langer i tingueren força contacte fins a la mort del filòsof l'any 1945. Cal recordar que per Cassirer, l'home no s'enfronta amb el món d'una manera directa sinó que l'aprehèn sempre a través de formes simbòliques; aquestes formes permetran a Langer incloure dins de la condició de coneixement i de racionalitat les expressions no discursives con l'art.

⁷²⁴ A Radcliffe, Langer coneix a Henry M. Sheffer, deixeble Josiah Royce; aquest cèlebre filòsof definia, a *The Principles of Logic* del 1913, la lògica com la ciència general de l'ordre, la teoria de les formes de qualsevol àmbit d'objectes ordenats a nivell real o ideal. Conseqüentment, la teoria de la lògica simbòlica de Sheffer seguia conservant la idea d'una teoria general de l'estructura o de les formes. La lògica és, doncs, la ciència de les formes i les estructures. Cal dir que el concepte de lògica de Langer, que aplicarà tot seguit a les arts, és hereva i, alhora, ampliada respecte de la de Sheffer, atès que no està limitada als principis de la inferència, sinó a l'estudi de l'ordre o l'estructura relacional complexa que exhibeixen aquests tipus d'«objectes» que anomenem obres d'art. És important remarcar que l'any 1930 Langer fundà juntament amb altres filòsofs *Association for Symbolic Logic*, i publica al 1937 *Introduction to Symbolic Logic*.

⁷²⁵ El concepte de *Feeling* s'entén en sentit ampli com qualsevol cosa que sigui sentida de qualsevol manera, com a estímul, tensió interior, emoció; així és efectivament definit a *The Principles of Psychology* (1890) de W. James.

⁷²⁶ «...and I believe the analysis of musical significance in *Philosophy in a New Key* is capable of such generalization, and of furnishing a valid theory of significance for the whole Parnassus» (S. LANGER, *Feeling and Form, Op. cit.*, p. 24); «Here, in rough outline, is the special theory of music which may, I believe, be generalized to yield a theory of art as such. The basic concept is

sintàctico-estructural –com demostra, altra vegada, d’una manera exemplar la música–, però no posseeix la dimensió lèxica i discursiva típica del llenguatge; estem, doncs, davant d’una *forma simbòlica articulada, però no discursiva*, en altres termes, es tracta d’un *símbol incomplet (unconsummated symbol)*. El símbol artístic no manté una relació referencial unívoca, però, no per això, deixa d’ésser eloqüent, ans al contrari, per a Langer l’art és indubtablement una *forma significant (significant form)*. Per a la filòsofa americana cal observar aquesta *incompletesa* d’una manera absolutament positiva, atès que estableix un gènere únic de significació; ras i curt: tot intent de traduir la seva forma a termes purament lingüístics resulta ser –si se’ns permet el joc de paraules– completament incomplet en qualsevol dels casos.

Langer afirma que l’art és símbol en la mesura que ens presenta una *idea*; però de quina idea es tracta, ens podríem preguntar. Per a l’autora, l’art és la *creació* de formes simbòliques del sentiment humà; així, l’art és capaç de presentar-nos l’esquema dinàmic de la vida, més exactament, la seva matriu o forma lògica⁷²⁷, raó per la qual les obres d’art se’ns mostren com a quelcom essencialment *orgànic*⁷²⁸. Pel seu lèxic i estructura discursiva el llenguatge no és adequat per a aquest tipus d’expressió, i només el *símbol* artístic –*articulat* però *no discursiu*–, s’amalgama genuïnament a la realitat de la vida i el sentiment en si mateixos. Tanmateix, no és tracta mai d’una còpia directa, simptomàtica o patològica, del sentiment. No és pas el sentiment, sinó la seva idea, és a dir, el sentiment imaginat, allò que és creat i expressat en totes les arts. En l’art, la sensibilitat humana està sempre *mediada*, o, més ben dit, expressada a través d’una *forma simbòlica*. Però aquest fet només és possible gràcies a què l’art i la sensibilitat humana comparteixen un base comuna, el ritme, que Langer defineix com: «The essence of rhythm is the preparation of a new event by the ending of a previous one»⁷²⁹. Efectivament, la música és una art paradigmàtica en aquest sentit, i constitueix una base ferma per a l’elucidació de la completa significació artística, puix que la resta de les arts operen amb una estructura afina⁷³⁰. Tenint present aquesta premissa, Langer és capaç de reunir

the articulate but non-discursive form having import without conventional reference, and therefore presenting itself not as a symbol in the ordinary sense, but as a “significant form”, in which the factor of significance is not logically discriminated, but is felt as a quality rather than recognized as a function. If this basic concept be applicable to all products of what we call “the arts”, i. e. if all works of art may be regarded as significant forms exactly the same sense as musical works, then all the essential propositions in the theory of music may be extended to the other arts, for they all define or elucidate the nature of the symbol and its import» (*Ibidem.*, p. 32).

⁷²⁷ Per exemple, en el cas arquetípic de la música: «...music is “significant form” and its significance is that of a symbol, a highly articulated sensuous object, which by virtue of its dynamic structure can express the forms of vital experience which language is peculiarly unfit to convey. Feeling, life, motion and emotion constitute its import» (*Ibidem.*, p. 32).

⁷²⁸ «Because we are organisms, all our actions develop in organic fashion, and our feelings as well as our physical acts have an essentially metabolic pattern. Systole, diastole; making, unmaking; crescendo, diminuendo. Sustaining, sometimes, but never for indefinite lengths; life, death» (*Ibidem.*, p. 99); «That is why art seems essentially organic; for all vital tension patterns are organic patterns» (*Ibidem.*, p. 291).

⁷²⁹ *Ibidem.*, p. 126.

⁷³⁰ «The symbolic power of music lies in the fact that it creates a pattern of tensions and resolutions... Painting, sculpture, architecture, and all kindred arts do the same thing as music» (*Ibidem.*, p. 372).

l'heterogeneïtat de les arts sota un mateix principi⁷³¹, tot elucidant la seva completa essència rítmica –forma lògica comuna a la sensibilitat humana– i mostrant com aquesta contribueix decisivament a la *il·lusió primària* de l'espai –en l'arquitectura, l'escultura i la pintura–, i a la del temps –en les arts de la paraula i, per descomptat, en la música.

Per a Langer, la música –com ja hem vist anteriorment en el capítol quart– comparteix amb els sentiments humans una forma lògica, això és, una estructura de desenvolupament, de creixement, de conflicte-resolució, de rapidesa, de calma –i no pas de joia o de dolor⁷³² com tradicionalment havia entès l'estètica i, fins i tot, la praxi musical–; en poques paraules, la música és, al parer de Langer, «a tonal analogue of emotive life»⁷³³. Aquest paradigma estètic forjat a través del model musical hauria de ser, sempre segons l'autora, prou fecund com per proporcionar-nos els principis rectors d'una teoria estètica. Sens dubte, com ben aviat podrem observar, Langer reïx força en la seva escomesa.

Seguint ben de prop el fet musical, són molts els estetes que, ja tradicionalment, havien situat a la dansa sota els seus mateixos principis. No obstant això, la posició que tot sovint ocupava la disciplina la relegava a un cert vassallatge respecte de la música –considerada com a un mer reflex corporal del moviment musical que l'acompanyava–; així, la seva expressivitat més pregona quedava ben desdibuixada. Contra tot plegat, Langer demostra una sensibilitat especial al procurar remarcar la distància que separa la creació artística que duu a terme la dansa a diferència de la música –tot i compartir, és clar, una base comuna–, reivindicant d'aquesta manera, de retruc, la seva pròpia significació. Segons Langer, la *il·lusió primària* de la dansa, és a dir, allò artísticament creat i ofert en qualitat d'aparença virtual a la nostra sensibilitat intel·ligent, és el *gest*. El gest és indubtablement un moviment vital expressiu; tanmateix, en la dansa, no apareix com a un reflex directe de la interioritat sentimental del ballari: en altres mots, no és un gest real, tot i que sí efectiu, sinó virtual, i expressa un sentiment imaginat, i no pas les condicions reals o efectives del seu executor⁷³⁴.

Ja hem vist en capítols anterior, concretament en el moment de comentar les aportacions de l'escultor A. Hildebrand⁷³⁵, que la *il·lusió primària* de les arts plàstiques –pintura, escultura i arquitectura– era l'espai. En efecte, en una pintura, l'artista ha de ser capaç d'oferir-nos un camp visiu total, un espai plenament perceptiu. No es tracta de disposar un mer receptacle en el qual distribuir posteriorment un contingut significatiu, sinó de crear, per mitjà de tensions formals, un espai unitari en si mateix expressiu. Seguint en l'àmbit de les arts de l'espai, vegem tot seguit l'escultura la qual és capaç, segons Langer,

⁷³¹ Les afirmacions de Langer són prou precises i s'allunyen d'una posició radicalment sistemàtica i, en darrer terme, monista com la hegeliana. A propòsit d'això, resulta ben il·lustratiu el moment en què parla de la relació entre les il·lusions primàries i secundàries de les diverses arts; allí afirma: «This relation, however, is always kinship and not identity» (*Ibidem.*, p. 205).

⁷³² *Ibidem.*, p. 27.

⁷³³ *Ibidem.*, p. 27.

⁷³⁴ «The primary illusion of dance is a virtual realm of Power –not actual, physically exerted power, but appearances of influence and agency created by virtual gesture» (*Ibidem.*, p. 175); «It is imagined feeling that governs the dance, not real emotional conditions» (*Ibidem.*, p. 177).

⁷³⁵ Vegeu el capítol IV, apartat «Producció i no pas còpia de la realitat», concretament, la nota 433.

de crear un *volum cinètic virtual*⁷³⁶. Això significa que, per mitjà de l'escultura, l'artista pot organitzar efectivament l'espai tot expressant (rítmicament) la relació dinàmica, viva, de l'home amb el seu entorn. A diferència de l'espai presentat per la pintura, l'escultòric apunta més aviat a una aprehensió visiva de tipus tàctil⁷³⁷. Àdhuc, l'arquitectura configura un entorn, una *esfera ètnica* d'una inequívoca empremta vital. La condició general d'aparença –definida, recordem, en termes d'íntegre oferiment o dació a la nostra sensibilitat, lluny dels objectes, artefactes, i finalitats pràctiques de la vida quotidiana– que Langer assigna a la totalitat de les arts, sembla perillar en aquest punt⁷³⁸; tanmateix, la indiscutible empremta vital i orgànica que manifesta l'arquitectura permet sumir-la sota el mateix criteri d'una creació articulada i, en sí mateixa, expressiva de l'espai⁷³⁹.

També les arts poètiques, de la paraula, són *símbols articulats no discursius*, malgrat l'ús que fan del llenguatge, i ens presenten l'esquema dinàmic, la matriu lògica, de la vida⁷⁴⁰ i el sentiment, això sí, cadascuna d'elles des d'una perspectiva particular i concreta. La poesia crea una il·lusió de vida⁷⁴¹, d'experiència viscuda i sentida, i també una aparença de raonaments, mitjançant el material de la paraula⁷⁴². Així mateix la literatura, però, en aquest cas, d'una forma completa i unitària, és a dir, presentat segons la modalitat de la *memòria*, que és l'organitzadora de la consciència i, en darrer terme, la condició de possibilitat d'una història virtual⁷⁴³. El *drama* crea sempre una tensió cap al

⁷³⁶ «A piece of sculpture is a center of three-dimensional space. It is a virtual kinetic volume, which dominates a surrounding space...» (S. LANGER, *Feeling and form. Op. cit.*, p. 91).

⁷³⁷ «Here we have the primary illusion, virtual space, created in a mode quite different from that of painting, which is *scene*, the field of direct vision. Sculpture creates an equally visual space, but not a space of direct vision; for volume is really given originally to touch, both haptic touch and contact limiting bodily movement, and the business of sculpture is to translate its data into entirely visual terms, i. e. *to make tactual space visible*» (*Ibidem.*, pp. 89-90).

⁷³⁸ «Its practical functions are so essential that architects themselves are often confused about its status» (*Ibidem.*, p. 92).

⁷³⁹ «A place, in this non-geographical sense, is a created thing, an ethnic domain made visible, tangible, sensible. As such it is, of course, an illusion. Like any other plastic symbol, it is primarily an illusion of self-contained, self-sufficient, perceptual space» (*Ibidem.*, p. 95). Així, en darrer terme, les tres arts plàstiques convergeixen en aquesta creació virtual de l'espai des de diferents modalitats: «As *scene* is the basic abstraction of pictorial art, and *kinetic volume* of sculpture, that of architecture is an ethnic domain» (*Ibidem.*, pp. 94-95).

⁷⁴⁰ «Virtual events are the basic abstraction of literature, by means of which the illusion of life is made and sustained and given specific, articulate forms» (*Ibidem.*, p. 217).

⁷⁴¹ «That illusion of life is the primary illusion of all poetic art» (*Ibidem.*, p. 213). Sobre aquesta qüestió, resulten d'allò més importants les següents precisions de l'esteta americana; certament, emfasitzen la idea d'una creació artística, i no pas d'una còpia mimètica i patològica, i, alhora, reforcen l'aspecte estètic fonamental, la condició d'*aparença*: «Poetry creates a virtual "life", or, as it is sometimes said, "a world of its own". That phrase is not altogether happy because it suggests the familiar notion of "escape from reality"; but a world created as an artistic image is given us to look at, not to live in, and in this respect it is radically unlike the neurotic's "private world". Because of the unhealthy association, however, I prefer to speak of "virtual life", although I may sometimes use the phrase "the world of the poem" to refer to the primary illusion as it occurs in a particular work» (*Ibidem.*, p. 228).

⁷⁴² «... merely to show that all poetry is a creation of illusory events, even when it looks like a statement of opinions, philosophical or political or aesthetic» (*Ibidem.*, p. 219).

⁷⁴³ «The primary illusion by poesis is a history entirely "experienced"; and in literature proper (as distinct from drama, film, or pictured story) this virtual history is in the mode typified by memory. Its form is the closed, completed form that in actuality only memories have» (*Ibidem.*, p. 264); «Literature, in the strict sense, creates the illusion of life in the mode of a virtual past»

futur (virtual), ja que cada acció que s'hi esdevé està prenyada de conseqüències⁷⁴⁴. No obstant això, a l'intern del drama podem trobar dos grans gèneres, la *Comèdia* i la *Tragèdia*, els quals presenten certes diferències estructurals. La *comèdia* crea la tensió cap al futur sota els auspicis de la *Fortuna*, l'evocació d'una continuïtat vital que representa perfectament la vida de la comunitat; la vitalitat està especialment accentuada en la modalitat còmica⁷⁴⁵ i, certament, allí el bufó és, com diu Langer, *l'élan vital* personificat. En canvi, la *tragèdia* es desenvolupa segons la fatalitat del *Fatum*. Es basa en la dada de fet que els organismes vitals superiors són perennes i que, per tant, aconsegueixen el seu projecte vital sempre amb la perspectiva i el pes d'un final inevitable. Per tal d'emfasitzar la virtualitat de la il·lusió temporal de la literatura, Langer insisteix en el fet que el nostre present real no és viscut ni amb la completesa ni la unitat que ens dona la novel·la, ni tampoc amb el *suspens* o la tensió futura del drama. És precisament per tot plegat que parlem de *creació*, i no pas de mera còpia o de re-presentació de la vida⁷⁴⁶: és una abstracció simbòlica, és a dir, la idea d'un dinamisme vital despersonalitzat.

Lluny de la micrologia fragmentaria pròpia dels primers balbuceigs formalistes, Langer ha estat capaç d'elaborar una teoria estètica completa i sistemàtica de les arts en base a una matriu rítmica. Tot i que el discurs de l'esteta americana pot pecar d'una certa generalitat en alguns moments, no hi ha dubte que emfasitza el paper del ritme pel que fa a la significació estètica, i, des d'un cert punt de vista, assenta les bases d'una crítica més profícua i resolutive. No obstant això, és cert que no podem oblidar l'interrogant que plana sobre l'estatut del ritme en les arts de l'espai segons la tradició més estrictament formalista. A continuació, com ja ha estat anunciat, ressenyarem una de les obres més importants de l'esteta rus P. Florenski a fi de testimoniar, d'una manera més solvent, la importància del ritme pel que fa la construcció efectiva de l'espai i el temps.

Pável Florenski: de la formació de l'espai pictòric a la construcció del ritme musical

En aquest apartat provarem d'avançar en ordre invers, és a dir, transitarem per un camí que ens ha de conduir del terreny de les arts plàstiques, i la seva arquitectura pròpia de l'espai, vers les arts del temps, i la seva intrínseca articulació rítmica, tancant així el cercle que ens hem proposat a l'inici del capítol, i que possibilita afirmar, en darrer terme, la genuïna construcció

(*Ibidem.*, p. 266); «The prose fiction writer, like any other poet, fabricates an illusion of life entirely lived and felt, and presents it in the “literary” perspective which I have called the “mnemonic mode”—like memory, only depersonalized, objectified» (*Ibidem.*, p. 291); «Literature projects the image of life in the mode of virtual memory; language is its essential material» (*Ibidem.*, p. 306).

⁷⁴⁴ «As literature creates a virtual past, drama creates a virtual future. The literary mode is the mode of Memory; the dramatic is the mode of Destiny. The future, like past, is a conceptual structure, and expectation, even more obviously than memory, is a product of imagination» (*Ibidem.*, pp. 307-308).

⁷⁴⁵ «The pure sense of life is the underlying feeling of comedy, developed in countless different ways» (*Ibidem.*, p. 327); «This human life-feeling is the essence of comedy» (*Ibidem.*, p. 331).

⁷⁴⁶ «There is no need of “imitating” anything literally alive in order to convey the appearance of life» (*Ibidem.*, p. 312).

espacio-temporal de les arts sobre la base del ritme. Com ja hem anunciat, aquest recorregut el farem de la mà del polifacètic Pavel Florenski.

Tot i que ja hi ha una certa tradició crítica que considera P. Florenski en l'àmbit de les estètiques de la forma⁷⁴⁷, nosaltres seguim creient necessària una certa justificació d'aquesta inclusió. Com ara mostrarem, el rus segueix de prop tot el reguitzell de condicions que hem anat considerant fonamentals en el transcurs del nostre estudi sobre el Formalisme. Procedim, doncs, a exposar unes quantes citacions que demostren la proximitat de Florenski als postulats formalistes. En primer lloc, fixem-nos en la insistència de l'estudiós rus en la realitat i finalitat genuïnament artística de l'art (valgui la redundància): «Ma l'arte è invece un'attività finalizzata, non soltanto in generale dal punto di vista tecnico, ma in un senso molto più ampio, perché non è spinta immediate necessità quotidiane e respira l'aria di una libertà non oppressa dalla preoccupazione per il domani. L'arte pone a se stessa dei fini e vede il senso della sua esistenza nella loro realizzazione»⁷⁴⁸. La *formativitat* és, doncs, el còmput de l'art, i és realitzada, sense interferències, des de la seva mateixa realitat. Essent així, no ens hauria d'estranyar el fet que Florenski exigeixi un tipus d'aproximació a la realitat original que constitueix l'art com la següent: «E quindi lo studioso non si baserà più su testimonianze ottenute dall'esterno, su come e di che cosa è fatta un'opera d'arte, ma su ciò che è immediatamente visibile, udibile, tangibile, su ciò che egli riceve dall'opera in quanto tale. Non cercherà più qualcuno che gli parli dell'opera, ma l'opera stessa»⁷⁴⁹. Finalment, el nostre autor, no dubta a l'hora de delimitar o precisar quin ha de ser l'objecte d'aquestes recerques: la *forma*, ens dirà, és un element substancial i no pas accessori o accidental del fenomen artístic; en paraules de l'autor: «Ciò che viene realizzato dall'artista nell'opera è in sostanza un fine che crea la forma»⁷⁵⁰.

En resum, a la llum de la primera citació deduïm que, per a Florenski, l'art gaudeix d'una certa *autonomia* –recordem la importància d'aquesta clàusula en el quart capítol de la nostra estètica–; a la llum de la segona, que cal assolir un *mètode* concret d'estudi que parteixi de la seva mateixa realitat –exigència que hem traçat en el tercer capítol–; finalment, la darrera citació atorga a la *dimensió formal* la clau de volta de tot plegat –la referència al capítol cinquè de la nostra tesi l'acaba de convertir, doncs, en un veritable estàndard del moviment–. A més, com ben aviat descobrirem, Florenski dirigeix l'activitat de l'artista envers el que podríem considerar la resolució d'un *problema* concret, el de l'espai. En efecte, l'artista exerceix la seva *formativitat* amb l'objectiu concret d'operar una transformació –o, fóra més encertat dir, una *re-creació*– de l'espai; en altres mots, la finalitat de l'art serà transfigurar la realitat tot proposant un nou ordre qualitatiu de l'espai: «...scopo dell'artista è la trasfigurazione della realtà; ma dal momento che la realtà è soltanto una particolare organizzazione dello spazio, il compito dell'arte è quello di

⁷⁴⁷ Així ho fa, per exemple, l'esteta Mario Perniola; vegeu la seva *La estètica del siglo veinte*. Op. cit., pp. 76-79.

⁷⁴⁸ P. FLORENSKI, *Lo spazio e il tempo nell'arte*. Milano: Adelphi Edizione, 2007. p. 60. Hem optat per la versió italiana del text atès que és una traducció d'una indiscutible qualitat realitzada directament de l'original rus *АНАЛИЗ ПРОСТРАНСТВЕННОСТИ И ВРЕМЕНИ В ХУДОЖЕСТВЕННО-ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ*. Es tracta, a més, de la primera traducció mundial a una llengua europea.

⁷⁴⁹ *Ibidem.*, p. 60.

⁷⁵⁰ *Ibidem.*, p. 60.

riorganizzare lo spazio, cioè di riorganizzarlo in modo nuovo, di costruirlo a modo proprio»⁷⁵¹.

Reprement la idea de l'espai, i ja entrant en matèria, cal dir que el nostre autor no manté cap reserva a l'hora de postular la qüestió de l'espai com a l'eix vertebrador de totes les disciplines que tinguin pretensions d'assolir un estatus de veritat, és a dir, que anhelin copsar de manera pròpia i pregona allò que esdevé en la realitat i el món de la vida. Tanmateix, com veurem paradigmàticament en el cas de l'art, la seva missió no és només contemplativa, sinó més aviat transformadora, creativa⁷⁵²; en darrer terme, tota la cultura humana hauria de ser interpretada, segons l'autor, com «l'attività dell'organizzazione dello spazio»⁷⁵³. Si ens cenyim, en concret, a tots els coneixements que tradicionalment han ostentat la més preuada consideració de sabers –això és, la filosofia⁷⁵⁴ (o la ciència entesa com a saber), la tècnica (el coneixement científic en el seu sentit més pràctic), i l'art– descobrirem la seva íntima relació amb l'espai: allò que les tres perspectives tindrien en comú seria la transformació de la realitat espacial amb l'objectiu de reconstruir-la d'una manera original. Centrant-nos en l'àmbit artístic –que, àdhuc, versa directament sobre la vida–, veurem el seu intent de copsar l'espai amb eines pròpies, això és, tot defugint el discurs estrictament científic i filosòfic. No obstant això, cal tenir present que aquesta arrel comuna que és la vida a vegades sembla justificar una certa proximitat d'intencions entre les diverses disciplines; en altres mots, les fronteres no poden mai del tot taxatives. L'essència de la creació artística, doncs, pot ser ben expressada tot fent referència a una determinada organització de l'espai; en paraules de Florenski: «Ed effettivamente né il contenuto, né la maniera, né i mezzi tecnici, né la testura, caratterizzano un'opera d'arte in modo sostanziale come fa invece proprio la struttura del suo spazio; [al di fuori di questa] tutto il resto può essere definito in una certa misura secondario e accidentale, anche se proviene dall'elemento primario, quello spaziale, per realizzarne l'esistenza»⁷⁵⁵. La pluralitat de les arts quedaria arrelada en el subsòl espacial⁷⁵⁶; àdhuc, la seva organització efectiva hi gravitaria. Vegem, emperò, alguns exemples d'una manera més atenta.

La música i la poesia són les arts més lliures pel que fa a l'organització espacial. Aquest fet és fàcil de detectar, afirma Florenski, atès que ambdues arts demanen una participació molt activa a l'espectador: el seu material és poc massís, sensorialment parlant, i té poca capacitat de forçar una representació unívoca de l'espai en l'espectador. Així, l'alt grau de llibertat condueix tot sovint

⁷⁵¹ *Ibidem.*, p. 61.

⁷⁵² Tanmateix, afirma Florenski, poden donar-se dos interpretacions diferents de la construcció espacial que dur a terme l'art: en un cas, l'artista carregaria un determinat espai d'un «contingut» que no posseeix en sentit propi; en un altre cas –i parlariem de la interpretació més realista de l'art–, l'artista enregistraria un espai per reproduir-lo enterament en un altre *topos* per mitjà d'uns recursos determinats.

⁷⁵³ P. FLORENSKIJ, *Lo spazio e il tempo nell'arte. Op. cit.*, p. 51.

⁷⁵⁴ En efecte, el filòsof, des de sempre, ha intentat copsar la realitat en la seva essència, i, no hi ha cap dubte que, al parer de Florenski no és altra cosa que *espai* si mateixa: «Con determinate riserve e spiegazioni si potrebbe persino considerare lo spazio como l'oggetto proprio e originario della filosofia, in rapporto al quale tutti gli altri temi filosofici devono essere considerati derivati» (*Ibidem.*, p. 15).

⁷⁵⁵ *Ibidem.*, p. 16.

⁷⁵⁶ «Questa unità è l'organizzazione dello spazio» (*Ibidem.*, p. 55).

a la idea que l'espai constitueix un element excessivament abstracte o, fins i tot, irrellevant en aquestes arts.

Als antípodes de la música i la poesia, Florenski col·loca el teatre, que és valorat negativament des del punt de vista de l'organització de l'espai, ja que l'espai quotidià en el qual es desenvolupa s'acaba imposant⁷⁵⁷. En el teatre, l'espectador és tot passiu perquè el material és summament rígid⁷⁵⁸. Malgrat la menyspreança que el rus manifesta pel teatre⁷⁵⁹ –afirmacions sobre les quals podem no estar d'acord, i que poden semblar al lector modern merament anecdòtiques–, tot plegat emfasitza la idea que les arts, en el sentit més estricte del terme, han de dur a terme una veritable transformació de l'espai quotidià, en altres mots, han de procurar destacar-se de la realitat tot construint un nou espai original enterament donat a la nostra percepció; o, com en un sentit molt afí, afirmaria Th. A. Adorno: «Kunstwerke begeben sich hinaus aus der empirischen Welt und bringen eine dieser entgegengesetzte eigenen Wesens hervor, so als ob auch diese ein Seiendes wäre»⁷⁶⁰. No resultaria desencertada, doncs, l'asseveració que l'art constitueix una manifestació autònoma i genuïna de l'espai.

La següent observació de Florenski ja ens ofereix un contrapunt interessant i, ben segur, complementari de les teories de S. Langer. En efecte, l'esteta americana considerava la música una art paradigmàtica a partir de la qual forjar un esquema explicatiu per a la resta de les arts; Florenski, per contra, creu que la pintura i la gràfica «rappresentano tutta l'arte nel modo più completo e illuminante»⁷⁶¹. Aquestes arts són, efectivament, el terme mitjà entre l'excés de llibertat de la música –que no suggereix amb força un representació de l'espai–, i la constricció del teatre –que impelleix excessivament a l'espectador–. En la pintura, com en la música, el material pres aïlladament no diu res, però a diferència d'aquesta art, aquella pot figurar coses conegudes i no pas indeterminades. Ras i curt: aquí es dona un perfecte equilibri entre allò que es demana i allò que s'ofereix de nou a l'espectador⁷⁶².

És clar que si considerem que les arts s'ocupen fonamentalment de l'espai cal repensar la taxonomia oficial de les arts; es tracta, ben cert, d'una

⁷⁵⁷ «Essendo corpi vivi, gli attori sono troppo legati allo spazio della vita quotidiana per poter essere trasferiti, seppure temporalmente, in un spazio diverso» (*Ibidem.*, p. 56).

⁷⁵⁸ Aquesta és la valoració conclusiva de Florenski sobre el teatre en relació a la música i la poesia i, finalment, respecte de la resta d'arts plàstiques: «Si può parlare a lungo di questa rozzezza sensoriale e dell'immobilità della scena, ma è sufficiente quanto si è detto per comprendere la contrapposizione fra teatro, da una parte, e musica e poesia, dall'altra. L'architettura e la scultura possiedono una certa affinità con il teatro, sebbene i loro materiale non abbia la mancanza di plasticità di quello teatrale» (*Ibidem.*, p. 58).

⁷⁵⁹ «Questa è un'arte più bassa...» (*Ibidem.*, p. 56).

⁷⁶⁰ ADORNO, *Ästhetische Theorie. Op. cit.*, p. 10; [TH. W. ADORNO, *Teoría estética. Op. cit.*, p. 10: «Las obras de arte salen del mundo empírico y producen un mundo con una esencia propia, contrapuesto al empírico, como si también existiera este otro mundo»].

⁷⁶¹ P. FLORENSKIJ, *Lo spazio e il tempo nell'arte. Op. cit.*, p. 59.

⁷⁶² Vegem ara la contraposició del teatre amb la música i, finalment, amb les dues arts per excel·lència: «In conclusione. Ciò che dà il teatro ha sempre il sapore dell'inganno, dell'illusione, per non parlare della sensazione di durezza e di saturazione di elementi di vita quotidiana che vi si infila persino al di là delle intenzioni dell'operatore teatrale. Ciò che danno la musica e la poesia si percepisce come una realtà autentica, ma distante, troppo distante dalla possibilità di sfiorarla. Ciò che danno la pittura e la grafica viene apprezzato, al limite, come scoperta di un'autentica realtà "altra", che una volta conosciuta attraverso l'artista riconosciamo poi da soli, perché la vediamo attraverso i nostri propri occhi» (*Ibidem.*, p. 59).

conseqüència lògica dels postulats de Florenski, atès que la tradició no havia emfasitzat amb tanta insistència la qüestió de l'espai. Per començar, al parer del rus, la labor artística específica d'aquelles arts paradigmàtiques, és a dir, la pintura i la gràfica, no havia estat determinada amb precisió, fet que havia conduït a la seva confusió. La raó de la indistinció era fruit d'una consideració merament *productivista* –que consistiria en l'observació del fet d'aplicar color sobre una superfície determinada–; tanmateix, la manera *genuïna* que tenen de construir l'espai ens ha de dur a matisar-les⁷⁶³. En aquest punt, Florenski passa a elucidar les característiques originals de l'espai creat per la gràfica a diferència de la pintura. L'autor sosté que la gràfica es basa en la línia⁷⁶⁴, però no pas entesa estàticament, sinó com a formadora de l'espai a través de la transmissió de moviment⁷⁶⁵. La taca, en canvi, és allò constitutiu de la pintura, i ens ofereix d'entrada una clara sensació *tàctil*⁷⁶⁶, recordem, a diferència de la sensació *cinètica* de la gràfica.

Però, els dos models, *tàctil* i *cinètic*, poden servir-nos per il·lustrar un parell d'arts més: com la gràfica, també és cinètica la construcció de l'espai que duu a terme l'escultura; contràriament, és tàctil com la pintura, la plàstica. Resulta important destacar que en aquest punt Florenski empra el terme «ritme» per definir el sentit de moviment que imprimeix l'escultor en la seva obra: «Se infatti la scultura è imitazione esteriore dell'oggetto, è però anche un'imitazione interiormente musicale che risponde all'impressione provocata dall'oggetto con i battiti goiosi di un ritmo interiore»⁷⁶⁷. En aquest punt la referència a S. Langer sembla gairebé directa, ja que només l'estructura rítmica interior, paradigmàticament musical, és capaç de donar compte del sentir pròpiament humà⁷⁶⁸.

Curiosament, com fa notar el mateix autor, el sentit de la vista encara no ha estat analitzat, ni tan sols esmentat, en el transcurs del seu discurs estètic;. Aquest fet, sens dubte, ens hauria de sorprendre, ja que les arts figuratives són, en el fons, arts essencialment visuals. La reserva de Florenski és, emperò, del tot justificada, perquè a partir d'aquest moment dedicarà tots els seus esforços a analitzar curiosament de quina manera a través del sentit de la vista ens són donades les sensacions de tacte i de moviment; més concretament, «L'occhio è un organo di sensazioni tattili passive e di sensazioni cinetiche attive»⁷⁶⁹. Pel

⁷⁶³ «La pittura e la grafica vengono distinte per l'approccio all'organizzazione spaziale» (*Ibidem.*, p. 63).

⁷⁶⁴ «La grafica è lineare nella sua essenza» (*Ibidem.*, p. 65).

⁷⁶⁵ «In altre parole la grafica si basa su sensazioni di movimento e organizza di conseguenza lo spazio del movimento [en cursives al text original]» (*Ibidem.*, p. 65). No volem perdre l'ocasió d'apuntar un altre tret clarament distintiu del formalisme que segueix a la citació de la qual acabem de fer esment; aquí l'autor ataca indirectament la teoria de la *mimesis* sobre la qual, com ja hem comentat anteriorment, el formalisme també prenia una posició de rebuig contundent. Aquesta és la citació: «Qui l'artista no *prende* dal mondo, ma *offre* al mondo, no viene influenzato dal mondo, ma influenza il mondo [en cursives al text original]» (*Ibidem.*, p. 65).

⁷⁶⁶ Cal dir que el tacte és un sentit que ens atansa al món d'una manera un xic passiva, però en la mesura que es tracta d'una intervenció sobre el món sempre ha de ser considerada activa. La paradoxal expressió de Florenski serà la següent: «Il tatto è in tal modo una passività attiva in rapporto al mondo» (*Ibidem.*, p. 68).

⁷⁶⁷ *Ibidem.*, p. 69.

⁷⁶⁸ «...che indica con la sua organicità la sequenza interiore della volontà di colui che l'ha scolpita...» (*Ibidem.*, p. 69).

⁷⁶⁹ *Ibidem.*, p. 72.

que fa la impressió tàctil, l'ull és ben passiu, ja que tot i el seu contacte efectiu amb la cosa, no exerceix cap mena de pressió; no obstant això, és cert que l'ull per dur a terme aquesta «activitat tàctil», s'ha de moure repetides vegades de la mateixa manera que ho faria una mà en el moment de palpar algun objecte. Així, per mitjà d'aquesta agitació ocular, se'ns ofereix una sensació de moviment activa. L'òrgan de la vista és, doncs, d'allò més elàstic: «...e più pronta in qualsiasi momento a servire come pura sensazione tattile, come pura sensazione di movimento, o come intreccio dell'una e dell'altra in qualsiasi proporzione»⁷⁷⁰. Atesa la possibilitat d'una original mescladissa entre la sensació tàctil i cinètica resultarà d'allò més encertat classificar i ordenar les arts segons si empren un dels dos sentits com a primigenis o fonamentals, tot i notar, secundàriament, és clar, la possible intervenció de l'altre vector. L'activitat cinètica de la línia, i la certa passivitat tàctil del punt o de la taca no constitueixen, doncs, universos tancats⁷⁷¹.

En aquest punt no podem evitar aturar el curs de l'argumentació florenskiana per fer notar que els elements que el rus ha posat en joc, això és, els valors *tàctils* i *òptics* foren introduïts per un autor formalista que ja ens és ben conegut, Hildebrand. Per exemple, sense anar gaire lluny, Hildebrand relaciona recurrentment, en el transcurs de la seva obra fonamental, l'àmbit de les impressions òptiques amb la sensació real i efectiva de moviment dinàmic: el joc de la creació artística –sens dubte, el material mental de l'escultor són una sèrie de representacions dinàmiques que elabora a través de les impressions òptiques i del moviment ocular–, però, àdhuc, el de la recepció de l'obra per part d'un espectador, exigeix la seva relació efectiva; les impressions òptiques han de ser modelades, segons els requeriments concrets, per la llei del moviment, i d'aquí la seva força expressiva. Cal precisar que les impressions òptiques de les quals parla Hildebrand tenen, com molt bé fa notar la traductora al castellà d'aquesta important obra del Formalisme, Francisca Pérez Carreño, un «caràcter independiente del sujeto (...) como material objetivo de la representación»⁷⁷², una *veu objectiva* en l'obra d'art que ben segur retrobarem en el transcurs de la nostra atenta exposició de Florenski, fet que potencia, alhora, indiscutiblement la filiació de les intuïcions del rus amb les de l'escultor. En efecte, el deixeble de Fiedler, serà el coartífex d'una tradició estètica que no solsament influirà en l'òrbita dels estudiosos de l'art a d'occident, per exemple, en H. Wölfflin, sinó també, i d'una manera força notable, en Florenski. Pel que fa al primer autor, és fàcil constatar l'herència d'aquests valors. En l'obra *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, H. Wölfflin retrotreu els valors *tàctils* (*hàptils*) i *òptics* a l'estil lineal i pictòric⁷⁷³, que, pel cèlebre estudiós de l'art, constituïran característiques fonamentals de les categories de *Clàssic* i *Barroc*, respectivament⁷⁷⁴. Tanmateix,

⁷⁷⁰ *Ibidem.*, p. 75.

⁷⁷¹ «Questi elementi sono collegati fra loro» (*Ibidem.*, p. 76).

⁷⁷² F. PÉREZ CARREÑO, «Introducción: Forma y visión» en HILDEBRAND, *El problema de la forma en la obra de arte*. *Op. cit.*, p. 19.

⁷⁷³ H. WÖLFFLIN, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*. *Op. cit.*, p. 47: «...lo stile disegnativo procede per linee e quello pittorico per masse».

⁷⁷⁴ *Ibidem.*, p. 101: «Il gusto classico opera unicamente nell'ambito di limiti chiari ne llo loro contorno lineare, tattile (...). Il barocco svaluta la linea nel suo valore di contorno (...) nasce così, indipendentemente dal punto di vista particolare, un movimento (puramente ottico), che si stende su tutto il complesso delle forme»; aplicant-ho a la lectura d'un cas concret: «Quel che conferisce un aspetto così diverso alle figure di questi due disegni è innanzi tutto il fatto che

Wölfflin deixa ben clar que el valor òptic també pot ser aplicat transversalment a altres arts⁷⁷⁵. Pel que fa a l'esteta rus, hom pot constatar la seva relació amb Favorskij, traductor de *Das problem der Form in der Bildenden Kunst* al rus. La relació de Florenski i Favorski està ben lluny de ser quelcom accidental. Sense anar gaire lluny, N. Mislér ens indica que ambdós van proposar un currículum d'estudis coherent i compatible a la *Facultat de Poligrafia*, un síntesi fonamentada en principis metodològics comuns: «Da essa si deduce inoltre la stretta correlazione e, forse, l'integrazione metodologica fra il corso di Florenskij e quello di Favoskij. Anche le testimonianze degli studenti della Facoltà poligrafica confermano questo legame»⁷⁷⁶.

Si continuem la nostra lectura a partir del capítol tercer del seu llibre, intitulat «La costruzione e la composizione nelle opere di arte figurativa», veurem com el rus considera que en una obra d'art, no n'hi ha prou de conjurar una munió d'elements diversos, sinó que cal que aquests ingredients estiguin sotmesos a un ordre sistemàtic, a una estructura⁷⁷⁷; si no fos així, l'obra d'art no podria reeixir sota cap concepte. El rus anomena a aquest esquema d'ordre bàsic «composició», deixant ben clar que no es tracta d'un mer disseny del contingut o del tema, sinó de l'espai en el sentit més estret de l'expressió: «bensì disegno dell'organizzazione spaziale, che in sé non ha alcun rapporto *diretto* con il tema»⁷⁷⁸. De fet, en l'obra d'art, hom pot distingir diversos estrats de configuració, però la *composició*, insistim, es referiria concretament a l'organització més elemental, això és, a l'esquema més primari de l'obra d'art. Així doncs, la *composició* pot ser perfectament definida «...nel senso generale di uno schema fondamentale in base al quale è strutturata una data opera»⁷⁷⁹. Tanmateix, el nostre autor introdueix aquí una important distinció: en el llenguatge habitual, *composició* i *construcció* gairebé són el mateix, però tècnicament han de ser deixatades en la seva especificitat. L'obra sempre és, en aquest sentit, dual. En aquest punt, hom podria pensar que entendre l'art des d'un punt de vista radicalment dual hauria d'allunyar Florenski de l'horitzó del Formalisme; recordem que en el capítol cinquè de la nostra estètica hem reclamat la consideració unitària de l'obra d'art, sota l'auspici de la forma, com a un dels estàndards del Formalisme. Ara bé, no hem de precipitar-nos, ja que la distinció de Florenski no entra en contradicció amb tot allò que hem dit fins ara. Vegem-ho detingudament.

Sens dubte, l'autor considera que l'obra d'art és una unitat organitzada el protoesquema de la qual és la suara esmentada *composició*. D'entrada cal notar que l'estudi de la composició pot fer-se gairebé maquinalment, ja que les relacions entre les diagonals, les línies, les taques etc., són ben evidents, i assoleixen per si mateixes un satisfactori rang d'objectivitat. Ara bé, tot plegat

nell'uno l'effetto è fondato su valori tattili [amb referència a un *Eva* d'Albrecht Dürer] e nell'altro su valori ottici [amb referència a un *Nu Femení* de Rembrand]» (*Ibidem.*, p. 65).

⁷⁷⁵ *Ibidem.*, p. 55: «...non dobbiamo dimenticare che il concetto del pittorico che stiamo cercando supera il campo specifico della pittura, e vale per l'architettura quanto per le arti che imitano la natura».

⁷⁷⁶ N. MISLER, «Postfazione» en P. FLORENSKIJ, *Lo spazio e il tempo nell'arte*. *Op. cit.*, p. 382.

⁷⁷⁷ Efectivament l'ordre imaginat per l'artista ha de ser efectivament imprès en la seva obra: «...lo stesso artista deve fissare per sé, in un modo o nell'altro, una certa sequenza stabilita, perché altrimenti rischia a sua volta di non comprendersi più» (P. FLORENSKIJ, *Lo spazio e il tempo nell'arte*. *Op. cit.*, p. 87).

⁷⁷⁸ *Ibidem.*, p. 88.

⁷⁷⁹ *Ibidem.*, p. 89.

genera un conjunt de forces orientades vers la finalitat de *representar* o, en darrer terme, de *significar* quelcom. Així, cal considerar, doncs, l'esquema des del punt de vista del *significat* com a *construcció*; en paraules de Florenski: «Questo schema o piano dell'opera d'arte dal punto di vista del significato si deve chiamare *costruzione*»⁷⁸⁰. En resum: «In tal modo la composizione, in prima approssimazione, è completamente indifferente al significato dell'opera d'arte esaminata e ha a che fare soltanto con mezzi figurativi esteriori, mentre la costruzione, al contrario, è indirizzata al significato e indifferente ai mezzi figurativi in quanto tali»⁷⁸¹. Tot reprenent la citació precedent queda clar que, al parer de Florenski, la *construcció* fa referència al *significat*, però, per no caure en equívocs, haurem de seguir esbrinant el sentit de la terminologia emprada pel rus. L'autor deixa ben clar que la *construcció* no és ben bé el *tema*, aspecte que resulta ser més aviat, segons el sentit habitual que hom adjudica a la paraula, quelcom epidèrmic. El *significat*, en el sentit més estricte del terme, serà per Florenski poder arribar a copsar i entendre la sinèrgia o el sistema de forces que s'origina fruit de l'esquema compositiu: «La costruzione si deve pensare invece attraverso una correlazione più semplice fra la gravità e la forza di resistenza»⁷⁸². És clar que aquest sistema de forces tensa la qüestió del *significat* formal *més enllà* de les dades sensorials; sense aquest *pas* no es podria parlar pròpiament d'art⁷⁸³. *Construcció* i *composició* han d'estar, doncs, en perfecte equilibri; una estabilitat que s'assolí paradigmàticament en l'art grec –com, en cert sentit, ja hauria establert el mateix Hegel–, però, sobretot, en la *icona*⁷⁸⁴.

Segons el nostre parer, la dualitat que Florenski introdueix en l'obra d'art no ens ha de portar a dir que l'autor entén que el valor de l'art transcendeix la forma a través d'un pretès contingut extraformal; creiem que, d'entrada, els noms ja són prou simptomàtics: *construcció* i *composició* no van més enllà de l'univers formal, tot i que és clar, doten a la forma d'una dimensió

⁷⁸⁰ *Ibidem.*, p. 90.

⁷⁸¹ *Ibidem.*, p. 90.

⁷⁸² *Ibidem.*, p. 92.

⁷⁸³ L'afirmació de Florenski ens suggereix certes asseveracions de Th. W. Adorno; concretament, el moment en el qual ens parla del contingut de veritat de l'art en relació a allò fàctic en la seva *Ästhetische Theorie*. Així, Aprofitem la ben entesa per ampliar un fragment que ja ha estat citat en el trancurs de la nostra tesi (capítol v, concretament la nota 682). ADORNO, *Ästhetische Theorie*. *Op. cit.*, p. 10: «Was das Faktische am Kunstwerk transzendiert, sein geistiger Gehalt, ist nicht festzunageln auf die einzelne sinnliche Gegebenheit, konstituiert sich durch diese hindurch. Darin besteht der vermittelte Charakter des Wahrheitsgehalts. Der geistige Gehalt schwebt nicht jenseits der Faktur, sondern die Kunstwerke transzendieren ihr Tatsächliches durch ihre Faktur durch die Konsequenz ihrer Durchbildung»; [TH. W. ADORNO, *Teoría estética*. *Op. cit.*, p. 10: «Lo que trasciende a lo fáctico en la obra de arte, su contenido espiritual, no se puede atribuir a un fenómeno sensorial concreto, sino que se constituye a través de éste. En esto consiste el carácter mediado del contenido de verdad. El contenido espiritual no flota más allá de la factura, sino que las obras de arte trascienden su facticidad mediante su factura, mediante la coherencia de su elaboración»].

⁷⁸⁴ «Al di fuori dell'arte greca e dell'icona, sembra che non si rescaño a trovare altri esempi di questo equilibrio» (P. FLORENSKIJ, *Lo spazio e il tempo nell'arte*. *Op. cit.*, p. 92). Aquest equilibri podria ser altrament expressat en termes estrictament formals: «En efecto, para él las dos antiguas nociones de forma, el *eídos* (forma suprasensible) y la *morphé* (forma sensible) coinciden por completo en el icono, el cual no tiene ya necesidad alguna de enviarnos hacia lo trascendente, puesto que él mismo es el punto de contacto entre lo visible y lo invisible, el lugar donde dos mundos se tocan y su conjunción se hace contemplable. El icono no es una imitación del original, sino el original mismo» (M. PERNIOLA, *La estética del siglo veinte*. *Op. cit.*, p. 77).

autènticament significant. Si la nostra interpretació és correcta, l'afany de Florenski podria ser qualificat, en realitat, de formalista, atès que el Formalisme, lluny de retallar el significat de l'art, pretén arrelar-lo en la immanència de la forma (allò donat), condició que no hauria de ser entesa en cap moment des d'un punt de vista ingenu, això és, com a quelcom merament positiu o mecànic. Ens atreviríem resumir, doncs, la distinció de Florenski d'aquesta manera: l'estructura (*composició*) és, en si mateixa, eloqüent o significant (*construcció*).

Sens dubte, en l'obra d'art hi ha dues veus diverses en interacció: una objectiva i una subjectiva⁷⁸⁵. Així, la veu objectiva –a través de la qual la realitat, segons Florenski, és sotmesa en l'obra d'art– s'amalgama amb la subjectiva –a partir la qual la voluntat de l'artista sotmet a l'obra⁷⁸⁶. És per tot plegat que l'autor pot afirmar: «È stato detto costruzione *nell'opera* e composizione *dell'opera...*»⁷⁸⁷. En darrer terme, aquesta observació de Florenski podria ser posada en relació amb dues grans teories estètiques: per un cantó la dialèctica objectiva-subjectiva en termes de lluita ens conduiria al cor de la filosofia adorniana, i, per altra banda, la consideració simbòlica de l'acte de creació en termes de subjectivitat objectivada ens atansaria a l'estètica de Langer. De la primera relació ens n'hem ocupat anteriorment quan provàvem d'explicar la crítica del filòsof de Frankfurt a la poètica neoclàssica d'Stravinsky⁷⁸⁸. Creiem que en aquest moment s'escau més aviat donar compte de la segona de les relacions, atès que, en l'apartat precedent, ens hem ocupat de la important contribució de Langer; a més, com ja ha estat apuntat, el nostre objectiu final no és altra que una lectura sistemàtica de la totalitat de les arts pel que fa a la seva dimensió essencialment constructiva amb l'ajut d'aquests dos importants estetes.

En efecte, creiem que la posició de Florenski podria acabar conduint-nos a la formulació de S. Langer, en el sentit que, per a l'esteta americana, l'acte de creació artística consisteix en l'elaboració d'un *símbol*, element que té una indiscutible dimensió objectiva, a través d'una articulació rítmica que conservarà l'estructura del ritme vital de l'ésser humà. L'expressió de Florenski que ens atansaria més directament a la filosofia de les formes simbòliques de l'americana seria la següent: «Infatti la costruzione caratterizza la realtà in sé, nei suoi legami e nelle sue forze ed energie, mentre attraverso la composizione viene caratterizzato il mondo interiore proprio dello stesso artista, la struttura della sua vita interiore»⁷⁸⁹. En efecte, la fórmula no resulta pas dualística en el sentit tradicional del terme; com molt bé faria notar Langer: «Art is expressive through and through –every line, every sound, every gesture; and therefore it is a hundred per cent symbolic»⁷⁹⁰. Florenski resol, com Langer, dues posicions antitètiques a l'hora de valorar l'obra d'art: per un cantó, la que només fa valer

⁷⁸⁵ «[L'opera d'arte]... è il frutto del matrimonio fra l'artista che conosce e la realtà da conoscere, nel quale due energie di genere diverso danno forma a un'unione inscindibile» (P. FLORENSKIJ, *Lo spazio e il tempo nell'arte. Op. cit.*, p. 193).

⁷⁸⁶ «La costruzione è ciò che la realtà vuole dall'opera, le composizione ciò che l'artista vuole dalla sua opera» (*Ibidem.*, p. 94).

⁷⁸⁷ *Ibidem.*, p. 93.

⁷⁸⁸ Vegeu el capítol II, concretament, la part final de l'apartat «Emotivitat i deure en la concepció poètica stravinskiana».

⁷⁸⁹ P. FLORENSKIJ, *Lo spazio e il tempo nell'arte. Op. cit.*, p. 93.

⁷⁹⁰ S. LANGER, *Feeling and Form. Op. cit.*, p. 59. Un símbol que, com aclareix Langer, «is not actual feeling, but ideas of feeling» (*Ibidem.*, p. 59).

l'objectivitat –consigna pròpia de les primeres formulacions mecanicistes del Formalisme, però sobretot del Positivisme o el Naturalisme⁷⁹¹–i, per l'altra, la que només preua l'interior de l'artista, la seva subjectivitat –una adveració ben proluxa en el Romanticisme i el Simbolisme.

Després d'aclarir tots aquests elements clau de la filosofia de Florenski, i per a la consecució dels nostres objectius, ens interessa especialment analitzar el capítol quart de l'obra sempre esmentada en el qual l'autor estudia la intrínseca relació que existeix entre l'espai i el temps en l'obra d'art. D'alguna manera, l'estudi que Florenski ha dut a terme fins ara ha pecat d'una certa parcialitat motivada, creiem, per intencions didàctico-expositives. Sens dubte, el temps, considerat com a quarta coordinada de la realitat, hauria de ser valorat necessàriament, segons Florenski, en qualsevol estudi d'aquest tipus. Ben mirat, afirma l'autor, podríem dir que cada estil de la història de l'art ha fet valer o, en altres mots, ha privilegiat alguna coordinada determinada en les seves representacions⁷⁹². Tanmateix, abans de focalitzar la seva atenció en l'univers de l'art, Florenski es proposa analitzar l'impacte real del temps en les nostres percepcions i en les nostra vivències de la realitat. Aquí entendríem que Florenski ens parla d'un temps que, des del punt de vista filosòfic, anomenaríem ontològic. Aparentment, doncs, l'afirmació ens portaria a qualificar l'autor de precrític o, fins i tot, d'ingenu. No obstant això, pel tipus d'exposició que ens ofereix, el situaríem més aviat en l'horitzó d'una praxi científica del temps, és a dir, en el terreny d'aquells que operen amb l'espai i el temps com a paràmetres físics⁷⁹³ o biològics. El temps és, sens dubte, una coordinada indepassable en totes les nostres imatges de la realitat –«...ogni immagine reale possiede quattro dimensioni...»⁷⁹⁴–, i, com que ha estat la darrera de les coordenades que ha incorporat la física contemporània, encara no gaudeix d'una atenció acurada per part dels especialistes, Florenski es dedicarà a establir una sèrie de correspondències entre alguns dels elements més notables de la visió tridimensional amb la quadridimensional-temporal⁷⁹⁵.

⁷⁹¹ Un moviment que encarna el pretès valor de l'objectivitat és, segons l'autor, el Naturalisme i, tanmateix, les valoracions que en fa Florenski són completament negatives: «Questa tendenza fiacca e incerta non merita neanche a malapena il nome di arte, seppure cattiva. Essa ritiene il sup pregio sia la vericità, sebbene non tenga conto né della razionalità della realtà, né di quella della persona (...) è anch'essa senz'anima, proprio come la lente di vetro di un apparecchio fotografico» (P. FLORENSKIJ, *Lo spazio e il tempo nell'arte. Op. cit.*, p. 95). En aquest punt el rus ens recorda clarament a Fiedler en la seva crítica al naturalisme modern –cal recordar que ha estat exposada suscintament en el capítol tercer de la nostra estètica, concretament en «K. Fiedler i A. Riegl: contra la perspectiva de les ciències del *factum* condicionat»–, però també al seu deixeble, Hildebrand, tot i que en aquest cas, l'escultor fa referència al moviment realista en general; la seva diatriba emfasitza la tosquedat, la nuesa de la seves representacions, o seria més encertat dir, de la seva manca efectiva de configuració artística.

⁷⁹² P. FLORENSKIJ, *Lo spazio e il tempo nell'arte. Op. cit.*, p. 134: «Pertanto ciascuna coordinata possiede in una determinata arte una determinata espressione e manifesta attraverso di sé una determinata tensione spirituale dell'epoca».

⁷⁹³ *Ibidem.*, p. 138: «In tal modo qualsiasi parte della realtà, persino dal punto di vista puramente fisico, ha il suo spessore temporale e non può essere in alcun modo esaminata come se fosse soltanto tridimensionale... E in questo contesto, la realtà tanto più deve essere riconosciuta come quadridimensionale in tutte le sue parti e in tutte le sue singole configurazioni»

⁷⁹⁴ *Ibidem.*, p. 140.

⁷⁹⁵ Així, per exemple, tot objecte posseeix el seu punt culminant temporalment parlant, la «ἀκμή»; en altres mots, hi ha moments particulars en les coses que expressen la totalitat del seu procés: «La fioritura di un processo rappresenta l'intero processo» (*Ibidem.*, p. 145).

Com ja hem vist, cal que les parts que constitueixen un tot estiguin necessàriament estructurades en l'espai, però, en aquest moment, caldrà remarcar que també és preceptiu que ho estiguin en el temps. La forma de l'espai s'assoleix quan les parts és reuneixen, per llei, configurant un tot; de la mateixa manera, els moments s'organitzen legislativament donant forma al temps. El tot temporal no és pas una mera addició d'instant, sinó una totalitat unificada per mitjà d'una llei: tot moment manté una relació específica, necessària i significativa amb el Tot; només així podem parlar d'unitat espacial i, àdhuc, temporal. En resum, atès que «Qualsiasi realtà dunque si estende nelle quattro dimensioni e si definisce in un'immagine a quattro dimensioni»⁷⁹⁶, cal que el temps també posseeix un ordre intern i específic: «E il tempo, quarta coordinata di questa immagine, è organizzato in essa come qualcosa che le è proprio»⁷⁹⁷. Aquí Florenski ens estaria suggerint la idea d'un temps propi i autònom –«Questo tempo non è un tempo esteriore»⁷⁹⁸– que reté l'objecte en la mesura que ha esta format.

Un cop arribats a aquest punt, la relació directa de Florenski amb autors de l'òrbita musical del Formalisme seria d'allò més escaient. Sense anar gaire lluny, un cèlebre passatge de la *Poétique musicale* d'Stravinsky ja expressava perfectament l'essència de la música com a ordre del temps ⁷⁹⁹. Sens dubte, la relació establerta aquí amb la música és d'allò més adient, ja que allò que afirma el nostre autor a continuació podria haver estat signat, sense gaires esmenes, per qualsevol formalista de l'àmbit musical: «...nelle impressioni musicali, perché nella musica la coordinata temporale è dominante e, di conseguenza, la sintesi del *tempo* nella percezione musicale è *tutto*»⁸⁰⁰. Després d'aclarir el tipus d'impressió que obtenim si sentim la música de Mozart o bé la de Beethoven, Florenski emfasitza la idea d'una experiència musical en termes d'unitat temporal fruit conseguint d'un determinat ordre motívic⁸⁰¹.

Totes aquestes opinions de Florenski, però, han de ser contextualitzades en un nou horitzó; si bé es cert que ens havia parlat d'un temps com a propietat de l'objecte, l'autor introdueix ara una posició explícitament crítica: la consciència és, efectivament, la condició de la síntesi espacio-temporal⁸⁰².

⁷⁹⁶ *Ibidem.*, p. 153.

⁷⁹⁷ *Ibidem.*, p. 154.

⁷⁹⁸ *Ibidem.*, p. 154.

⁷⁹⁹ I. STRAVINSKY, *Poétique musicale*. *Op. cit.*, p. 81.

⁸⁰⁰ P. FLORENSKIJ, *Lo spazio e il tempo nell'arte*. *Op. cit.*, p. 155.

⁸⁰¹ *Ibidem.*, p. 156: «In un ascolto attivo il tempo dell'opera musicale viene superato, perché esso è già stato superato nella creazione stessa, e l'opera si trova nella nostra anima come qualcosa di unitario, istantaneo e insieme eterno, come un istante eterno, seppure organizzato, e anzi un istante eterno proprio perché organizzato».

⁸⁰² Concretament, Florenski analitza ara la quarta dimensió, el temps, en el subjecte creador tal i com ja ha fet amb els objectes o l'objecte-obra-d'art. Usant terminologia heideggeriana podríem dir que el rus concep el temps com a un veritable existenciari: «E in lui... la durata, il tempo, non entra come qualcosa di casuale... ma come un aspetto assolutamente necessario dell'esistenza» (P. FLORENSKIJ, *Lo spazio e il tempo nell'arte*. *Op. cit.*, p. 194). La temporalitat del subjecte serà efectivament impresa d'una manera simbòlica en l'obra d'art per mitjà de tot un seguit d'operacions o síntesis complexes. De fet, la representació serà, al capdavant, la «transcrizione simbolica» d'aquest recorregut espiritual –i, no ho oblidem, temporal– del subjecte creador. Tanmateix, cal fer notar que algunes citacions de Florenski difícilment podrien portar-nos a encasellar-lo com a un estricte formalista, almenys en el sentit de les primeres èpoques del moviment; la seva exposició, que emfasitza la importància de les vivències subjectives de l'artista, ens conduiria més aviat a les darreres formulacions del Formalisme, properes, com ja

Implicítament l'autor ens remet novament a les tesis de Fiedler i Worringer: l'art eleva les impressions fugaces de la realitat tot donant-los una forma espacio-temporalment, genuïna, rica o concentrada: «L'attività artistica lavora proprio su questa concentrazione spazio-temporale, a causa della quale le impressioni, fuggevoli e disperse sul volto della terra e nel volgersi degli anni, acquisiscono, attraverso l'arte, il peso di lingotti preziosi»⁸⁰³. A més, connota una clara afinitat formalista en el moment que destaca l'ordre actiu de l'art enfront de la resta d'elements passius de la quotidianitat en els quals la síntesi o la unitat temporal queda diluïda.

La temporalitat és, doncs, un element intrínsec de l'obra d'art en el sentit que s'articula a través d'elements que estan disposats rítmicament; en altres mots, l'obra imposa, des de si mateixa, un ritme a la percepció i, per tant, en darrer terme, una vivència pròpia del temps⁸⁰⁴. Les connexions amb la filosofia de les formes simbòliques de S. Langer són directes: el ritme és l'ordre lògic, subjacent, a tota obra d'art, tant si pertany al terreny de les arts figuratives com al de les musicals. Segons Florenski, en les arts plàstiques, l'articulació rítmica es realitza a partir del joc entre els *elements contemplatius* i els *elements de salt*. Pròpiament, el ritme s'articula en el confrontació dialèctica d'ambdós elements⁸⁰⁵ formals⁸⁰⁶. És evident, emperò, que cal que aquestes unitats particulars posseeixin en si mateixes unitat i coherència de tal manera que sigui fàcilment realitzable l'articulació de conjunt⁸⁰⁷.

L'artista plàstic plasmarà simbòlicament el moviment, però no copiant-lo de la realitat, sinó recreant-lo, reelaborant-lo des de la seva vida interior. A tall d'exemple, direm que per assolir l'efecte de moviment caldrà operar amb els diferents detalls-parts de la representació de tal manera que contribueixin a la creació d'aquesta il·lusió. La manera de reeixir en l'escomesa és, al parer de Florenski, per mitjà d'una elaboració –fins i tot, manifestament contradictòria⁸⁰⁸– de les parts, la coordinació de les quals produirà l'efecte

hem fet notar, a les de S. Langer, per exemple. Només una filosofia de les formes simbòliques, flexible i integradora, seria capaç d'acollir unes opinions semblants. Un formalista mecanicista no podria compartir la idea que l'artista es vessa o, en altres mots, es transcriu en la seva obra– «Tutto ciò si somma e si fissa nell'opera come commino dell'artista e non solo “è possibile che entri nella sostanza dell'opera”, ma anzi vi entra per forza”» (*Ibidem.*, p. 201)–. Només Langer i el seu *principi d'assimilació* podríem acceptar una intervenció tan significativa de la subjectivitat creadora. En efecte, segons el nostre parer –justificadament, a més, per l'ús esporàdic que fa l'autor del mateix terme *simbol*– que Florenski creu que l'obra d'art rep el ritme vital i efectiu de la projecció simbòlica de la vivència temporal de la consciència de l'artista.

⁸⁰³ P. FLORENSKIJ, *Lo spazio e il tempo nell'arte. Op. cit.*, p. 158.

⁸⁰⁴ La quarta coordinada, això és el temps, forma part, doncs, de tota representació perquè «noi non vediamo subito tutta l'immagine in un colpo d'occhio, ma la esaminiamo, vale a dire gettiamo delle occhiate alle singole parti, e se l'artista è riuscito a tracciare con sufficiente precisione il nostro percorso visivo, noi guardiamo spostando la nostra attenzione secondo le parti dominanti in un determinato ordine» (*Ibidem.*, p. 177).

⁸⁰⁵ *Ibidem.*, p. 163: «...in combinazione con gli elementi di quiete, producono un ritmo e con ciò danno forma al tempo».

⁸⁰⁶ *Ibidem.*, p. 163: «Questi elementi non sensoriali che si trovano al servizio della forma dell'opera in quanto totalità si possono definire formali».

⁸⁰⁷ *Ibidem.*, p. 163: «...i singoli momneti abbiano un'unità interiore...una condizione che faciliti la sintesi».

⁸⁰⁸ La contradicció d'aquesta complexa coordinació d'estadis s'esdevé per la simultaneïtat dels plans que representen la síntesi del moviment: «sono riuniti almeno du escorci contraddittori...un determinato istante della sintesi visiva...l'immagine è diventata viva»

representatiu desitjat. Àdhuc, el retrat seria la construcció de la personalitat d'un individu en el temps, però donada simultàniament. Les parts del retrat són en si mateixes antagòniques⁸⁰⁹, tot i que la seva tensió coordinada produeix la viva i correcta expressió de conjunt. En darrer terme, clou Florenski, «il ritratto biografico ha il compito di presentare l'unità sovratemporale della personalità»⁸¹⁰. Creiem que aquí ressonarien per enèsima vegada les posicions de Fiedler i Worringer amb la seva consideració de la representació artística com a unitat o síntesi capaç de sostreure les imatges de la seva contingència i fugacitat reals.

És important fer notar com en el present capítol la distinció de les diverses arts és finalment superada per la seva intrínseca consideració rítmica i temporal. Així doncs, pintura, poesia i música realitzen en moments diferents una mateixa cosa: un ordre rítmic del temps. Sens dubte, en el text florenskià hi trobem una munió d'expressions que agermanen disciplines aparentment diverses: «...cioè dello sviluppo poetico e della risonanza musicale di opere figurative»⁸¹¹. També és especialment eloqüent aquesta altra testimoniança: «Le antiche chiese sono saturate di questa musica, e sebbene non faccia vibrare i timpani, essa è udibile con chiarezza»⁸¹². Aquesta interrelació artística, en cert sentit sinestèsica, fa que rememorem el projecte de S. Langer i el seu intent d'arrelar el conjunt del Parnàs en la seva pregona articulació rítmica.

(*Ibidem.*, p. 180). És en aquest punt de l'exposició on se'ns mostra efectivament la profunditat explicativa de la dualitat de la qual hem fet esment anteriorment, això és, la de composició i construcció. La superposició d'instant, d'entrada percebuts com «discordanze anatomiche», serà reeixida si expressa el motiu de la composició, això és, una determinada tensió-moviment expressiu. Les imatges parlen, doncs, per si mateixes: la composició dels detalls expressa un tot unitari i significant. Florenski demostra, tot interpretant algunes representacions icòniques, com la tensió de forces que generen els elements formals és, en si mateixa, absolutament eloqüent.

⁸⁰⁹ En aquest sentit el repte més gran és el retrat en el qual s'haurien de reunir diferents instants-moments, «in reciproca contraddizione», en una sola imatge que expressi una personalitat viva.

⁸¹⁰ P. FLORENSKIJ, *Lo spazio e il tempo nell'arte. Op. cit.*, p. 189.

⁸¹¹ *Ibidem.*, p. 168.

⁸¹² *Ibidem.*, p. 183.

SEGONA PART

L'EXPERIÈNCIA DEL TEMPS EN LA MÚSICA CONTEMPORÀNIA: UNA LECTURA POÈTICA DE LA POIÈTICA MUSICAL DEL SEGLE XX

«Quid est ergo tempus? Si nemo ex me quaerat scio,
si quaerenti explicare velim nescio»

SANT AGUSTÍ

«Oggi più di ieri l'artista è quasi costantemente occupato
e pre-occupato dalla presenza, anche se latente,
dell'elemento temporale»⁸¹³

G. DORFLES

Hom que vulgui reprendre una elucidació filosòfica de la complexa qüestió del temps sent l'obligança de tornar a citar la cèlebre expressió de Sant Agustí, la qual podem llegir en el llibre onzè [xiv, 17] de les seves *Confessions*. La citació, com molt bé sabem, expressa allò que hom ha experimentat en un moment o altre de la seva vida: la imperícia o, si més no, les limitacions del llenguatge per descriure certes realitats, potser, curiosament, les més importants. Tanmateix, nosaltres, tot allunyant-nos del positivisme, però també del racionalisme més estricte, tenim la convicció que establir conceptes és només una de les possibilitats que tenim els humans d'accedir i, finalment, conèixer quelcom; certament, no tota experiència s'esgota en aquesta mena de taxonomia categorial.

Com bé reconeix el pensador d'Hipona, el temps és una d'aquestes realitats conceptualment inexpressables, almenys en el seu sentit més profund. El perquè de la contínua resistència que el temps ofereix als nostres escrutinis més fins bé podria raure en el fet de la seva *proximitat* o *immediatesa*. En efecte, M. Heidegger, tot un lector d'Agustí i autor d'un dels edificis filosòfics més imponents del segle xx, així ho afirmaria. L'autor, nascut a Messkirch l'any 1889, exposa reiteradament la seva convicció que el temps no és tan sols un accident de l'existència humana, sinó un dels seus trets més essencials; ras i curt: l'home no està en el temps, és, ell mateix, temps⁸¹⁴. Per al nostre pensador, hem d'atendre i no oblidar la importància de la *diferència ontològica* entre l'ens i l'ésser; en aquest sentit, el temps no és (un ens), és a dir, quelcom que pugui ser merament assenyalat o objectivat. L'experiència profunda del temps, l'autèntica –la qual, per Heidegger, no es correspon amb allò que mesura el rellotge–, és paral·lela i indistingible de l'experiència gairebé inefable de l'ésser, ja que ésser, existir, és temporalitzar-se, això és, esdevenir temps. Tot essent, l'home –l'ens ontològic a través del qual l'ésser pot ser elucidat– està

⁸¹³ G. DORFLES «Il simbolismo del tempo nell'arte» en AAVV, *Il simbolismo del tempo*. Studi di filosofia dell'arte. Padova: Cedam-casa Editrice Dott. Antonio Milani, 1973. p. 114.

⁸¹⁴ Vegeu: M. HEIDEGGER, *El concepto de tiempo*. Madrid: Editorial trota, 2003. p. 47. A. de Waehlens tot comentant la filosofia del gran filòsof alemany, ens ho confirma: «El ser del *Dasein*, como acabamos de decir, no encuentra un sentido acabado, no es enteramente inteligible, sino comprendido a la manera de un drama, que se desarrolla por el tiempo (no en el tiempo) y que es constituido por este tiempo a la vez que éste es recíprocamente constituido por aquél. El sentido último del *Dasein* es la temporalidad (...). Esto no significa que él mismo y todo lo demás estén en el tiempo...sino que son temporales (*zeitlich*), tejidos del tiempo mismo» (A. DE WAEHLENS, *La filosofía de Martin Heidegger*. Madrid: Instituto «Luis Vives» de Filosofía, 1945. p. 189).

íntimament amarat de temps. Potser per això, pel fet d'ésser quelcom tan pregon, tan íntim, el temps no es deixa apressar completament per l'intel·lecte ni els seus conceptes.

No obstant això, és cert que, històricament, l'home ha provat d'aprehendre el temps des de diverses perspectives i, en totes elles, ha revelat algun dels seus rostres. Il·lustrem-ho amb la metàfora nietzscheana que posa en solfa les dues divinitats engendradores de l'antiga tragèdia grega, Apol·lo i Dionís; segons això, la *Raó* essencialment *apol·línica* intentaria donar una faisó, una màscara, a aquell *Quelcom* pregonament *dionisiac* que se sostrau indefinidament. En aquest sentit, hom hauria de ser conscient que, generalment, la mirada fa la cosa. Sense anar gaire lluny, l'home, en el seu quefer diari, observa el temps des de la perspectiva del rellotge. És el punt de vista del rellotge el que forneix la base de la seva experiència del temps, fins al punt que, segurament, l'home de peu respondria a la qüestió d'Agustí tot dient que «el temps és allò que mesura el rellotge». En efecte, la vida de l'home és veu fragmentada arbitràriament en un seguit de moments que, malgrat ser viscuts amb intensitats diverses, donen la impressió de poder ser mesurats i calculats amb precisió matemàtica a través d'aquella seqüència fixa que anomenen *hores*. Aquest teló de fons de la nostra vida que és el temps horari, té una naturalesa objectiva i, formalment, homogènia: transcorre idènticament i d'una manera implacable per a tots els homes. És un temps lineal, pla, i teòricament no té aturador. En aquest sentit, la filosofia de Heidegger distingeix bé el sentit ordinari o habitual del temps, el que mesura el rellotge, del sentit més original, pregon i fonamental de la temporalitat; A. de Waehlens ens en dóna la clau de volta: «La medida no constituye el tiempo, no es sino un medio de hacerlo manifiesto, y sin el “hacer presente” fundamental, esta medida sería aun de todo punto imposible. El cálculo del tiempo mundano no es de ninguna manera la *fuerza* de este tiempo»⁸¹⁵.

Àdhuc, el científic veu o, si més no, opera amb un temps que no és res més que el resultat d'una munió de pressupòsits més o menys explícits. És cert, emperò, que la ciència ha treballat i treballa amb diferents concepcions del temps –que, tanmateix, convergeixen en un mateix punt que en breu esmentarem–. Una escadussera visió de la física⁸¹⁶ ens mostra com la concepció del temps ha sofert una transformació radical en el transcurs de la història. En efecte, el concepte que es deriva de la teoria de Newton és el d'un *temps absolut*, això és, el temps (com l'espai) és considerat un «quelcom» continu, un teló de fons, sobre el qual transcorren impertèrritament una sèrie diversa d'objectes i processos materials; en altres mots, el temps s'esdevindria homogèniament i independentment dels processos materials que tenen lloc en el seu si. Contràriament a aquest espai-temps absolut newtonià, la *Teoria de la Relativitat General* d'Einstein introdueix la idea d'un *temps relatiu* a tot un seguit d'estats materials donats; ras i curt: el temps einstenià no transcorre independentment dels esdeveniments materials, atès que són aquests mateixos successos els que pròpiament l'articulen. Podríem resumir la transformació entre aquestes dues visions del temps en una simple fórmula: hauríem passat de

⁸¹⁵ A. DE WAEHLENS, *La filosofía de Martin Heidegger. Op. cit.*, p. 227-228.

⁸¹⁶ Cal precisar que abordarem lacònicament la qüestió, ja que no pretenem assolir un esclariment complet i exhaustiu d'aquest camp, tan sols traçar un límit que, per defecte, ajudi a la consecució del nostre objectiu.

la idea que en el temps *se succeeixen* les coses per acabar acceptant la idea que al mateix temps *li succeeixen* coses.

Actualment, els físics, a través de diversos tipus de formulacions matemàtiques i representacions gràfiques, són capaços de determinar l'evolució temporal d'un determinat sistema i, àdhuc, concretar les seves característiques en un moment puntual d'aquesta evolució. Així, la ciència pot operar amb un temps que pot determinar l'ésser d'un sistema, però també el seu *esdevenir*. Tot i aquesta rica diversitat d'expressions del temps que ens ofereix la ciència, cal tenir present que tant la física clàssica com la contemporània coincideixen en l'afirmació que el temps pot ser efectivament mesurat d'una manera objectiva⁸¹⁷, això és, *crono-lògicament*, ja sigui com a un teló de fons indefinit, o fruit de l'articulació d'una sèrie de disposicions materials determinades. Un temps que ha de poder ser mesurat objectivament, deixat infinitament, i que és constret a ésser repetit fins a la sacietat és, sens dubte, un rostre, una possibilitat del temps, però, és clar, no el temps en ell mateix. *Grosso modo*, hom ha convingut anomenar aquest temps objectivable, amb el qual opera (metòdicament) la ciència o (indolentment) l'home de peu, *Kronos*.

Contraposat a aquestes vivències del temps cronològiques-objectives, que mesuren els rellotges i altres elements de precisió més sofisticats, s'acostuma a parlar d'un segon conjunt de temps *heterogenis, volumètrics*, de caràcter més aviat subjectiu, ja siguin sentits a un nivell personal, o col·lectiu (-intersubjectiu). Sens dubte, pel que fa al temps estrictament subjectiu, hom experimenta en carn pròpia, i suposa en la resta d'éssers conscients, diverses intensitats del pas del temps: una mateixa hora pot ser viscuda amb una gran vigor i intensitat i deixar-nos un regust de joiosa fugacitat, o, contràriament, pot passar amargament i ser sentida amb lentitud. Dins del conjunt de temps *qualitativus* de caràcter col·lectiu –que en la seva pregonesa, no són quantificables en termes objectius– podríem parlar de vivències del temps comunitàries, com les d'un ritual o una festa, o, fins i tot, culturals. Sobre aquesta qüestió, s'acostuma a contraposar la concepció del temps «lineal» d'occident a l'eterna circularitat oriental⁸¹⁸ o pagana. Sense cap mena de dubte, entre els temps heterogenis d'ascendència cultural judeo-cristiana –és clar, també sentit íntimament– hi trobaríem el cèlebre *kairós* o *temps oportú*

⁸¹⁷ M. Cureses, en el seu article «Tiempo cosmológico, abstracto, musical» resumeix molt bé els principis que J. Pressing predica sobre el temps científic: «Pressing sostiene que las propiedades del tiempo objetivo o científico normalmente incluyen los siguientes aspectos: a)Time provides an ordering of events; b)This ordering has unique direction; c)Time separates events into three distinct categories: past, present, future; d)Time is measurable; e)Time is continuous (but also discrete)» (M. CURESES, «Tiempo cosmológico, abstracto, musical» en *Música d'ara: música i temps. Op. cit.*, p. 21).

⁸¹⁸ Un dels grans estudiosos de les religions, Mircea Eliade, parlava obertament de la concepció oriental de l'etern retorn. Tanmateix, hi ha qui ha qüestionat l'absolutesa d'aquesta concepció circular a l'Índia. Per exemple, Romila Thapar, historiadora de l'Índia antiga i professora d'Història a la Universitat de Jawaharlal de Nehru (Nova Delhi) afirma el següent: «La existencia de una cronología histórica y de un sentido de la historia, que algunos sostenemos ahora que era evidente en determinados textos primitivos indios, supone que había ciertamente al menos dos conceptos de tiempo: el cíclico, que se encuentra con más frecuencia en la construcción de la cosmología, y el lineal, que es visible en las fuentes que según la antigua tradición india narran el pasado» (R. THAPAR «El tiempo cíclico y el tiempo lineal en la India antigua» en K. RIDDERBOS (ed.), *El tiempo*. Madrid: Cambridge University Press, 2003. p. 30).

–considerat de *tensió escatològica* en alguns textos religiosos⁸¹⁹–, segurament un d'aquells temps eminentment qualitatiu dels quals parlava Agustí, i que l'intel·lecte no pot apressar autènticament sota pena de reducció o falsejament.

Malgrat tot, la reflexió filosòfica ha desatès, malauradament massa sovint, una de les més grans, pures i genuïnes experiències del temps. Una mostra del temps segurament a mig camí entre aquells temps *exterior-quantitatiu* i *interior-qualitatiu* de què parlàvem. Són ja força estetes els que han posat sobre la taula el fet que l'art no tan sols representa el temps com a un motiu o contingut, sinó que està plenament instil·lat de temps: en l'experiència artística hi compareix el temps d'una manera substancial⁸²⁰, i, en aquest sentit, caldria deixar enrere la (només) pedagògica distinció entre arts del temps i de l'espai. Ara bé, tot plegat es fa palès en una disciplina artística més que en cap altra, la música.

La música com a *forma* del temps

No s'ha de confondre l'experiència del temps en la música amb la simple duració d'una composició, és a dir, amb aquell temps que transcorre entre l'inici i la fi de la peça, per exemple, els quatre minuts trenta-tres segons de duració –amb referència a la cèlebre composició de John Cage 4'33" del 1952–. Tampoc no s'hauria de mesclar amb la precisió del *caràcter* que ens indica el compositor a l'inici d'una partitura (*Presto, Andante...*), ni amb la mera suma quantitativa de tots aquells signes convencionals que atenyen a un nombre concret de notes per unitat de temps –això és, els diferents valors musicals: blanques, negres, corxeres...–; és, òbviament, quelcom més complex i profund. Si la qüestió del temps en la música es reduís a aquestes variables parlariem, simplement, de *Kronos* –recordem, quelcom quantitatiu i objectivable en el sentit més pobre del terme.

No obstant això, no hem de caure en l'altre extrem de la balança i pensar que l'experiència del temps musical rau en una mera projecció o *mimesi* d'una vivència temporal subjectiva, la del compositor, quelcom, per tant, interior i, en darrer terme, inefable. Aquesta accepció seria, en part, la traducció en termes temporals d'aquella idea romàntica que afirma que la música és capaç de

⁸¹⁹ «Los rasgos kairológicos no dominan ni calculan el tiempo, sino que forman parte del proceso de realización de una vida que se resiste a ser objetivada o cuantificada. El *kairós*, referido al “momento adecuado” al “instante de la salvación” tal como lo presenta Pablo en la *Primera Epístola a los Tesalonicenses*, invita a considerar la existencia humana en términos de espera ante el momento de la llegada del Señor, que acontecerá como la de un ladrón en la noche. Sólo desde este inminente advenir futuro puede aprehenderse la experiencia originaria del tiempo y tomar sobre sí la facticidad y la historicidad de la vida. La existencia, pues, se despliega en el horizonte de la temporalidad» (R. GABÁS i J. ADRIÁN, Pròleg a M. HEIDEGGER, *El concepto de tiempo*. *Op. cit.*, p. 16).

⁸²⁰ G. DORFLES «Il simbolismo del tempo nell'arte» en AAVV, *Il simbolismo del tempo*. Studi di filosofia dell'arte. *Op. cit.*: «simbolismo del tempo, dopo quanto sono venuto dicendo, non va inteso, allora, soltanto in senso iconologico (ossia come raffigurazione, più o meno esplicita...), ma nel senso che ogni percorso, sequenza, programmazione, ha in sé un aspetto cronologico di cui viene ad essere simbolica» (p. 105); «...questo altro non significa che l'arte d'oggi è quasi costantemente simbolica di un elemento temporale; non più o non solo attraverso una traslazione figurativa e una componente iconica, ma sostanzialmente, attraverso la sostanza stessa del suo linguaggio» (p. 109).

transmetre continguts concrets, això és, afectes, sentiments, vivències. L'arrelament d'aquesta visió imprecisa en el nostre sentit comú ens podria jugar una mala passada. Sens dubte, en primer terme ens hauríem de preguntar com seria possible una transcripció similar; com es donaria una aital traducció a un llenguatge –si és que la música és un veritable llenguatge– tan heterogeni? Fins i tot, en el cas que aconseguíssim explicar-ho, ens hauríem de qüestionar si el resultat d'aquesta operació altament concreta i subjectiva, podria ser considerat artísticament significatiu, això és, al capdavant, una vertadera obra d'art.

De bell antuvi, podríem començar dient, un xic ambiguament, que el temps musical es mou en un espai intermig entre les dues possibilitats esmentades. D'entrada això ja donaria compte de la *complexitat* –en el sentit de riquesa– de l'experiència musical. Movent-nos encara en la indeterminació, diríem que la música, tot flirtejant amb la mètrica objectiva i el volum subjectiu, *va un xic més enllà*, i ens procura una experiència del temps que *no pot ser altrament donada que amb sons*⁸²¹. Tanmateix, davant de la diversitat del fer musical, establir una taxonomia estricta i unívoca (de caràcter lògic) seria equívoc i malapte. Possiblement, de bones a primeres, només podem afirmar del cert que la música juga primàriament amb la *il·lusió del temps*; en poques paraules: que el quefer del compositor té quelcom a veure, necessàriament, amb una *complexa* operació d'ordre temporal. No en va, I. Stravinsky, un dels músics més cèlebres de la passada centúria, definia la música com a *crononomia*, això és, com a un determinat i significatiu ordre del temps⁸²².

La primera pregunta que hauríem de respondre a continuació seria com és possible aquesta experiència del temps musical; en altres mots, què és allò que pròpiament l'articula. Bé, certament, la resposta més tècnica i resolutive a la qüestió atenyria a la musicologia; tot i això, hom sap que tota disciplina tècnica o analítica ha de partir d'un corpus teòric previ, això és, d'un conjunt d'axiomes i principis bàsics que permetin traçar els límits i les característiques d'un determinat àmbit d'experiències. El present discurs es troba de ple en aquest àmbit propedèutic de caràcter estètic, el qual, per descomptat, pren en consideració la nostra reconstrucció estètica prèvia sobre el Formalisme. Com hem vist en els capítols precedents, l'èmfasi en la qüestió de la *forma* i, sobretot, en la seva relació amb el ritme i, en darrer terme, amb la dimensió del *temps*, fou posada en relleu especialment per una sèrie de personatges, els estudis dels quals van traçar les bases del que anomenariem *Formalisme*, un moviment d'ampli ressò –tot i que, segurament, ignorat en molts casos– en l'estètica, la crítica i, *sensu lato*, en la cultura contemporània. Que la qüestió del ritme i, finalment, del temps, és una preocupació profundament formalista ja ho demostraven els testimonis de R. Jakobson en els quals comentava el seu treball a Rússia amb el grup formalista de l'*Opoiaz*⁸²³. El pas de la *paraula autosuficient* a la *sintaxi rítmica* de Brik i, posteriorment, a la noció de *sistema* i *estructura*, dibuixava un recorregut prou eloqüent pel que fa a la importància de la forma i els seus corol·laris més immediats. Hem procurat que aquest registre de tesis estètiques fossin coherents i sistemàticament correctes, tot i això, ara exigim un segon nivell de concreció, això és, un discurs que ens

⁸²¹ Expressió que parafraseja a A. Webern; vegeu: *El camí cap a la nova música. Op. cit.*, p. 30.

⁸²² Vegeu nota 165 del capítol I.

⁸²³ Vegeu el capítol sisè, concretament, l'apartat «Cap a un concepte integrador de ritme» i les notes corresponents (701-703).

permeti donar comptes més directament del concret. Pretenem contrastar i testar la solvència, doncs, de tot allò que ha estat dit amb les composicions més il·lustratives de la poètica tradicional i contemporània⁸²⁴.

No hi ha cap mena de dubte que qualsevol experiència del temps parteix d'una determinada relació de fets: entenem l'ara en relació al passat perquè en el present hem estat capaços d'assenyalar «un quelcom posterior a». Hom pot observar així mateix que tota articulació concreta de fets té necessàriament una naturalesa rítmica. Imaginem-nos un cas ben simple, el degoteig constant d'una aixeta mal tancada: la successió incessant de les gotes d'aigua articula en l'oïdor un ritme sonor que, *pres a consciència*, constituirà una vivència subjectiva del temps ben ensopida. Encara una altra imatge: les anades i vingudes de l'onatge en una platja les quals, sens dubte, també tenen la capacitat d'articular una experiència del temps en un suposat espectador, aquest cop un xic més rica que l'anterior, ja que la velocitat del recés és directament proporcional a la força d'entrada de l'aigua. En resum, tota seqüència (rítmica) de fets pot articular en l'oïent *atent* una experiència del temps més o menys interessant.

A partir d'aquestes imatges quotidianes hom, a hores d'ara, ja hauria de ser conscient de l'existència de vivències del temps ben diverses en relació a l'objecte (ritmat) atès. Tot i això, caldrà donar compte de la possibilitat d'establir distincions qualitatives entre elles. Hom haurà de convenir necessàriament que, en condicions normals, l'experiència del temps articulada a través del degoteig d'una aixeta és ben pobre, potser semblant a la que es produiria si un observador pacient mantingués constantment l'atenció a l'agulla del rellotge que marca els segons. El fet de poder preveure d'una manera força exacta tots els successos (el degoteig o el succeïment dels segons) és el factor clau del seu menysteniment. Per contra, afirmem, l'experiència del temps que és capaç d'oferir-nos la música és d'un grau d'excel·lència i eloqüència òptimes. Però ens equivocariem si entenguéssim que tot plegat rau únicament en l'articulació d'un ritme, en el sentit més estricte del terme, és a dir, en una mera successió de *figures rítmiques*. Els diversos motius rítmics són només una de les expressions concretes que contribueixen a l'articulació total i unitària del temps musical. En aquest sentit, torna a ser vàlida aquella idea que el *tot* és molt més que la suma de les seves *parts* constitutives. Així, el temps musical és el producte d'una articulació *pluridimensional* i, alhora, *sistèmica*. Tots els paràmetres musicals (melodia, harmonia, textura, dinàmica i timbre) acompleixen directament (per si sols) i indirectament (en la seva interconnexió recíproca) funcions rítmiques: les tensions i distensions melòdiques i harmòniques forneixen una base rítmica; els augments i disminucions, així com els contrastos dinàmics, són un efectiu motor rítmic; i, finalment, la contraposició de textures i timbres, això és, de moments de densitats variables del color, també contribueixen a l'esmentada l'arquitectura. Insistim: l'experiència musical és producte de l'activitat de tots aquests diversos factors i, el que és més important, el de la seva complexa interrelació.

Des d'un cert punt de vista, la importància del ritme en la música rau, indiscutiblement, en el fet que gràcies a aquest tipus d'articulació complexa és

⁸²⁴ En alguns punts analitzarem qüestions tècniques que atenyen al llenguatge musical. El lector interessat trobarà tot aquest conjunt d'observacions més específiques en les notes a peu de pàgina. Hem optat per exposar-les en aquest espai, ja que l'excés d'informació tècnica podria distreure'ns del nostre objectiu fonamental o entorpir excessivament la lectura en totes aquelles persones que no estiguessin familiaritzades amb el llenguatge musical.

possible una determinada i eloqüent experiència del temps. Cèlebres teòrics i músics s'han fet ressò de la capacitat de la música de crear un món propi regulat per un altre temps més ric i profund gràcies a la seva arquitectura rítmica. Com molt bé ens explica E. Gavilán⁸²⁵, el contrast entre la intensitat d'allò que ens és ofert durant l'acte d'escolta musical i allò que transcorre habitualment en la nostra quotidianitat, va comportar que la tradició, sobretot romàntica, experimentés la música com a una anulació o, més aviat, com a una transfiguració del temps. La música era capaç d'oferir-nos, al parer d'alguns romàntics, la possibilitat de participar del seu propi *temps intern*, però també, alhora, d'incitar-nos a un viatge imaginatiu a altres llocs i temps llunyans, remots.

Gavilán analitza amb molt d'encert la imatge de la roda del temps que descriu Wackenroder en *Phantasien über die Kunst*: per aquest paradigma del *musikalische Romantik*, la música suposava una autèntica redempció o superació de l'angoixant esdevenir real –l'eixordadora roda–. Els sons musicals semblen crear la possibilitat efectiva d'instal·lar-se en un altre domini qualitativament superior. Sens dubte, la música és aquí una espècie de *fuga mundi*. Posteriorment, A. Schopenhauer rebrà i sistematitzarà aquesta incipient visió de la música tot posant-la en relació, com ja hem vist, amb l'essència més pregonada de la realitat, la Voluntat; i el que resulta més important, aquest magne compendi influiria de manera decisiva en les obres teòriques i musicals del músic més cèlebre del Romanticisme alemany, R. Wagner. En efecte, l'autor de *Der Ring des Nibelungen* considerarà la representació dels seus drames com a una mena de ritual sagrat gràcies al qual és possible provocar una profunda esquarterada en la univocitat del temps mundà i fer irrompre en la realitat un nou ordre, una nova temporalitat: «La representación debía convertirse en acontecimiento, en fenómeno que rompiera el ritmo del calendario profano y abriera así una grieta en el curso del tiempo»⁸²⁶.

Com bé sabem, Stravinsky atacà vehement aquesta visió de la *Gesamtkunstwerk*, i el fet de considerar la música una mena de ritual pseudomístic. Tanmateix, el músic rus reconeixia a la música una capacitat indiscutible de forjar un ordre en el temps i, en darrer terme, d'instaurar noves relacions entre l'home i el temps. Aquí, des del punt de vista del Formalisme stravinskià, és clar que el temps musical segueix essent igualment essencial, però és observat des d'un altre punt de vista: no com un somnieig a ulls clucs, no com una *fuga mundi*, no com una passió de Dionís, sinó com el producte d'una visió conscient, d'una intensificació del real, com un centelleig d'Apol·lo. Des del punt de vista del Formalisme i, concretament, d'Stravinsky, la música és arquitectura fluida del temps, articulada d'una manera conscient a través de la seva factura rítmica. Aquí, indagar en els profunditats de la composició musical significa, doncs, atendre i entendre aquesta sàvia construcció rítmica que constitueix efectivament un *temps propi*.

Som del parer, i així provarem de demostrar-ho en el transcurs del capítol, que la qüestió rítmica –entesa com a factor *pluridimensional* i *sistèmic*– i, en darrer terme, del temps, resulta fonamental per entendre la poètica i la significació musical; i la música del segle XX, sostenim, n'és una prova més que evident. Sens dubte, en la passada centúria, es van aconseguir

⁸²⁵ E. GAVILÁN, *Otra historia del tiempo*. Op. cit.

⁸²⁶ *Ibidem.*, p. 37.

unes cotes de reflexió sobre la tasca artística mai assolides en la història precedent. L'artista contemporani s'ha complagut, amb freqüència, en mostrar obertament els elements i recursos de la (seva) tècnica de creació. S'ha usat, diríem, el *recurs al descobert*, se l'ha presentat amb nuesa, fins i tot, amb cruesa –com quan Gustave Eiffel, l'any 1889, va fer de l'exhibició de les entranyes arquitectòniques una veritable forma d'art–. No és estrany, doncs, que els compositors contemporanis, conscients de la importància que l'experiència del temps juga en la significació musical, l'accentuïn ara explícitament. Tot prenent un terme tècnic emprat pels formalistes russos, podríem afirmar que la qüestió del temps ha esdevingut, en la música del segle XX –i potser del XXI–, el *Factor Dominant*.

Com hem vist anteriorment, allò que segons els Formalistes russos –concretament, segons per B. Eikhenbaum i I. Tynianov–, garantia la perceptibilitat i la unitat de l'obra d'art, era precisament el domini d'un aspecte –en el seu cas, de la faisó rítmica del llenguatge– per sobre de la totalitat dels elements que componen un organisme artístic. L'establiment d'aquesta asimetria o jerarquia en el si d'un conjunt de fets materials donats (el llenguatge), esmicolava la possibilitat d'una aprensió inconscient per part de l'espectador; ras i curt: provoca que el circumstant senti que es troba al davant de quelcom qualitatiu que no pot ser assimilat a la resta d'objectes de l'entorn quotidià. Aquesta ha estat, segons el nostre parer, la intenció del polifacètic sollevament rítmic que ha sofert la música del XX. La revolució de tots els paràmetres musicals s'ha realitzat amb vistes a una nova arquitectura rítmica amb la qual proporcionar, en darrer terme, i d'una manera consegüent, una genuïna experiència del temps. La consciència de la preponderància del factor temps ha *conformat* la totalitat d'elements del discurs musical contemporani.

La música actual amb pretensions artístiques, potser més que qualsevol altre art d'avantguarda, rep serioses mostres d'incomprensió, no solsament per part d'un públic neòfit, ans dels músics i melòmans més predisposats. Afortunadament ja són pocs els que la consideren una mera cacofonia provocativa⁸²⁷, o una complexa camàndula per camuflar la ineptitud professional del compositor actual⁸²⁸. Avui en dia, la menyspreança per part del gran públic radica, més aviat, en la íntima acceptació d'una relativa inferioritat personal: la nova música es jutja com a totalment inaccessible a una intel·ligència mitjana o musicalment no formada. Sens dubte, es tracta d'una resposta típica davant d'un alt grau

⁸²⁷ En un primer moment, la radicalitat d'algunes propostes d'avantguarda expressaven un afany deliberat de desbrossar els camins traçats per la tradició i, consegüentment, d'obrir-ne altres absolutament inaudits: «Destruiremos museos, bibliotecas; lucharemos contra el moralismo, el feminismo y toda cobardía utilitaria» (F. T. MARINETTI, «La fundación y el manifiesto del futurismo», 1908; publicat a originalment a Paris en *Le Figaró*, 1909. Extret de H. B. CHIPP, *Teorias del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal, 1995. p. 310). En aquest sentit, algunes obres, potser no les veritablement importants, foren més aviat pamflets que feien valer la cacofonia com part d'un ideal revolucionari. Transcorreguts els anys, la militància bel·ligerant ha deixat pas, sens dubte, a l'edificació d'un nou llenguatge artístic en el qual l'acusació d'insensatesa ja no pot tenir cap raó de ser.

⁸²⁸ El compositor Aaron Copland, en un petit opuscle titulat *What to Listen for in Music* sembla dir-nos que en molts casos l'oient desconfia primerament del compositor el qual qualifica de poc seriós i poc professional: «Lo primero que debe recordarse es que los artistas creadores, en general, constituyen un grupo serio y profesional: su propósito no es desconcertar a nadie» (A. COPLAND, *Como escuchar la música*. Madrid: FCE, 1988. p. 182).

d'incertesa⁸²⁹. D'ençà del segle passat, la música culta ha defugit (aparentment) els paràmetres de l'audició tradicional i, el que és més, ha fet valer les seves profundes diferències respecte de la majoria dels productes habituals del mercat musical actual, caracteritzats per ritmes repetitius i melodies enganxoses basades en estructures harmòniques d'allò més simples. Aquestes característiques tan peculiars fan que la societat del *fast think* tingui l'anomenada *música contemporània* permanentment en el punt de mira, i la contempli amb un cert astorament tot considerant-la un producte marginal per a experts o excèntrics.

D'entrada sempre cal tenir present que a tota obra d'art de qualitat, per essència, li agrada de sostreure's. El seu autèntic ésser no se'n dona mai d'entrada ni d'una manera absoluta –i menys en el cas d'aquelles arts, com la música, que requereixen de la interpretació per a la seva presentació o manifestació efectiva–. Però ha d'existir el compromís de retornar-hi, un convenença que sempre ha de partir necessàriament d'una acceptació activa per part de l'observador: sense l'aprovació del repte no hi ha possible *joc*. H. G. Gadamer ja ens advertia que tota proposta estètica seriosa ens demana de ser entesa: «...su identidad consiste precisamente en que hay algo “que entender”, en que pretende ser entendida como aquello a lo que «se refiere» o como lo que “dice”. Es éste un desafío que sale de la “obra” y que espera ser correspondido. Exige una respuesta que sólo puede dar quien haya aceptado el desafío»⁸³⁰. No es tracta, emperò, d'una mera acceptació condescendent, o d'una tolerància indiferent, sinó d'una observació compromesa, d'un atent esguard fit a fit; i això és, en darrer terme, el que ens proposem de fer aquí.

Prendre consciència de la pregona qüestió del temps ajudarà al neòfit, o al melòman escèptic, a entendre un xic més la música contemporània. L'alt grau de dissonància és allò que, certament, crida més l'atenció, però hom oblida o, simplement desatén, la matriu temporal que s'articula a través d'aquest seguit de tensions. De fet, si ho pensem bé, les coses no han canviat gaire: la dissonància barroca⁸³¹, a part del seu ús retòric –en un cert sentit, secundari⁸³²–

⁸²⁹ Segons la *teoria de la informació* l'oient renuncia a la comprensió si no és capaç d'aïllar i articular una sèrie d'elements del missatge. Un alt grau d'incertesa comporta, doncs, la sensació de *soroll*.

⁸³⁰ H. G. GADAMER, *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1996. p. 73.

⁸³¹ Un dels recursos més emprats i, per tant, més característics de la música barroca és l'ús recurrent de dissonàncies de segona menor i major. Aquestes dissonàncies entre la melodia (que dibuixaven les diferents veus) i el baix harmònic servien, en gran part, per emfasitzar la direccionalitat del discurs tonal. El seu ús era realment eficaç en les progressions harmòniques, és a dir, en aquelles estructures seqüenciades tan típiques de l'arquitectura musical barroca. Prenem, per exemple, la Gigue de la Suite en mi menor [HWV 438 (HHA II/5 – Walsh 1733 N° 5)] de G. F. Händel (Vegeu: HÄNDEL, *Klavierwerke I*. Viena: Wiener Urtext Edition, Schott/Universal Editon, 1991. p. 125). El soprano entona un mi⁴ en l'anacrusa del primer compàs, que roman asincopada fins al primer temps fort del compàs dos, moment en el qual el baix inicia una seqüència de cinques descendents (II6 – V – I6 – IV – VII6 – III – VI6 – II). Fixem-nos com en els temps febles del compàs, la nota del soprano correspon amb l'acord, però la seva duració s'estén, a través de lligadures, fins el proper temps fort del compàs del qual ja no forma part (creant una dissonància de segona respecte de la fonamental de l'acord); aquesta tensió produeix irremeiablement una tendència a la resolució que es veu satisfeta (momentàniament) en el proper temps. La dissonància, doncs, contribueix a emfasitzar la *dinamis* tonal de les cinques descendents, ja, de per si, d'una gran inèrcia.

⁸³² Vegeu la discussió a l'entorn del convencionalisme retòric en el capítol IV, concretament, en l'apartat «El convencionalisme de *dipingere in musica*».

, servia al compositor per crear una expectativa que resoldre; l'emoció s'esdevé, doncs, per mitjà d'aquest (savi) aplaçament o (hàbil) frustració de l'atesa⁸³³. En un cert sentit, la tasca del compositor consisteix a saber administrar bé aquest joc (rítmic) de tensions i distensions a fi de provocar en l'oïdor una experiència estètica –emfasitzem– de lògica temporal.

No obstant això, les novetats més rellevades de la nova arquitectura temporal de la música contemporània han de ser vistes, primerament, a la llum de la rebel·lió contra el *sistema tonal*. Creiem que no es pot parlar, a un nivell general, d'un temps propi de la tonalitat, ja que aquest tipus de discurs abstracte elimina el miracle particular. Tanmateix, és cert que la tonalitat presenta algunes constants en relació a la factura del temps. El tonal és, sens dubte, un discurs lineal, teleològicament orientat (amb tendència) al repòs; en altres mots, les petites crisis que s'hi esdevenen són sempre resoltes i, en general, en un curt període de temps (que augmenta proporcionalment al desenvolupament del llenguatge tonal). H. Pousseur exposa excel·lentment la tessitura en la qual es desenvolupa el dinamisme temporal de la tonalitat en el seu escrit del 1957 «La nouvelle sensibilité musicale»: «Dans cette musique, tout dynamisme temporaire est toujours finalement résolu, est toujours résorbé par un équilibre de base parfaitement statique, tous les événements son implacablement hiérarchisés, son intégralement subordonnés, au bout du compte, à une seule origine, une seule fin, à un seul centre absolu, auquel s'identifie d'ailleurs le *moi* de l'auditeur, dont la conscience est ainsi à celle d'un dieu»⁸³⁴

En la tonalitat, l'acord fonamental (tònica) juga el paper d'un pivot, d'un eix central al voltant del qual s'articula tot l'entramat de tensions. A nivell macroestructural, la sonata clàssica⁸³⁵ és un exemple paradigmàtic d'aquesta estructura: la primera secció, l'*exposició*, juga amb la contraposició tonal fonamental, això és, parteix i estableix els fonaments (tònica) i, tot seguit, després d'una breu transició, instaura la tensió tot situant-se en la regió de la tonalitat de dominant –a partir d'això, cal dir que el número de temes resulta absolutament secundari–; tanmateix, la tensió màxima s'assoleix en el transcurs del *desenvolupament*, fruit del progressiu allunyament de la tonalitat de partença; la sonata clou amb la *reexposició*, aquest cop emfàticament centrada en la tonalitat original. L'estructura és, doncs, repòs(I)-tensió(V)-repòs(I): «Finalement, le “plan tonal” des différentes “grandes formes” de type classique peut être résumé par une suite de modulations qui ne constitue rien d'autre, à nouveau, que la démultiplication, parfois monumentale, de la structure cadentielle»⁸³⁶. La macroestructura no és altra cosa que el reflex (augmentat) d'allò que succeeix en petit format: la frase periòdica clàssica presenta el mateix esquema⁸³⁷.

⁸³³ Vegeu: L. MEYER, *Emoción y significado en la música*. Madrid: Alianza, 2001.

⁸³⁴ H. POUSSEUR, «La nouvelle sensibilité musicale» en *Écrits théoriques 1954-1967*. Sprimont: Mardaga, 2004. p. 73.

⁸³⁵ Som conscients de la gran variabilitat de formes de sonata; en cap cas no pretenem establir una taxonomia exhaustiva. Hom pot obtenir un relació completa de les seves variants en l'excel·lent llibre de CHARLES ROSEN, *Formas de sonata*. Barcelona: Idea Books, 2004.

⁸³⁶ H. POUSSEUR, «La nouvelle sensibilité musicale» en *Écrits théoriques 1954-1967. Op. cit.*, p. 70.

⁸³⁷ Agafem un exemple concret, el tercer moviment *Allegro* del concert per Piano i orquestra N° 22 en Mi bemoll major (K. 482) de W. A. Mozart; concretament, analitzarem la primera frase de vuit compassos que introdueix el piano sobre un acompanyament de la formació de corda (Violí I i II, viola i violoncel·l-contrabaix). Ens interessa especialment per la seva simplicitat, però ahora

L'esquerda de la tonalitat va ser producte directe del desenvolupament del mateix sistema; el sistema tonal ja contenia en si mateix els gèrmens de la seva destrucció. Sobre aquesta qüestió, hom ha parlat sovint del cèlebre acord del *Tristany*⁸³⁸. No hi ha dubte que en mans de R. Wagner, la tonalitat havia estat tan ampliada –això és, acollia i treballava harmònicament amb la totalitat cromàtica– que un acord ja no resolía unívocament; així la tendència al repòs era llargament diferida o, finalment, suspesa. No és aquest el lloc d'entrar en el debat bizantí de qui fou l'artífex efectiu de la ruptura amb el sistema tonal. És cert, emperò, que històricament s'ha donat una importància, potser excessiva, a l'esmentada tradició romàntica i tardorromàntica que des de R. Wagner desembocaria en l'atonalisme lliure d'A. Schönberg i, en últim terme, en el seu sistema dodecafònic –aquesta és, en efecte, la lectura de Th. W. Adorno–. Però, en perspectiva, hom podrà sentir que la concepció de la respiració i el fraseig musical i, en darrer terme, la idea formal de l'obra segueix essent, en la producció de l'eminent vienès, de tall ben tradicional⁸³⁹. D'aquesta manera,

per la seva gran eficàcia dinàmica. La frase comença amb anacrusa i estableix, en el primer compàs, a través de la repetició de la nota mi₄, el primer grau de la tonalitat de Mi bemoll. La tònica, com sabem, és el grau estable per excel·lència, tanmateix, d'entrada, la repetició d'aquesta nota és ja un principi dinàmic que ens porta al segon compàs (encara Mi bemoll) que, prèvia finalització, clou amb un ràpid grupet que ens presenta melòdicament la nota que ens faltava per definir l'acord fonamental. Fins aquí, Mozart ens ha presentat el motiu de la composició. Aquest primer agrupament de dos compassos esdevindrà el model pels següents compassos (tres, quatre i cinc) que imiten el model en els dos següents graus successius de l'escala de mi bemoll major (això és, fa i sol). Aquesta ascensió melòdica, òbviament produeix un increment de la tensió a la qual contribueix finalment el darrer grupet que s'anticipa o es precipita una unitat de temps (això és, una negra amb punt) respecte del model original. En resum: el model melòdic, en si mateix, dinàmic, es repeteix successivament per graus ascendents per anar a trobar «precipitadament» la nota més alta (si bemoll₄) –ens trobem aquí, en el temps fort del compàs sis, en el clímax o instant de màxima tensió melòdica– moment en el qual s'inicia un descens melòdic, a més, amb un ritme més tranquil, que ens retorna al repòs del primer grau o tònica. Ras i curt: repòs- tensió- repòs (Vegeu: W. A. MOZART, *Piano Concertos N° 17-22* (In Full Score). New York: Dover Publications, Inc. p. 331).

⁸³⁸ L'acord del *Tristany* no és, de fet, un acord nou, inaudit en l'ordre tonal, atès que es tracta, en el fons, d'un acord de la menor, en concret, del II grau convenientment alterat, amb la setena menor afegida i, això sí, amb una nota estranya el sol# que, sens dubte, ha de ser entesa com una *appoggiatura* melòdica; en resulta, doncs, un acord de sexta augmentada. Sí que és original, tanmateix, la seva posició inicial, la seva inusual direcció, i la prolongació del seu model. Vegem-ho. Col·locar de bell antuvi aquest tipus d'acord tan inestable (pensem que està compost per una parella de quartes augmentades) no permet afirmar una tonalitat en concret, això és, sentir un acord com a centre de repòs, com a fonamental tan bon punt s'inicia la composició. El posterior enllaç d'aquest acord amb el subsegüent també és d'allò més imprevis, ja que les veus no són conduïdes de la manera tradicional: per exemple, el re# sostingut (la sexta augmentada) hauria de resoldre d'una manera ascendent, cap a mi, i, tanmateix davalla cromàticament cap a un re becaire, el qual, en un clar moviment dissonant amb el baix, acaba configurant una acord de V grau amb setena (aquest cop amb el la# com a *appoggiatura* melòdica). Resulta curiós comprovar com un acord de màxima tensió harmònica com és la dominant amb setena és sentit, paradoxalment, per l'oient, com a un acord de repòs! Amb la seva original conducció d'aquests dos acords Wagner és capaç de transformar per complet el sistema d'inèrcies tonal. Cal afegir, per últim, que aquest model és reprès, això sí, convenientment transportat a diversos graus de l'escala en el següents compassos fins a l'eclosió de la seqüència en el compàs 17.

⁸³⁹ P. BOULEZ, *Puntos de referencia*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2001. pp. 288-289: «Schoenberg es un hombre de tradición, por más paradójal que esto pueda parecer: se sintió como un espíritu aventurero, nunca quiso probar sus fuerzas en un rebelión; sus escritos lo demuestran, su música lo manifiesta aun más. El no desea crear una música *en contradicción* con la experiencia musical que lo precedió, sino como prolongación de ésta (...). Hasta en su período de *sobreoferta*, no hay nada que no se enraíce en la vecindad más inmediata. Todo es

l'estètica musical actual ha anat reconeixent cada cop més els mèrits d'un altre personatge, Claude Debussy⁸⁴⁰. Sense anar gaire lluny, el seu *Prélude à l'Après-midi d'un faune* del 1892-1894 fou una autèntica revolució: la música flueix i sembla no tocar mai terra –el ritme no contribueix a un èmfasi mètric, sinó que sembla fluir emancipadament lluny de qualsevol coerció d'aquest tipus–. La revolució fou silenciosa i subtil, però no per això menys important. Potser el fet de moure's en l'àmbit diatònic, més que no pas en el cromàtic, va dissimular l'impacte d'un tractament orquestral absolutament nou basat en el *color*. Les línies melòdiques esdevenen momentàniament presents, audibles, com les iridescències d'un calidoscopi, per fondre's tot seguit en el flux sonor. Així doncs, malgrat que la composició es mogué tostemps en el lluminós àmbit diatònic, més proper a la sonoritat tonal tradicional, la concepció del temps –potser afina a la *durée* bergsoniana– es transformà, formalment parlant, d'una manera radical. És evident que aquesta lectura del fet, recolzaria la nostra proposta segons la qual l'element més rellevant del llenguatge musical contemporani ha estat la transformació de la forma musical a través del ritme –entès, insistim, des d'un punt de vist pluridimensional i sistèmic.

En tot cas, queda clar que l'esquerda en el camí lineal de la tonalitat va produir una enrevessada profusió de senders. A fi d'entendre aquest veritable calidoscopi podríem aprofitar la metàfora de la *constel·lació*⁸⁴¹ –per mitjà de la qual U. Eco, en la seva ja cèlebre *Opera aperta*, ens introduïa en l'univers mòbil de l'obra d'art contemporània– per traçar-hi un *sentit de lectura* particular. El *vector d'unió* que, segons el nostre parer, ens permetria dibuixar un rostre definit a aquesta *constel·lació* és la important qüestió que iniciava el nostre estudi, el temps musical. Però, en efecte, fixem-nos com en el cas del segle xx la imatge de la *constel·lació* no tan sols podria ser aplicada a cadascuna de les obres d'art en concret, de les quals diríem que el seu significat depèn del traç que hom efectuï en aquesta sèrie de “punts” subministrats sagaçment per l'artista, sinó que es podria extrapolar a l'esdevenir històric que ha sofert la música en el transcurs del segle xx i que roman activament fins als nostres dies; en altres mots, àdhuc la història de la música contemporània podria ser llegida en aquest sentit: ens trobem al davant d'una munió aparentment dispersa de peces sobre les quals cal traçar un sentit de lectura segons una variable determinada. El camí que ens proposem encetar, doncs, presentaria un doble interès: la qüestió del temps musical, creiem, permetria trobar *un* (no *el*) sentit de lectura d'una obra d'art en concret, de la mateixa manera que donaria

nuevo, y todo es reconocible. No podía haber problema con la historia, pues su adhesión es total, absoluta».

⁸⁴⁰ «...la flûte de *Faune* instaure une respiration nouvelle de l'art musical; l'art du développement n'y est point tellement bouleversé que le concept lui-même de forme, libéré des contraintes impersonnelles du schéma, donnant essor à une expressivité souple et mobile, exigeant une technique d'adéquation parfaite et instantanée....on est fondé à dire que la musique moderne s'éveille à *l'Après-Midi d'un Faune*» (P. BOULEZ, *Relevés d'apprenti*. Paris: Aux Éditions du seuil. Collection «Tel Quel», 1966. p. 336)

⁸⁴¹ U Eco, *La definizione dell'arte*. Milano: Mursia. 1972. p. 182: «Un concetto che ci aiuta a capire bene questo atteggiamento formale è quello di “costellazione”. Una costellazione, nel senso meno metaforico del termine, non è un oggetto dotato di una connessione fisica: è una relazione che l'intelligenza interpretante istituisce tra una serie di elementi isolati. (...) Una costellazione è dunque una proposta continuamente aperta di forme possibili. (...) Una costellazione è appunto un campo di possibilità, non la totalità indifferenziata delle possibilità».

compte, si es vol, un xic poèticament, de la sofisticada i calidoscòpica cadena d'esdeveniments musicals que han tingut lloc en aquest segle.

Pel que fa a l'obra en concret, com ja hem apuntat, hom hi detectarà la proposta genuïna d'un temps *propri* o *intern*. El nostre anàlisi estètic –i, en pocs punts, tècnic– de diferents testimonis musicals ens permetrà mostrar com la construcció d'una temporalitat genuïna esdevé el pal de paller de l'obra musical contemporània. Així veurem, per exemple, com el fet de *donar forma al temps* conjura d'una manera sistèmica la totalitat dels elements musicals –això és, les textures, la instrumentació, la dinàmica, els blocs sonors–. Àdhuc, ens atreviríem a asseverar-ho en el cas de què la composició incorpori material lingüístic –per tant, de si es tracta d'una composició vocal–. Tot i que, certament, aquesta qüestió polèmica ha rebut diferents tractaments en el transcurs de la història de la música, la poètica contemporània és rica en testimonis que refermem la nostra intuïció d'una certa sistematicitat a l'entorn de la creació d'una temporalitat genuïnament musical. Sense anar gaire lluny, I. Stravinsky afirmava a propòsit del seu *Oedipus Rex*: «Quelle joie de composer de la musique sur un langage conventionnel, presque rituel, d'une haute tenue s'imposant d'elle-même (...) Ainsi le texte devient pour le compositeur une matière uniquement phonétique»⁸⁴². En efecte, en aquesta curiosa òpera-oratori Stravinsky sol·licitarà la col·laboració del literat J. Cocteau, però amb l'exigència de recomposar un text clàssic com a una «natura morta»⁸⁴³. El text d'Èdip serà íntegrament *assimilat* –emprant paraules de S. Langer– al teixit musical, en altres mots, contribuirà fonamentalment a forjar la *il·lusió primària* de la música que, com sabem, és d'ordre temporal. S'escau recordar les paraules de S. Langer, que si bé no constrenyeria el sentit del text a una pura matèria fònica, sí resituaria les exigències wagnerianes de la *Gesamtkunstwert*: «When words enter into music they are no longer prose or poetry, they are elements of the music. Their office is to help create and develop the primary illusion of music, virtual time, and not that of literature, which is something else; so they give up their literary status and take on purely musical functions».

Encara en la mateixa línia, P. Boulez comenta el *Pierrot Lunaire* de Schönberg en els següents termes: «el canto implica un traslado de las sonoridades del poema sobre intervalos y en una rítmica que se apartan fundamentalmente de los intervalos y de la rítmica hablada; no es poder de dicción aumentado, es transmutación y, confesémoslo, descuartizamiento del poema»⁸⁴⁴. La posició del músic francès és ben clara pel que fa a la polèmica del *Sprechgesang*, és a dir, d'aquella nova manera (vocalment parlant) de tractar el

⁸⁴² I. STRAVINSKY, *Chroniques de ma vie*. *Op. cit.*, p. 156-157. Aprofitem la ben entesa per contextualitzar un xic més aquesta petició, ja que reforça algunes de les qüestions que hem anat exposant a l'entorn del Formalisme. En primer lloc, la reivindicació del límit com condició de possibilitat de la llibertat, un tret fonamental de l'estètica stravinskiana. En aquesta ocasió el fet d'utilitzar el llatí, és a dir, una llengua morta, rígida i convencional imposa una sèrie de límits al compositor que no restringeixen, ans al contrari, fan possible la seva llibertat: «Porque la convención, al mismo tiempo libera a la música de toda connotación, de toda sumisión al efecto, libera la palabra misma del significado en la obra vocal, la restituye al músico como puro significante: “una materia puramente fonética”» (A. BOUCOURECHLIEV, *Igor Stravinsky*. *Op. cit.*, p. 176). Afegim, a més, que l'ús del llatí també «l'empêchait de verser dans la sentimentalité et, partant, dans l'individualisme» (I. STRAVINSKY, *Chroniques de ma vie*. *Op. cit.*, p. 157); el rebuig del Romanticisme, tal i com ha esta caracteritzat, és, doncs, ben evident.

⁸⁴³ A. BOUCOURECHLIEV, *Igor Stravinsky*. *Op. cit.*, p. 175.

⁸⁴⁴ P. BOULEZ, *Puntos de referencia*. *Op. cit.*, p. 155.

text que va introduir Schönberg: la prosòdia poètica cedeix la seva hegemonia a la construcció rítmica d'ordre pregonament musical que és la que portarà – valgui el joc de paraules– la veu cantant. Àdhuc, P. Boulez, a propòsit del seu *Pli selon pli* asseverarà: «En mi transposición, transmutación, de Mallarme, supongo adquirido por la lectura el sentido directo del poema; juzgo asimilados los datos que éste comunica a la música...»⁸⁴⁵. Així doncs, el text perd el seu ritme i significació lingüística més pròpia i és *assimilat* al «discurs» musical contribuint activament a un altre tipus *d'il·lusió temporal* mancada de referencialitat.

No hi ha dubte, però, que en l'interior de la trama musical tot sovint es donen el que ens agradaria anomenar *referències sinestèsiques*, això és, certs reflexos o ecos sensibles entre text i música: així, per exemple, l'evocació lluminosa d'un mot es tradueix en una sonoritat predominantment més diatònica. De la mateixa manera que un so pot evocar un color en certes persones –com s'ha testimoniats en el cas de l'eminent O. Messien–, així un mot pot suggerir, musicalment, un recurs retòric, convencional. Hom sent, si s'escau, l'oportunitat del recurs, tanmateix, en cap cas es pot parlar d'una relació apodíctica (universal i necessària). Les il·lustracions musicals serien diverses; observem potser la més representativa, el *Lux Eterna* de G. Ligeti, una composició per a cor mixt de setze veus escrit l'any 1966. Els estudis analítics de l'obra ajuden a entendre que la idea de la llum és evocada a través de la més estricte construcció formal. Així, Christine Proust afirmarà sobre aquesta qüestió: «Comme nombre de compositeurs actuels, Ligeti utilise le texte qu'il a choisi davantage pour sa fonction phonétique que pour sa fonction sémantique (...). L'idée de lumière éternelle étant évoquée symboliquement par la forme concrète de l'œuvre (...) le texte n'est plus que l'un des éléments constitutants de la matière sonore, colorée diversement par les diverses couleurs vocaliques»⁸⁴⁶. Si podem parlar d'alguns tipus de referencialitat sempre serà cap l'interior del *sistema* musical, refermant així la idea de l'*autotelisme*.

L'altre sentit de lectura era, recordem-ho, l'històric. Aquí sostindríem que la poètica contemporània ha estat un vertader diàleg, a vegades fins i tot un autèntic combat, de poètiques del temps, és a dir, de les diverses maneres d'operar un ordre significatiu en el temps. Veurem, doncs, una exploració contínua –potser *dialèctica* o, *senso lato*, *intertextual*– de les possibilitats formals del temps. Volem aclarir d'entrada que a partir d'aquesta concepció *intertextual* de la poètica del xx es pot desprendre una lectura del desenvolupament històric de la música absolutament contraposada a una de caràcter sociologista *estricto senso*, és a dir, que pretengui explicar els diferents moments de l'evolució musical segons una sèrie de variables extramusicals, com esdeveniments històrics, polítics o, fins i tot, econòmics. És cert que, en darrer terme, aquesta concepció no estaria renyida, ans al contrari, amb la que es deriva, si se'ns permet l'expressió, d'un cert hegelianisme un xic desidealitzat. Hi haurien forces exemples d'aquest tipus d'estudis, sense anar gaire lluny, el d'A. Riegl –com ja havíem comentat, hereu de la tradició hegeliana de Burckhard– que elabora una rigorosa lectura intraestilística de l'evolució de l'ornament. També, H. Wölfflin, el qual a través d'una exposició sistemàtica de

⁸⁴⁵ *Ibidem.*, p. 178.

⁸⁴⁶ CH. PROUST, «György Ligeti, Lux Eterna, pour chœur mixte a cappella» en *Dossier Pédagogique d'Analyse Musicale XII*. Paris: Médiathèque de la Cité de la musique. p. 47.

conceptes fonamentals, ens mostra l'evolució històrica de les formes de mirar de l'*art* –més que no pas de l'*artista*; recordem que l'alemany és el promotor de la idea d'una història de l'art «sense noms».

En resum, a través de la nostra exposició veurem com en la música s'hi operen determinades *lògiques temporals* elaborades a través de precisos *principis constructius* els quals poden estar en diàleg amb altres obres musicals de la tradició remota o immediata –ens referiríem a una mena de *sèrie musical* que s'esdevé paral·lelament a altres fets culturals–. En aquest sentit, l'anàlisi de la *Sinfonia* de L. Berio, que clourà el nostra estudi, seria el cas més explícit d'aquesta lògica intertextual, atès que el compositor italià ens l'ofereix, obertament, com a recurs.

Tal i com hem precisat en el capítol tercer de la nostra estètica, som del parer que la qüestió del temps musical no pot ser *només* abordat des de les anàlisis formals estrictament tècniques, ja que ens poden conduir a una visió fragmentada, parcel·lada de la realitat. Per tot plegat, hem convingut la necessitat de reunir tota la diversitat d'experiències sota l'auspici de *models teòrics*. El *model* efectivament no és perceptible, no és una dada de fet, però, per contra, permet explicar tot allò que es veu o, en el nostre cas, que se sent; en darrer terme, el model ens permet articular coherentment les nostres experiències –recordem que així opera la ciència del cosmos, la de l'àtom o la del genoma humà–. Per entendre aquesta qüestió del temps, que nosaltres considerem tan determinant a l'hora d'abordar les poètiques musicals de la contemporaneïtat, hem adoptat una sèrie de models o imatges plàstiques. La tradició estètica és força rica en imatges modèliques, tanmateix ha calgut trobar les més adients als nostres objectius. I per satisfer aquesta demanda hem recorregut altra vegada a la tradició formalista, concretament, al testimoni d'aquells que s'han dedicat a estudiar críticament la crítica formalista i han estat capaços d'elaborar-ne una metacrítica.

En el transcurs del nostre treball ha estat recurrentment citat un estudi que va fer P. Steiner sobre els diferents períodes i interessos del Formalisme rus. Aquesta excel·lent lectura del moviment –ja en germen en la cèlebre obra de referència sobre el Formalisme rus de V. Erlich⁸⁴⁷– considera que el Formalisme rus va travessar tres grans etapes segons l'ús que van fer d'una sèrie de termes *típics i tòpics* (reiterats llocs comuns). Com sabem, calia distingir un primer Formalisme en el qual la metàfora habitual per parlar de l'obra d'art fou la d'un *mecanisme* (donant importància, per tant, al fet de les parts i el seu corresponent *muntatge*); tot seguit, una etapa en què el trop comú era l'*organisme* (emfasitzant així l'aspecte holístic i teleològic de l'obra); finalment, una darrera en la qual la referència fou la noció de *sistema* (posant el relleu en l'aspecte dinàmic i relacional de la composició). Els tres trops formals que posa l'estudiós del Formalisme sobre el taulell de joc ens semblen d'allò més suggerents i, a més, entronquem amb la gran tradició estètica; en efecte, grans obres de la història de l'art han estat relacionades amb les nocions de proporció, organicitat i unitat relacional. Així, aquestes tres interessants imatges –*màquina, organisme i sistema*– ens serviran de *model* per a les nostres consideracions analítiques i històriques sobre el temps musical. Cal deixar ben clar, emperò, que no pretenem estendre o elevar la metapoètica d'Steiner a una constant del desenvolupament històric de la música contemporània; ras i curt:

⁸⁴⁷ Vegeu especialment el capítol cinquè de V. ERLICH, *El formalismo ruso. Op. cit.*

no hi ha la pretensió d'establir cap mena d'identitat ontològica entre un i altre àmbit, simplement creiem que els tres trops, certament heurístics, ens permeten entendre d'una manera plàstica les diverses possibilitats que té la música de jugar amb el temps, en darrer terme, de traçar una forma (un disseny) en la polimorfa *constel·lació* de músiques que és el segle XX.

Tres formes del temps (musical)

«L'œuvre musicale, parce qu'elle vit dans la durée, reflète nécessairement les démarches créatrices dont elle est née... Ainsi est nécessaire à la compréhension de la musique une "typologie de la création musical"»⁸⁴⁸
G. BRELET

Mecanisme: *Stravinsky i Le Sacre du printemps*.

Parlem, en primer lloc, de *Le sacre du printemps* d'I. Stravinsky, sens dubte, una de les primeres obres de la passada centúria en proposar una nova i sofisticada arquitectura rítmica⁸⁴⁹ i, per tant, al capdavant, una vivència del temps sense parangó. Des de molts punts de vista, l'obra podria ser considerada vertaderament inaugural i augural; i és que *Le sacre* és apreciada avui dia com una de les peces claus de la modernitat musical europea⁸⁵⁰, curiosament amb una altra obra «escandalosa» del mateix any, el *Pierrot Lunaire* d'Arnold Schönberg, cèlebre mostra de l'expressionisme atonal.

És ben sabut que l'estrena de *Le sacre* l'any 1913 a París fou un gran escàndol. De fet, Stravinsky ja havia despertat anteriorment forces reticències entre els seus compatriotes russos, ja que, al seu parer, *L'oiseau du feu* (1909-1910) estava amarada d'un to excessivament francès⁸⁵¹. Malgrat tot, la polèmica de *Le sacre* va superar en escreix totes aquelles incipients desaprovacions i desbordà totes les expectatives, fins i tot les del mateix Diáguilev, director dels *Ballets Russes*, el qual, segons sembla, no ignorava totalment l'escull⁸⁵². El ballet del rus fou ràpidament titllat de «revolucionari»⁸⁵³, tant per part d'aquells que el menysprearen com a cacofonia, com per part dels que l'elogiaren com a una peça clau de l'avantguarda musical. No hi ha dubte que l'obra presentava unes sonoritats i uns timbres inaudits fins aquell moment, però, com molt bé

⁸⁴⁸ G. BRELET, «Essence de la musique russe» en *Musique Russe* (Tome Premier). *Op. cit.*, p. 61.

⁸⁴⁹ «Il ritmo diventa così, per la prima volta nella storia della composizione musicale occidentale, il fattore principale dell'opera...» (E. LISCIANI-PETRINI, *Il suono incrinato*. *Op. cit.*, p. 78).

⁸⁵⁰ «Remarquons qu'il est peu d'œuvres au cours de l'histoire musicale à pouvoir se targuer d'un tel privilège, à savoir que l'on n'a pas, après quarante ans, épuisé son potentiel de nouveauté. Disons qu'ici cette nouveauté est sur un plan unique, celui du rythme» (P. BOULEZ, «Stravinsky Demeure» en AAVV, *Musique Russe I*. *Op. cit.*, pp. 220-221).

⁸⁵¹ Acusació feta amb referència a les originals sonoritats orquestrals que oferien de les noves generacions de músics francesos com, per exemple, Claude Debussy, personatge amb qui Stravinsky establirà una ferma amistat, i al record del qual dedicà una de les seves composicions més hieràtiques, la *Symphonies of wind instruments* (1920).

⁸⁵² Vegeu: R CRAFT, *Conversaciones con Igor Stravinsky*. *Op. cit.*, p. 42.

⁸⁵³ «Je sais bien qu'il existe un point de vue selon lequel les temps où parut le Sacre ont vu s'accomplir une révolution... Je m'inscris en faux contre cette opinion. J'estime que c'est à tort qu'on m'a considéré comme un révolutionnaire» (STRAVINSKY, *Poétique musicale*, *Op. cit.*, p. 68).

afirmà el seu autor, la connotació destructiva del mot *revolucionari* no resultava adient a la voluntat constructiva que es trobava a la base de tot art: l'art és *cosmos*, és a dir, *ordre*; per tant, *Le Sacre* fou, doncs, «simplement», la proposta d'un *nou ordre*.

Certament, Stravinsky no deixava de ser coherent amb els seus principis apol·linis⁸⁵⁴, i el temps no podia fer altra cosa que donar-li la raó: de llavors ençà, totes les anàlisis de l'obra confirmen el seu gran rigor constructiu⁸⁵⁵. Sense por a equivocar-nos, podem afirmar que la qüestió de l'*ordre* és cabdal i constitueix una de les preocupacions fonamentals del nostre autor en el transcurs de tota la seva vida creativa, des de *Le sacre du printemps* –situada habitualment en l'anomenat *període rus*– fins a *Threni* –del *període serial*⁸⁵⁶. Tot i aquesta constatació, que provarem en escriure i solvència, *Le sacre* és interpretada en alguns àmbits (estèticament), i encara avui dia, com a una mostra exemplar d'allò que, d'una manera escolar, es vol donar a entendre sota l'epítet d'«art contemporani», és a dir, quelcom que deliberadament cerca la destrucció de tot ordre a l'encalç d'un afany irracional, violent, en últim terme, dionisiac⁸⁵⁷.

En *Le sacre* s'estableix, potser per primera vegada, la paradoxal experiència que vertebrava tota la música del segle XX, això és, que ferms principis d'ordre subjacents produeixen en la superfície quelcom brutal, aparentment mancat de racionalitat i ordre. Tot i que, certament, l'experiència límit d'aquest fet cal cercar-la en la música elaborada a partir de l'holisme serial dels anys cinquanta: després de la *Segona Guerra Mundial*, una nova generació de músics, inspirats sobretot per l'aforística poètica de Webern, sentiren l'exigència de cercar un nou principi, un llenguatge totalment inèdit a fi i efecte de ressorgir d'una situació de crisi a tots nivells; a Darmstadt⁸⁵⁸, aquest afany va conduir cap

⁸⁵⁴ Recordem que Stravinsky està plenament convençut que, en efecte, no és sinó *Apol·lo*, la *forma*, el qui, en darrer terme, triomfa i configura l'obra d'art: «En résumé, ce qui compte pour la claire ordonnance de l'oeuvre (...) et finalement soumis à la loi: c'est Apollon qui l'ordonne» (*Ibidem.*, p. 115). En aquest sentit, no hi ha dubte que allò que J. N. Straus afirma de l'estil tardà (serial) d'Stravinsky pot ser retretret a la seva completa producció musical: «Stravinsky approached musical composition as a game, one which made sense only in obedience to explicit, strict rules» (J. N. STRAUS, *Stravinsky's Late Music*. Cambridge University press, 2004. p. 44).

⁸⁵⁵ Ens referim paradigmàticament l'estudi de P. Boulez; vegeu: P. BOULEZ, «Stravinsky Demeure» en AAVV, *Musique Russe I. Op. cit.*

⁸⁵⁶ L'obra d'Igor Stravinsky es classifica escolarment en tres períodes: el *rus*, el *neoclàssic* i el *serial*. Deixant enrere la limitació que comporten aquests tipus de catalogacions, és cert que la faïso de les seves obres és ben diversa i polièdrica. Tanmateix, creiem que sota aquests aparentment heterogenis fenòmens l'autor manté el que podríem anomenar una *preocupació noumènica*, fonamental, que a la llum dels seus escrits i nombroses entrevistes, no és altra que la qüestió de l'*ordre* –sens dubte, en gran part, cal interpretar així el darrer gir de la poètica stravinskiana: «Stravinsky thus turned to serial composition not in spite of, but precisely because of the strict discipline it promised» (J. N. STRAUS, *Stravinsky's Late Music*. Op. cit., p. 45)–. El mateix Stravinsky, en el període neoclàssic, estimà el següent: «Ma position à cet égard est exactement la même qu'aux temps où je composais le Sacre et où l'on se plaisait à me faire passer pour révolutionnaire» (STRAVINSKY, *Poétique musicale*, Op. cit., p. 70).

⁸⁵⁷ La importància de la dimensió apol·liniana d'aquesta obra no sols és obviat pels *diletants*, sinó encara malauradament poc reconeguda entre alguns músics professionals, fet pel qual, segons el nostre punt de vista, la coherència del conjunt de l'obra stravinskiana els passa ben inadvertida. Encara més, fruit d'aquesta inobservança, el període neoclàssic d'Stravinsky és qualificat, malauradament, de reaccionari.

⁸⁵⁸ Grup sorgit del curs d'interpretació i els seminaris de composició musical realitzats a Darmstadt durant els anys 1945 al 1965. Tot plegat nasqué gràcies a Wolfgang Steinecke el qual

a un sever serialisme integral. No hi ha dubte que aquesta tècnica va contribuir a fer més evident i crítica la incipient *paradoxa*⁸⁵⁹ que ja cuejava des dels mateixos orígens de la nova música: l'hipercontrol quasi absolut, matemàtic, del procés de composició donava com a resultat obres d'una aparença desordenada, la lògica interna de les quals passava totalment inadvertida, fins i tot, als espectadors més predisposats. H. Pousseur eminent teòric i compositor, va saber expressar perfectament la problemàtica situació de l'escolta en el cas d'aquesta música elaborada a partir de rigorosos principis d'ordre:

«Sin embargo, si uno no se contenta con analizar, con disechar las notaciones que la fijan, y se fía más que nada de una escucha concreta –tan atenta que ponga en juego todas nuestras facultades receptoras en un tensión extrema– a menudo sucede que lo que se percibe es justamente lo contrario de una ordenación semejante. Justamente en los puntos donde se han aplicado las construcciones más abstractas, no es extraño que se tenga la impresión de encontrarse ante los resultados del juego de algún principio aleatorio»⁸⁶⁰.

Com molt bé explica Pousseur, la precisió extrema en l'ordre de la composició té la intenció deliberada d'evitar precisament qualsevol mena de sensació de simetria o de periodicitat en l'oient. Curiosament, doncs, eliminar una evident sensació d'ordre suposa ben bé el contrari d'un desordre poètic: només la racionalització dels paràmetres musicals permet obtenir la garantia d'una renovació i d'una imprevisibilitat constant, atès que fins i tot el mateix atzar pot produir seqüències d'ordre –pensem en la representació funcional de la probabilitat en les campanes de Gauss–. En el cas que ens ocupa, només caldrà observar la part dels *Auguris*, ben segur una de les parts que no devia deixar indiferents als primers espectadors de l'obra. La part és introduïda per un motiu en obstinat que desemboca en els ja cèlebres i polèmics acords. Doncs bé, a primer cop d'ull, l'accentuació dels d'acords se'ns apareix com a producte d'un capritxós atzar, però en el fons, tot observant la partitura, o, fins i tot, en un acte d'escolta ben atent, hom pot comprovar l'existència d'unes fermes seqüències d'ordre⁸⁶¹.

Stravinsky va fer gala d'un posicionament obertament formalista d'ençà de la lectura i publicació de la seva obra teòrica més important *Poétique musicale*. Allí quedava ben clar que, al parer del compositor, la música no posseïa cap capacitat mimètica ni expressiva (en el sentit extramusical); ans al contrari, considerar algun tipus de reflex en aquests sentits seria confondre allò que és

pretenia esmenar l'oblit de la música contemporània en els conservatoris de música. En aquests anys es va aconseguir, en paraules de Steinecke: «...la ampliación del método dodecafónico a toda una técnica de composición serial» (U. DIBELIUS, *La música contemporánea a partir del 1945*. Madrid: Akal, 2004. p. 189).

⁸⁵⁹ Com diria H. Pousseur «comprender mejor esta relación paradójica entre la intención y el resultado (¿o entre el fin y los medios?)» (H. POSSEUR «El tema del “orden” en la nueva música» dins de *Música, semántica, sociedad*. *Op. cit.*, p. 66).

⁸⁶⁰ *Ibidem.*, p. 65.

⁸⁶¹ Dels vuit compassos, el dos primers sense accents (mètrica regular), el primer del dos següents sincopat i, a continuació, dos períodes simètrics en mirall: compàs cinc, sincopat; compàs sis, temps fort; compàs set, temps fort; darrer compàs, sincopat. L'estructura sempre es repeteix. De la mateixa manera, el motiu de la trompa en do, que conclou la flauta, és repetit (especularment) pel primer violí i clos altra cop per la trompa.

essencial del fet musical amb allò que resulta merament secundari i anecdòtic. Tanmateix, molts, per tal de rebatre les polèmiques declaracions del músic, i, en darrer terme, la seva idea que la música no té ni pot tenir una capacitat expressiva d'aquest tipus, han posat en relleu el fet que *Le sacre* està inspirada en un programa ben explícit, això és, en una sèrie de quadres o il·lustracions tradicionals relligades per una seqüència més o menys narrativa o dramàtica⁸⁶². I, per afegir més llenya al foc, s'han recollit sovint les desconcertants declaracions d'I. Stravinsky a propòsit de la seva obra: «Avec *Le Sacre du Printemps*, j'ai voulu exprimer la sublime montée de la nature qui se renouvelle: la montée totale, panique, de la sève universelle»⁸⁶³. No hi ha dubte que les asseveracions del músic rus semblen tirar per terra les seves conviccions marcadament formalistes: Stravinsky parla sense reserves d'«expressar» un fet de la naturalesa, que commou a tota una comunitat, a través de la seva peça; «expressar», a més, una escena plàstica, una d'aquelles capacitats de la música que serà reiteradament blasmada en la seva obra teòrica.

Finalment, precisos estudis d'una enorme solvència, atès que sempre citen fonts i esbossos originals, fan palesa la preocupació d'Stravinsky de cercar les peces populars més fidels a cadascuna de les diferents escenes del ballet per tal d'elaborar posteriorment una música de gran fidelitat etnomusicològica. Així, al parer de R. Taruskin: «A questo punto, dovrebbe essere chiaro che le corrispondenze e le analogie tra lo scenario del *Sacre du printemps* e le descrizioni autentiche di cronachisti e etnografi possono moltiplicarsi quasi a volontà»⁸⁶⁴. Àdhuc, aquest pacient treball del musicòleg professor de *l'University of California* (Berkeley), ve precedit per un estudi del context en el qual Stravinsky ideà, juntament amb Roerich, el programa i la música del seu ballet. D'aquesta manera queda clar que la temàtica de fons de l'obra no era pas nova en un context preocupat per la recuperació dels valors més originaris, fins i tot, més primitius i brutals de la Rússia ancestral. L'obra d'Stravinsky sembla respondre, doncs, a un clima cultural molt determinat i, d'alguna manera, perpetuar –originalment, sens dubte–, la saga nacionalista del *Grup dels cinc*, entre els quals militava el seu estimat mestre Rinsky-Korsakov. Les conclusions de Taruskin resulten demolidores: «Il fondamento del *Sacre du printemps* nella “realità arcaica” è dunque di gran lunga più concreto di quanto si ritenga

⁸⁶² Sens dubte, l'obra, que es divideix en dos grans blocs, inclou una sèrie de números amb títols ben il·lustratius; així en la primera part trobem: *Introduction, Les augures printaniers, Rondes printanières, Jeux des cités rivales, Cortège du sage, Jeu du rapt, i Danse de la terre*; i en la segona: *Cercles mystérieux des adolescentes, Glorification de l'élue, Action rituelle des ancêtres*, i, finalment, *Danse sacrée*. Existeixen diverses versions d'aquesta narració que serveix de base al cèlebre ballet; aquí reproduïm la versió que fou escrita per Roerich i que passà a formar part dels programes de concert dels *Ballets Russes*: «Premier acte: *L'Adoration de la Terre. Printemps. La Terre est couverte de fleurs. La Terre est couverte d'herbe. Une grande joie règne sur la Terre. Les Hommes se livrent à la danse et interrogent l'avenir suivant les rites. L'Aïeul de tous des Sages prend part lui-même à la Glorification du Printemps. On l'amène pour l'unir à la Terre abondante et superbe. Chacun piétine la Terre avec extase. Deuxième acte: *Le Sacrifice*. Après le jour; après minuit. Sur les collines sont les pierres consacrées. Les adolescentes mènent les jeux mystiques et cherchent la Grande Voie. On glorifie, on acclame Celle qui fut désignée pour être livrée au Dieu. On appelle les Aïeux, témoins vénérés. Et les sages Aïeux des Hommes contemplant le Sacrifice. C'est ainsi qu'on sacrifie à Iarilo le magnifique, le flamboyant» [Citació extreta de R. TARUSKIN, *Le sacre du Printemps, Le tradizioni Russe. La sintesi di Stravinsky*. Roma: Ricordi, 2002. pp. 39-40].*

⁸⁶³ *Ibidem.*, p. 41.

⁸⁶⁴ *Ibidem.*, p. 58.

comunemente, e sicuramente più di quanto Stravinsky volle ammettere dopo la guerra. Quando i primi ammiratori esclamarono che l'opera "non era un balletto, grazie al Cielo, bensì un rituale, un antico rito", erano nel giusto alla lettera, ben oltre quanto potessero immaginare»⁸⁶⁵.

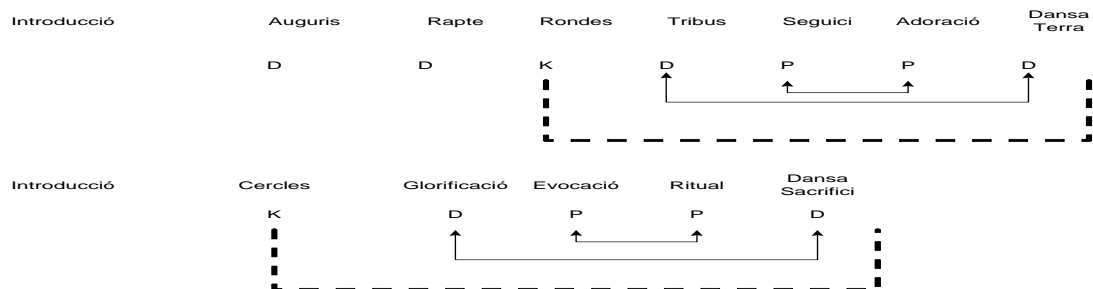
A primer cop d'ull, resulta evident que l'estudi de Taruskin i les mateixes declaracions d'Stravinsky sobre les intencions del seu ballet posen en tela de judici els postulats formalistes del músic rus. Tanmateix, si ho examinem a fons ens adonarem que no hi ha pas contradicció. A tall d'introducció, cal dir que les propostes musicals més avantguardistes han anat tot sovint precedides d'un programa que s'ha ofert al públic com a una valuosa propedèutica al «revolucionari» acte d'escolta. Al davant d'una peça contemporània en la qual no es parteix *a priori* d'una sintaxi ja plenament constituïda com a estil, el programa esdevé un element clau i definitori de l'expectativa i l'acte d'atesa⁸⁶⁶. El compositor presta una valuosa guia a l'oient per tal que pugui establir amb més facilitat un sentit de lectura en la incerta constel·lació de sons encara per determinar. No obstant això, cal veure que el programa ajuda a articular *un* sentit, però no *el* sentit. En aquesta línia, hom pot constatar com *Le Sacre* s'interpreta la majoria de les vegades com a una peça de «música pura», això és, s'admet el seu perfecte funcionament com a pura obra instrumental.

Apropem-nos, emperò, a aquests diferents títols per desvelar l'essència del seu caràcter; fent això ens sorprendrà descobrir que el seu ordre obeeix més aviat a un principi formal macroconstructiu. En *Le Sacre du printemps* hi ha tres tipus de danses: *Khorovodes* (K) que són danses asserenades de caràcter marcadament melòdic (sobre escales modals), i que pel seu origen, però també per la seva dolçor, podríem qualificar de femenines; també hi trobem les *Danses «salvatges»* (D) que són fortament rítmiques, i l'asimetria de les quals les transforma en explosives i imprevisibles; finalment, les *Processions* (P), caracteritzades per la seva mètrica regular, la seva solemnitat i parsimònia. Hom s'adonarà, si examina l'obra amb un cert deteniment, que les parts se succeeixen per contrast musical, i, el que encara resulta més estimulants, ens adonarem que la primera i la segona part de *Le Sacre* conserven una estructura perfectament simètrica. Tot plegat, començarà a evidenciar la seva organització eminentment constructiva, formal⁸⁶⁷.

⁸⁶⁵ *Ibidem.*, p. 59.

⁸⁶⁶ «Le rapport entre un texte littéraire –le programme de Berlioz par exemple– et la composition –la Symphonie fantastique– a profondément influencé l'histoire musicale depuis Beethoven. (...) Face à la disparition successive des normes, le programme, le texte explicatif et le commentaire critique sont devenus indispensables» (J. STENZL, «Textes et contextes» en AAVV, *Contrechamps: composition et perception*. Lausanne: Édition L'Age d'Homme, 1988. p. 129).

⁸⁶⁷ Reproduïm l'esquema de *Le sacre du printemps* de A. BOUCOURECHLIEV, I. *Stravinsky. Op. cit.*, p. 79.



Però anant a les qüestions de fons, hom podrà observar com l'articulació dels cants populars, que pretesament arrelarien l'obra en l'autenticitat etnogràfica, revelen un tractament eminentment formal; en altres mots, la seva funció difícilment pot ser qualificada de referencial, atès que no apareixen gairebé mai d'una manera explícita. Els cants són fragmentats en cèl·lules inintel·ligibles, ensembles juxtaposats i repetits en seqüències asimètriques; en darrer terme, sotmesos a un radical procés de transformació i muntatge que eradica la seva vàlua estrictament folklòrica. En tot cas, la identitat només pot ser simbòlica i, sens dubte, no resulta imprescindible per valorar o gaudir d'aquesta magnífica composició.

Part de les objeccions, emperò, encara segueixen en peu: com cal valorar el paper que juga el programa, ja no tant en el moment de l'escolta, sinó precisament en l'acte de creació musical? Segons el nostre parer, hom pot trobar una resposta satisfactòria de la qüestió en la contínua reivindicació stravinskiana de la necessitat d'un límit com a condició de possibilitat de la poètica musical. L'acte creatiu, afirmava, no pot reeixir en absència de límits⁸⁶⁸, uns límits que dissenya el compositor a l'hora de projectar aquella incipient *forma formant* (Pareyson) o, en paraules de Langer, la profícua *commanding form*. Stravinsky esbossà un marc d'acció, un espai problemàtic al qual donar una resposta musical satisfactòria. En darrer terme, creiem que les operacions amb el material són tan distanciades i revelen un tractament tècnic tan extremadament complex i mesurat que seria una ingenuïtat valorar l'obra en termes de mera adequació o inadequació etnogràfica; s'hi juguen, com demostrarem, elements molt més determinants i significatius des d'un punt de vista musical.

Grosso modo, defensarem, les tesis exposades per Stravinsky en la seva *Poétique* serien afines a les del primer Formalisme, el qual hem caracteritzat en el transcurs de la nostra tesi gràcies a l'excel·lent estudi de P. Steiner. Per tal de ratificar aquesta asseveració, intentarem apropar la posició del músic rus a la d'un dels pioners més actius de l'*Opoiaz*, V. Chklovski, i, per tant, directament a la posició d'aquell Formalisme de tall mecanicista. En primer lloc, com descobrirem, l'aproximació *inductiva* del nostre músic –que dona èmfasi a la seva reivindicació de l'artesanía en la composició musical– el situa en el mateix horitzó que Chklovski, el qual, com ja sabem, definia el mètode formal com *un senzill retorn a l'artesanía*. En segon terme, la concepció de la *forma* i de la *composició* d'ambdós autors també seria afina. Stravinsky, en efecte, refermarà que la *forma musical* és producte de la discussió lògica del material musical, de la mateixa manera que compondre és establir un *ordre* per mitjà d'una sèrie de mètodes i tècniques específiques. Així, la importància que el nostre músic atorga al «com» de l'obra, al fet de la seva construcció, ens atansa directament a la visió que de la literatura exposava V. Chklovski. Per a aquest naixent Formalisme, si les parts de l'obra són fruit d'un procés conscient i intencionat d'ordenació, de muntatge, que, tanmateix, no és limita a una reproducció o mera addició quantitativa d'elements, pot parlar-se pròpiament de *creació artística*. Aquí l'element formal, entès com a principi d'ordre, esdevé el nucli de la significació estètica més enllà de les vagues i fàtues consideracions sobre el

⁸⁶⁸ J. N. STRAUS, *Stravinsky's Late Music. Op. cit.*, p. 44: «Throughout his career, Stravinsky imposed many different kinds of constraints, obstacles, and limits upon his field of compositional action».

contingut; en paraules de V. Chklovski: «Dal punto di vista della composizione il concetto di “contenuto” è totalmente superfluo nella analisi di un’opera d’arte. La forma però deve essere intesa come *legge compositiva di un determinato oggetto*»⁸⁶⁹.

Un altre punt de contacte entre Stravinsky i Chklovski és la valoració eminentment estètica d’aquest *com* per mitjà del qual l’obra d’art és capaç de reeixir. Per al teòric de la literatura rus, l’art és fruit d’un *determinat procediment* encaminat principalment a posar en relleu la *dimensió estètica*, això és, dirigit a *desautomatitzar* la nostra percepció tot mostrar-nos quelcom qualitatiu que de cap manera pot ser assimilat a la resta de percepcions del nostre entorn quotidià. En la mateixa línia, per a Stravinsky, la disposició draconiana del material musical configura un original ordre del temps i proporciona a l’espectador una experiència singular i inaudita; i és que, sens dubte, és en l’aprehensió d’aquest ordre mostrat que raurà l’emoció. Llegim-ho del puny i lletra d’Stravinsky: «La construction faite, l’ordre atteint, tout est dit. Il serait vain d’y chercher u d’en attendre autre chose. C’est précisément cette construction, cet ordre atteint qui produit en nous une émotion d’un caractère tout à fait spécial, qui n’a rien de commun avec nos sensations de la vie quotidienne»⁸⁷⁰. Ras i curt: per al músic de Sant Petersburg la significació estètica de l’obra musical arrela, en darrer terme, en el reconeixement de la seva naturalesa formal, això és, de la seva capacitat d’instaurar i fer-nos sentir un ordre significatiu del temps. Lluny queda qualsevol referència a un pretès contingut al dedins o més enllà de la forma(-ordre). Així, doncs, ara en clara sintonia amb B. Eikhembau, la *forma* no és el concepte que s’oposa a la noció de *contingut*, ans al contrari, constitueix el principi essencial organitzador de l’art i, el que és més, la font de la seva significació estètica. La pregonesa de l’art no rau en la seva referència simbòlica a quelcom transcendent; la seva funció no és remetre més enllà de si mateixa; la forma no és redimida per la Idea sinó, com diria Focillon, pròpiament se significaria. L’obra d’art crea les condicions per ser percebuda d’una manera particular, per ser *sentida* intensament i no pas *reconeguda*.

En efecte, escoltar *Le sacre* significa experimentar una nova i significativa relació amb el temps, i és que, sens dubte, es tracta d’una magnificant manifestació rítmica. Ben segur que hom hi podria aplicar sense esmenes les paraules del mateix compositor: «elle suppose avant tout une certaine organisation du temps, une “chrononomie”, si l’on veut bien nous passer ce néologisme»⁸⁷¹. De bon principi, cal notar que el concepte de temps que pren en consideració el rus –si reprenem l’etimologia del mot grec *Kronos*– ens acosta a un temps entès, més aviat, en termes objectius o, fins i tot, mecànics, i, per tant, aparentment contraposat a aquell temps subjectiu o volumètric anomenat, en alguns moments, *Kairològic*. De fet, el mateix Stravinsky sembla donar peu a aquesta contraposició entre un temps objectiu i mesurat i un temps subjectiu fonamentalment sentit. Recordem la distinció entre el *temps ontologique* i el *temps psychologique* que el compositor prenia

⁸⁶⁹ V. SKLOVSKIJ, *Teoria della prosa. Op. cit.*, p. 70.

⁸⁷⁰ I. STRAVINSKY, *Chroniques de ma vie. Op. cit.*, p. 70.

⁸⁷¹ I. STRAVINSKY, *Poétique musicale. Op. cit.*, p. 81.

del seu estimat amic P. Souvtchinsky⁸⁷². No obstant això, cal fer aquí una sèrie de precisions. El text en el qual Souvtchinsky elaborà aquesta distinció fou escrit originalment en rus, i l'any 1939 fou publicat sota el títol «Réflexions sur la typologie de la création musicale» una traducció en francès a *Revue musicale*. El text, emperò, al parer del mateix autor, presentava certes irregularitats i, per això, l'hauríem de llegir amb molta cautela⁸⁷³. El que sí queda clar és que la diferència entre aquestes dues tipologies de temps que recollia Stravinsky només feien referència a l'estructura de l'acte creatiu, poiètic. L'acte creatiu governat per un principi ontològic, objectiu, intentaria mantenir completament a ratlla allò que considerariem propi i exclusiu del *jo*, les seves emocions i sentiments; així, la música prendria una forma estrictament *crono-mètrica*, responent només a les exigències del desenvolupament lògic del material musical. Un acte poiètic de tall psicològic intentaria desenvolupar la composició d'acord amb el to emotiu més íntim del *jo*; el llenguatge es disposaria d'una manera *crono-amètrica* fent-se ressò dels moviments anímics que governen a l'artista⁸⁷⁴.

Ningú pot posar en dubte que, amb *Le sacre*, ens trobem al davant d'una composició que trasllueix aquell concepte clàssic (d'arrel pitagòrica) de bellesa com a *proporció* –la cèlebre *proportio* de la que parlaven els Escolàstics–; i d'aquí la importància del *muntatge* que tot seguit analitzarem. De fet, no ens hauria de sorprendre l'afirmació d'un temps mecànic en sentit positiu, plenament afirmatiu, quelcom que des d'una mentalitat més romàntica podria ser entès com a sinònim d'estèril i inexpressiu⁸⁷⁵. Músiques d'altres períodes de la història també l'han posat en joc, i amb un gran efecte expressiu. Segurament, si no admetéssim aquesta possibilitat mecànica de jugar amb el temps hauríem d'excloure de l'art musical gran part de la producció barroca. En aquest sentit, els exemples serien nombrosos, sobretot del període tardà, moment en el qual es dona un retorn a la uniformitat de l'*ictus* pre-barroc. En la mateixa línia, només cal recordar les àmplies seccions de progressions, en les quals el baix es mou per quintes, coronades per repeticions de seqüències melòdico-rítmiques – *patterns* que augmenten la seva força amb la incorporació de retards–. Certament, la progressió i la seqüència, que estructuren formes de temps eminentment mecàniques, són el pal de paller de l'arquitectura musical barroca; tampoc no hauria de ser menyspreat, en absolut, el seu paper en les seccions de desenvolupament de la música clàssica i romàntica.

Passa tot sovint que el millor intèrpret de la naturalesa estètica d'una peça no és pas el mateix compositor; en el cas que ens ocupa, emperò, el tòpic queda ben desmentit a la llum d'un estudi formal de l'obra. En *Le sacre*, en efecte, podem resseguir amb promptitud i solvència els postulats estètics d'Stravinsky. L'edifici arquitectònic de *Le sacre* és basa –com diu Stravinsky–

⁸⁷² «L'influence intellectuelle de Souvtchinski sur Stravinski n'a pas encore été suffisamment mise au jour» (V. DUFOUR, *Stravinski et ses exegetes (1910-1940)*. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 2006. p. 51).

⁸⁷³ Vegeu: *Ibidem.*, p. 64.

⁸⁷⁴ Vegeu aquesta distinció també en G. BRELET, «Essence de la musique russe» en *Musique Russe I. Op. cit.*, pp. 63-64.

⁸⁷⁵ Diu Theodor Stravinsky, fill del músic: «la actitud de Stravinsky ante su arte se opone radicalmente a los postulados esenciales de lo que se ha convenido en llamar el romanticismo, y con mayor razón a los abusos del mismo» (TH. STRAVINSKY, *El mensaje de Igor Stravinsky. Op. cit.*, p. 27).

en l'ús generalitzat d'un principi constructiu *apol·lini* de naturalesa dialèctica aplicat al ritme i a la mètrica, un conflicte que provoca, indiscutiblement, la seva (*dionisiaca*) força⁸⁷⁶. La transgressió contínua de la mètrica de compassos, les transformacions i imprevisibles torns rítmics⁸⁷⁷ que s'observen en el transcurs de tota la composició –i que serveixen, com resol encertadament Boucourechliev⁸⁷⁸, de factor unificant en una composició sense (gaires) temes transversals– demostren que *Le sacre* només pren els elements melòdics en préstec en qualitat de pretext, i que la seva genuïna personalitat no es troba en aquest element d'arrel folklòrica, ans en el joc rítmic –del qual cabria derivar, fins i tot, l'aspecte harmònic⁸⁷⁹.

No hi ha cap dubte que la rítmica stravinskiana és absolutament ubèrrima i polimorfa i, tanmateix, és igualment cert que aquesta pluralitat roman sotmesa a un principi constructiu unitari⁸⁸⁰. El músic de Sant Petersburg explora totes les figuracions i agrupacions rítmiques possibles amb una gran expertesa. Es podria parlar –si se'ns permet la llicència expressiva– d'un sistema rítmic de *caràcter inductiu o ascendent*⁸⁸¹: la investigació de totes les possibilitats rítmiques que ofereix la matèria sonora culmina en una precisa i sofisticada macroorganització d'una alta eficàcia estètica. Sens dubte, l'experiència, el contacte de primera mà amb la matèria sonora, forja un ric material de base que després és sotmès a un intel·ligent i rigorós control expressiu. Stravinsky canalitza o orienta tota la varietat cap un únic fi, el conflicte. La progressiva i contínua superposició mecànica de totes les variades expressions rítmiques (polirítmia), lluny d'obstruir el desenvolupament

⁸⁷⁶ Recordem que el mateix Stravinsky posava en joc aquesta cèlebre parella de conceptes nietzscheans per definir el rol que juguen els principis d'ordre en la composició musical. Apol·lo, la màscara de Dionís, és qui, en darrer terme, dona llum a l'art. És obvi que cal llegir l'afirmació d'Stravinsky com a una crítica a una concepció romàntica de l'acte creatiu, basat en conceptes que evoquen l'«ebrietat» de Dionís; sense anar gaire lluny, la idea d'una composició moguda per forces irracionals, com la inspiració.

⁸⁷⁷ Ens referim a l'anomenada *tècnica del mosaic*, que consisteix a esbocinar un melodia i reconstruir-la asimètricament i per juxtaposició [vegeu, per exemple, les parts de flauta de la part dels *Auguris printaniers* (del 28 al 29 d'assaig)], o la tècnica dels *relleus paramètrics*, que juga amb les imprevisibles aparicions i torns d'un seguit de motius definits [vegeu els tres paràmetres en joc i les seves variacions en la *Danse sacrale*].

⁸⁷⁸ Cf. A. BOUCOURECHLIEV, *Igor Stravinsky. Op. cit.*

⁸⁷⁹ Cal fer notar com la sobreposició d'estrats (*muntatge*) és una de les causes de la revolucionària harmonia de *Le sacre*; sense anar gaire lluny, el cèlebre acord dels *Auguris* és un *acord-motor* [el terme pertany al mateix Stravinsky (*acord-tolchok*); vegeu: *Ibidem.*, pp. 85-86], això és, un grup harmònic amb un funció fonamentalment dinàmica.

⁸⁸⁰ En aquest sentit, Stravinsky respecta el seu ideal de creació artística que, com tot acte espiritual, consisteix a conduir la multiplicitat cap a la unitat: «...je suis revenu à différentes reprises sur la question essentielle qui préoccupe le musicien comme elle sollicite d'ailleurs tout homme animé d'un élan spirituel. Cette question, nous l'avons vu, se ramène toujours et nécessairement à la poursuite de l'un à travers le multiple» ; «Je me suis trouvé ainsi, pour finir, devant le problème éternel que suppose toute recherche dans l'ordre de l'ontologie, problème auquel l'homme qui quête sa voie à travers le royaume de la dissimilitude, qu'il soit artisan, physicien, philosophe ou théologien, est inévitablement conduit, à raison même de la structure de son entendement» (I. STRAVINSKY, *Poétique musicale. Op. cit.*, p. 154-155).

⁸⁸¹ En aquest sentit són il·lustratives les següents declaracions: «Empiezo a buscar este material, a veces toco a antiguos maestros (para ponerme en movimiento), en otras ocasiones empiezo a improvisar directamente unidades rítmicas sobre una serie provisional de notas que puede llegar a ser definitiva. Así formo mi material de construcción [les cursives són nostres]» (R. CRAFT, *Conversaciones con Igor Stravinsky. Op. cit.*, p. 140).

musical, el potencia desembocant en moments de gran intensitat. En aquest sentit són il·lustratius el *Cortège du sage* i la *Danse de la terre*.

En el primer dels exemples referits, tot i que la mètrica roman invariable, s'esdevé un conflicte rítmic permanent més que evident entre totes les parts instrumentals. Aquesta perllongada sensació d'instabilitat produeix una enorme tensió que explotarà cinc compassos després⁸⁸². Després del cèlebre «*petó de la terra*», fa la seva irrupció la *Danse de la terre*, el segon dels exemples citats: cal parar atenció al procés d'acumulació rítmica⁸⁸³: l'agitació augmenta fruit d'un encadenament homogeni i constant de vertiginoses figures rítmiques, i, tot plegat, culmina en el moment que els instruments de vent fusta escometen a contratemps⁸⁸⁴. Aquí la mètrica es manté constant durant uns trenta compassos, en el transcurs dels quals la tensió ha anat creixent exponencialment per agregació; els contratemps que irrompen per sobre d'aquest magma sonor produeixen un espècie de curtcircuit amb el qual clou la primera part de *Le sacre*. Aquests fragments vénen a demostrar-nos, doncs, que no és sinó mitjançant processos de construcció i superposició rítmica que, efectivament, avança *Le sacre*. Col·loquialment, diríem que la gran manifestació de fenòmens rítmics és forçada a travessar un estret coll de botella, i d'aquí la seva combustió explosiva.

No hem de pensar que la perícia stravinskiana s'esgota en els detalls, en les diferents figuracions i el seu muntatge. La dimensió rítmica també pot ser enfocada des d'un punt de vista macroestructural, en el qual la peça sembla transitar incessantment d'un centre de (relatiu) repòs a un altre o, en altres mots, d'una polaritat a una altra⁸⁸⁵. En efecte, Stravinsky ja s'hi referia amb el qualificatiu de *topographie musicale*: així, la proximitat o l'allunyament respecte d'aquests nuclis d'atracció, articula *de facto* la respiració musical de *Le sacre*. Precisament, el fet que Stravinsky en la seva *Poétique musicale* defineixi l'ordre musical com a un continu transitar entre polaritats ha desvetllat una notable suspicàcia en certs sectors de la crítica musical; s'ha insistit en què aquest tipus d'observacions i praxi efectiva prenen com a model de referència únicament el llenguatge tonal. En un cert sentit, es tracta d'una constatació que difícilment hom podria rebatre: en el moment d'escriure aquest seguit de conferències intitolades *Poétique Musicale*, Stravinsky es troba immers en un procés de recuperació de l'esperit clàssic i alguns dels seus valors més preuats, entre ells la tonalitat o les formes tancades. Tanmateix, la intuïció stravinskiana que el ritme i l'orografia polar constitueixen un element clau de la significació musical, no s'esgota, sempre segons el nostre parer i el de reconeguts especialistes, en els estrets marges de la tonalitat. Com afirma E. Fubini⁸⁸⁶, seria un error pensar que les tesis sobre la música expressades per Stravinsky en la seva *Poétique* són una mera justificació de la seva praxi neoclàssica. Ben al contrari, el rus, al parer de Fubini, pretén establir una sèrie de condicions del fet

⁸⁸² Vegeu número 70 d'assaig.

⁸⁸³ S'inicia a partir del 75 d'assaig.

⁸⁸⁴ Vegeu número 78 d'assaig.

⁸⁸⁵ Prenem com a exemple les *Danses des Adolescents*.

⁸⁸⁶ «Por ello puede ser lícito considerar su pensamiento no sólo como la expresión o la teorización de un período creativo, sino como un pensamiento dotado de completad y autosuficiencia» [E. FUBINI, *El siglo XX: entre música y filosofía*. València: PUV. Col·lecció estètica i crítica, 2004. p. 59].

musical amb una validesa general, allò que, en últim terme, podríem qualificar d'una *estètica musical*.

La diatriba contra el ritme i l'àmbit de les expectatives que obren les polaritats musicals també ha afectat a L. Meyer⁸⁸⁷, eminent teòric de la música. Així, per exemple, segons el reputat semiòleg i esteta U. Eco⁸⁸⁸, Meyer establiria les condicions de la significació musical basant-se en els principis de la «bona forma» promoguts per la *Gestalttheorie*, els quals només s'emmotllen paradigmàticament al funcionament tonal⁸⁸⁹. Malgrat tot, asseverem, una consideració amplia de la noció de ritme pot seguir formant part d'una aproximació analítica i estètica a les poètiques d'avantguarda, si bé és cert que en aquestes obres la tensió i el repòs s'esdevenen per mitjans completament diversos dels centres acordals de la tonalitat. Si reprenguèssim la imatge plàstica que U. Eco ens oferia a propòsit del significat de le *opere aperte*, això és, la d'una *constel·lació*, nosaltres afirmariem l'aptesa heurística del ritme musical per traçar-hi un proficu sentit de lectura.

Hom acostuma a dir que, en la música contemporània, una crisi resol amb una crisi encara major, per la qual cosa la imprevisió sempre és present. No obstant això, cal veure com en el fons l'anterior crisi és sentida proporcionalment –gràcies al record (memòria), facultat activa que exigeix tota escolta musical atenta– com a menys tensa en relació a allò que s'està esdevenint en el present, i respecte de la incertesa creixent d'allò que s'esdevindrà en el futur. Així, les tensions i distensions poden ser organitzades en el discurs musical contemporani a través d'una munió diversa d'elements; de fet cada composició és, en aquest sentit, una *llengua* i no pas una *parla* –segons la cèlebre distinció saussuriana entre *langue* i *parole*– que instaura les claus d'aquest procés de tensió i distensió d'una manera pròpia. Resulta evident que si hom escolta la música del present i del recent passat segle amb una expectativa tradicional de repòs, l'obra contemporània li semblarà absolutament inintel·ligible. Si, per contra, som capaços de tenir en compte el joc de tensions que s'instaura d'una manera genuïna en aquella composició estarem en camí de copsar la lògica del seu significat. Tota música, doncs, proporciona la seva significació més pregona mitjançant l'articulació de tensions–resolucions –ben entès, insistim, que cada composició estableix les seves pròpies regles de joc⁸⁹⁰.

⁸⁸⁷ L. MEYER, *Emoción y significado en la música. Op. cit.*, p. 54: «...un acontecimiento musical (sea un sonido, una frase o una sección completa) tiene significado porque señala y nos hace esperar otro acontecimiento musical. Esto es lo que la música significa desde el punto de vista absolutista...El significado musical incorporado es, en pocas palabras, un producto de la expectativa»⁸⁸⁷. A grans trets, segons Meyer, i oblidant totes les seves sempre interessants precisions, la significació en un sistema autoreferencial o autotèlic com la música es donaria a través del ritme, entès com una articulació complexa de la tensió (expectativa)–repòs (resolució).

⁸⁸⁸ Cf. U. ECO, *La definizione dell'arte. Op. cit.* Efectivament, cal constatar que a *Emoción y significado en la música*, Meyer accepta gran part dels experiments empírics realitzats per la psicologia de la *Gestalt*, però sense ignorar certes deficiències de la teoria com, per exemple, el fet de no considerar el procés d'aprenentatge i experiència –o, més concretament, la consideració d'aquests factors en relació a un context cultural de referència– i la seva insuficiència explicativa en el camp musical.

⁸⁸⁹ En efecte, alguns postulats de la *Gestalttheorie* com, per exemple, la llei de la concisió (*llei de Prägnanz*), o de la bona continuïtat melòdico-rítmica, proven fefaentment la seva solvència en el sistema de la tonalitat.

⁸⁹⁰ Aquesta dinàmica, per citar només alguns exemples generals, pot ser creada a través del ritme *senso stricto* (acceleració o desacceleració); per les notes (canvis sobtats de les

Com hem tingut ocasió de veure en la breu aproximació a *Le sacre* –que no pretenia, ans al contrari, esgotar totes les possibilitats que pot oferir-nos aquesta magnífica obra, sinó tan sols posar en joc alguns elements clau de la nostra estètica– no ens trobem al davant d'un fred mecanisme de relloteria. *Le sacre* és capaç de forjar una experiència del temps que no es redueix, com podria induir-nos a pensar l'ús de l'accepció tècnica *kronos*, a una mera reproducció d'un temps mesurable i homogeni. La interacció constant, tot sovint abrupte, entre les variables mètriques i rítmiques crea la il·lusió d'un sofisticat mecanisme la fèrria dinàmica del qual podem arribar a sentir interiorment com a pròpia, això sí, un cop hom hagi assolit la seva naturalesa espiritual més radical. En *Le sacre*, i en general en gairebé totes les obres del compositor rus, hi ha continguda o reclosa una potencialment genuïna forma del temps que G. Brelet, esteta francesa que dedicà una part important de la seva reflexió al temps musical, reconeix sense pal·liatius:

«Chez Stravinsky les lois apparemment les plus abstraites deviennent les plus réelles et les plus pleines, parce que les anime le pur élan du devenir. En sa musique nous saisissons le pouvoir de suffisance de la forme musicale pure –suffisance qu'elle n'acquiert qu'en captant la réalité même du temps. Le temps devient donc indivisiblement forme et contenu de l'œuvre musicale. Et c'est pourquoi la forme n'est plus un cadre extérieur, mais, fidèle au temps, conquiert en sa pureté sa plénitude...En les formes les plus arides et les plus vides de contenu humain, naît une durée aussi pleine que celle que peuvent créer les contenus expressifs. Et, en réalité, Stravinsky n'abandonne la durée "humaine trop humaine" que pour mieux saisir l'essence active et spirituelle du temps. Et c'est ce qui explique, en même temps que la rigueur formelle de sa musique, sa plénitude vivante: la durée vécue y est présente, mais, victorieuse de ses modes humains et spécifiés, elle s'identifie à son acte...l'"objectivité" de la musique de Stravinsky ou de Prokofiev, ce n'est pas la négation de la subjectivité, mais plutôt son dépassement, l'épanouissement d'un moi actif qui engendre la durée au lieu de la subir»⁸⁹¹

Però en paraules d'un Stravinsky ja madur, A. Webern fou un dels autèntics responsables de crear una nova relació de l'home amb el *temps* musical⁸⁹². Curiosament, A. Webern no havia estat mai preocupat per una qüestió

tessitures); més enllà, per la consistència dels blocs sonors (acords cada vegada més tensos, això és, amb més càrrega de dissonàncies o, en contrast, més fluïts i diatònics); àdhuc, i veurem la seva importància en la música del segle XX, a través de la densitat o fluïdesa de les textures, el timbre i el color o, fins i tot, a través de les dinàmiques (accents, dinàmiques contrastants). Més concretament, podríem fer referència a dues obres en qüestió: hom a considerat tradicionalment el *cluster* com una sonoritat més aviat tensa, tanmateix el pas d'un cluster cromàtic a un diatònic produeix un efecte de distensió –recurs que usa Ligeti en *Atmosphères* i que simbolitza l'inici del conciliador *Agnus Dei* (Sobre la interpretació d'*Atmosphères* com a un rèquiem, vegeu: H. KAUFMANN, «Struttura in assenza di struttura» en Autori vari, *Ligeti*. Torino: EDT. 1985. p. 75- 81); a *Pro et contra* (1989) per a gran orquestra de Sofia Gubaidulina també es desenvolupa eficaçment el conflicte entre cromatisme i diatonía.

⁸⁹¹ G. BRELET, «Essence de la musique russe» en *Musique Russe I. Op. cit.*, pp. 76-77.

⁸⁹² R. CRAFT, *Memories and commentaries*. London: Faber & Faber Ltd, 1960. p. 103. Aquesta grandesa ja havia estat reconeguda i reivindicada des del cercle de Darmstadt: «C'est après la Seconde Guerre mondiale, 1945, que cette œuvre s'est trouvée apporter aux jeunes musiciens précisément ce qui leur manquait dans la musique de la génération qui les avait précédés» (P. BOULEZ, *Relevés d'apprenti. Op. cit.*, p. 378).

estrictament rítmica i, tanmateix, resulta evident que també fou l'artífex d'una nova concepció del temps musical, breu i aforística; tot un panegíric de l'*instant*. Així com el ritme stravinskià explota magníficament, el webernià implosiona íntimament gaire fins a dissoldre's en el no-res. El recurs que emprà el músic vienès per dur a terme aquest deliberat flirteig amb el silenci no fou altre que l'ús extremament puntillista i contrastant de tessitures i timbres. La instrumentació essencialista, subtil i diàfana de Webern, en la qual cada so sembla independitzar-se momentàniament de la resta, articula una experiència del temps absolutament revolucionària que no s'explica merament per l'aplicació estricta de la tècnica dodecafònica. En seria una clara mostra la genial *Simfonia en dos moviments* del 1928, una obra d'instrumentació clara i transparent, plenament dodecafònica, que està estructurada a partir de sèries especulars⁸⁹³ i de la ja cèlebre *Klangfarbenmelodie*. Actualment, estetes i musicòlegs semblen convenir en el fet que Webern fou, musicalment parlant, molt més coherent que el mateix Schönberg, en la poètica musical del qual subsistia una tensió no sempre ben resolta entre un llenguatge plenament avantguardista i una herència tardo-romàntica-expressionista d'allò més tradicional.

Posteriorment, Darmstadt, sorpresa per la poètica weberiana, ens llegà algunes obres d'una gran importància, que reforcen la tesi de la qual ens hem resolt, això és, la rellevància i significació estètica del temps musical. És el cas, per exemple, de *Gruppen* per a tres orquestres de K. Stockhausen, una obra del 1958. Certament, aquí el compositor realitzà una proesa –la qual serà, fins i tot, transcendida posteriorment pel mateix autor, pensem en *Carré* per a quatre orquestres i dotze cantants o *Licht*⁸⁹⁴– que, tot i basada en un augment i radicalització quantitativa de la recent tradició (potser respecte del *Cortège du sage* d'Stravinsky), originà quelcom qualitativament divers. La gesta fou, en efecte, una única composició per a tres orquestres simultànies, regides per temporalitats (estrats de temps) diversos –el que podríem anomenar *polifonies de temps*–. *Gruppen*, composta sota la influència de Darmstadt, es basa, és clar, en el serialisme integral, però aquest cop ampliat als diferents grups que formen part de la composició. La poètica de Darmstadt, emperò, no ha de ser entesa merament com una mera ampliació o absolutització del serialisme, ja que conté elements ben genuïns. Per exemple, no és fins aquest moment que la música abandona d'una manera definitiva el tematisme⁸⁹⁵, encara tímidament

⁸⁹³ Aquesta manera de tractar les sèries, establint relacions serials en la sèrie original, és un recurs força típic en Webern. Així, la segona meitat de la sèrie original (interval·ls 7-12) és la versió retrògrada de la primera (interval·ls 1-6); separades per un interval de tritó. Així, les quatre formes possibles de la sèrie queden reduïdes a dues.

⁸⁹⁴ *Licht* és una obra monumental que celebra cinc noces diferents simultàniament; és un cicle de set òperes en què el compositor ha anat treballant durant prop de vint anys. És el teatre universal, còsmic i representa un afany vital d'unir música i religió. El compositor considera que caldria interpretar-la simultàniament en set auditoris. Una de les seves parts *Hoch-Zeiten* consta de cinc grups corals cantant a diferents *tempi* (pel que cada membre porta un auricular amb un metrònom). És una vertadera pluriestratificació del temps: trenta-dos minuts de música a *tempi* diferents, a més dels continus canvis de mètrica de les parts; àdhuc, cantada en cinc idiomes. La pluralitat d'estrats és, segons el músic, una nova experiència musical i constitueix un progrés de la ment i de l'home: l'home ja no és unidimensional! El músic considera que la seva tasca és més d'iniciació que de consumació: obre un camí, unes possibilitats [vegeu: *Scherzo*, n^o 171 («Dosier Stockhausen»). pp. 114-126].

⁸⁹⁵ Aquesta és l'opinió –sens dubte, autoritzada–, de Luigi Nono, vegeu: «Lo sviluppo della tecnica seriale» en *Scritti e colloqui* (Volume 1). *Op. cit.*, pp. 19-42.

present en la *Segona Escola de Viena*. El discurs musical, en absència absoluta d'estructures d'ordre (evident) com la melodia, el motiu o, fins i tot, la sèrie, contribuïa a dibuixar una vivència del temps d'allò més genuïna.

Malgrat tot, alguns músics i crítics detectaren que, tot i la complexitat de la pràctica poètica d'aquest serialisme integral, es donava finalment un pur i simple «anivellament» del material musical i, àdhuc, de la mateixa escola efectiva. Per exemple, podríem considerar que G. Ligeti⁸⁹⁶ realitza una *crítica immanent* al sistema serial integral tot denunciant les apories internes a les quals condueix el seu funcionament implacable: el desplegament en termes absoluts dels diversos estrats serials produeix una saturació efectiva i una consegüent i necessària renúncia del compositor en l'acte poètic; en el mateix sentit, els resultats sonors obtinguts a partir d'aquestes operacions preordenadores s'assemblen perillosament a quelcom totalment indeterminat. Tanmateix, l'al·legació més potent, filosòficament parlant, contra tot aquest estat de coses el protagonitza Th. W. Adorno en un vehement escrit intítulat «Das Altern der Neuen Musik». Aquí Adorno arremet implícitament contra el serialisme integral de l'escola de Darmstadt al qual titlla de mer virtuosisme tècnico-formal buit de contingut i de l'esperit crític, demolidor, i, àdhuc, temorós de les primers tempteigs de nova música. Adorno considera que la segona avantguarda ha fetxitzat el material i els procediments metòdics i tècnics de composició, atès que no estan menats directament per un escruiximent vital. Tot plegat s'ha convertit en una mera exhibició de fórmules matemàtiques que obeeixen cegament a un pretès rigor científic i objectiu: «In der Nivellierung und Neutralisierung des Materials wird das Altern der Neuen Musik greifbar, die Unverbindlichkeit eines Radikalismus, der nichts mehr kostet»⁸⁹⁷.

Vist en perspectiva no hi ha dubte que la crítica del sempre perspicax Adorno tenia els seus fonaments: l'eufòria que provoca una nova troballa pot convertir-se ràpidament i malaurada en habitud, repetició i artificiositat. L'esperit inquiet de Ligeti, no tant des de l'elucidació filosòfica, però sí des de la seva incommensurable creativitat, també sentí la necessitat de transformar o de renovar aquest estat de coses. L'autor, mort recentment a l'edat de vuitanta-tres anys (1923-2006), és, sens dubte, un dels compositors de referència de les acaballes del xx. No hi ha dubte que Ligeti va saber renovar des de la seva praxi vivaç un espai ocupat pel virtuosisme més estèril. Som del parer, i així provarem

⁸⁹⁶ G. LIGETI, «Wandlungen der musikalischen Form» en G. LIGETI, *Gesammelte Schriften* (Band 1). Mainz: Schott Music, 2007. p. 92: «Je dichter des Netz der mit vorgeordnetem Material ausgeführten Operationen, um so höher der Nivellierungsgrad des Ergebnisses. Die totale Durchführung des seriellen Prinzips hebt das Serielle schließlich selbst auf. Grundsätzlich gibt es keinen Unterschied zwischen automatischen Ergebnissen und Zufallsprodukten: Das total Determinierte wird dem total Indeterminierten gleich»; [G. LIGETI, «La metamorfosi della forma musicale» en AAVV, *Ligeti. Op. cit.*, p. 230: «Piú sarà accurata la rete delle operazioni con materiale preordinato, piú alto sarà il grado di livellamento nel risultato. L'applicazione totale ed insistita del principio seriale porta, alla fine, alla negazione del serialismo stesso. Non vi è autentica differenza di base tra i risultati dell'automatismo ed i prodotti del caso: la determinazione totale risulta uguale alla totale indeterminatezza»].

⁸⁹⁷ TH. W. ADORNO, *Schriften 14. Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1973. p. 148; [TH. W. ADORNO, «El envejecimiento de la nueva música» en *Disonancias*. Madrid: Akal, 2009. p. 148: «En la nivelación y neutralización del material se hace palpable el envejecimiento de la nueva música, la ausencia de compromiso de un radicalismo que ya no tiene valor alguno»].

de mostrar-ho, que la renovació d'aquest paradigma musical vingué donat per una revolució en la concepció temporal del fenomen musical que provocà aital sollevament tímbric. A propòsit d'això, caldria citar una rastellera d'obres d'allò més originals, per exemple, *Atmosphères* (1961), *Volumina* (1961-1962), *Lux aeterna* (1966), o *Lontano* (1967). No obstant això, la poètica ligetiana va seguir donant mostres d'una inaudita creativitat més enllà de les obres d'aquest estil que hom ha convingut anomenar *Klangkomposition*, això és, «música de tímbrics»⁸⁹⁸.

Organisme: *Ligeti i Atmosphères (1961)*

Tot i les seves reserves crítiques, G. Ligeti va participar en els seminaris de Darmstadt com a estudiant (1957) i, posteriorment, com a docent (1959) després de l'exili d'Hongria, la seva terra natal. En la distància, emperò, la seva valoració de l'Escola era força crítica, i amb comptades excepcions el músic reconeixia una vertadera convergència d'opinions amb el nucli dur dels seus participants⁸⁹⁹. El dogmatisme que al seu parer es respirava a Darmstadt no deixava espai a aquella llibertat tan necessària que havia de presidir el treball del compositor⁹⁰⁰. En certa mesura, l'obra a la qual tot seguit ens aproparem, *Atmosphères*, està més impregnada del seu treball a l'estudi de Colònia amb la música electrònica i les oscil·lacions sinusoidals⁹⁰¹. En efecte, Ligeti fou capaç de

⁸⁹⁸ Aquesta estètica ha estat sovint posada en relació amb la *música espectral*. La música espectral intenta articular en la composició musical les complexes i riques troballes que les noves tecnologies ens ofereixen de l'espectre harmònic del so. L'estudi microscòpic de la naturalesa sonora ofereix al compositor un camp gairebé il·limitat de possibilitats tímbrics i de color que després provarà de realitzar en un ampli conjunt instrumental que, només accidentalment, pot incorporar recursos computacionals. Els músics espectrals més cèlebres són, sens dubte, Gérard Grisey (1946-1998) i Tristan Murail (1947).

⁸⁹⁹ G. LIGETI, *Träumen sie in Farbe?*. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2003. p. 95: «Darmstadt wirkte aber auch immer wie ein Priesterseminar. Es war im Sinne der seriellen schule stark indoktrinierend»; [G. LIGETI, *Lei sogna a colori?*. Padova: Alet, 2004. p. 107: «Ma a Darmstadt si respirava sempre un po' l'aria di un seminario per preti. La gente veniva indottrinata ai precetti della scuola seriale»].

⁹⁰⁰ En aquest mateix entorn, recordem-ho, Th. W. Adorno també havia alçat la veu contra aquesta fetitxització del serialisme: «Adorno deseaba la libertad musical, y no precisamente una huida a la casualidad en la composición que a él, de acuerdo con György Ligeti, le parecía una determinación absoluta» (S. MÜLLER-DOOHM, *En tierra de nadie*. *Op. cit.*, p. 596). No obstant la convergència d'opinions entre el filòsof i el compositor, anys després Ligeti valora d'una manera força ambigua la figura d'Adorno: «Adorno war dogmatisch. Er war großartig und lächerlich zugleich. Es waren starke Erlebnisse, weil man durch Leute wie Adorno vieles gelernt hat» (G. LIGETI, *Träumen sie in Farbe?*. *Op. cit.*, p. 96); [G. LIGETI, *Lei sogna a colori?*. *Op. cit.*, p. 107: «Adorno era dogmatico. Era straordinario e ridicolo al tempo stesso. A Darmstadt si facevano esperienze importanti, perché da gente come Adorno s'imparava molto»].

⁹⁰¹ G. LIGETI, *Träumen sie in Farbe?*. *Op. cit.*, p. 86: «Später dann auch in "Atmosphères". Es ist ein sehr vielschichtiges Stück, in dem die einzelnen Instrumente so behandelt werden, wie ich mir den Sinuston-Sukzessionen vorgestellt hatte»; [G. LIGETI, *Lei sogna a colori?*. *Op. cit.*, pp. 95-96: «Piu tardi riproposi la stessa tecnica in *Atmosphères*, un pezo molto stratificato in cui gli strumenti vengono usati nello stesso modo in cui mi ero figurato le successioni di suoni sinusoidali»]. Podem il·lustrar altres testimonis a propòsit d'aquest fet; vegeu, per exemple, I. STOIANOVA, «Ramificazioni timbriche e forma-movimento» en AAVV, *Ligeti*. *Op. cit.* Aquí, l'autora confirma que Ligeti renuncia al material prefabricat, a un so previ a l'obra: el so no és material, ja és forma: «suoni ecc., insomma il substrato acustico, possono essere considerati non come materiale della musica, come pietra e legno sono materiale della scultura... Ciò che in musica viene plasmato, è già di per sé "forma" e non materiale» (citació extreta del suara

transferir l'experiència de Colònia al domini concret de l'orquestra tradicional, que aconseguí fer sonar a la manera d'un magne instrument de tímbrica complexa.

Cal notar com, a *Atmosphères*, les particulars irradiacions sonores de cadascun dels instruments són orientades vers la construcció d'un timbre orquestral comú, compacte, fins i tot, asfixiant, que eclosiona lentament i d'una manera orgànica des del no-res, assolint els timbres i les dinàmiques més extremes, per, finalment, dissoldre's altra vegada en el silenci. D'aquesta manera, el compositor sembla enfrontar-nos amb l'experiència d'un temps que és percebut, paradoxalment, com a una aparent absència de temps. *Atmosphères* aconsegueix produir-nos una sensació total d'immobilisme o d'astatisme a través de la saturació de l'espai sonor, un fet que s'assoleix per mitjà d'una constant agitació de les diferents parts instrumentals. L'aparició continua i opressiva de les diverses línies musicals –certament, el principi constructiu d'*Atmosphères* és una micropolifonia que és desenvolupada en espais de temps molt curts (en estret)⁹⁰²– soterra qualsevol possibilitat de distingir (en el *tot*) cap mena d'escansió mètrica o de motius rítmics; percebem això sí, canvis subtils de color i de textura. Ligeti, hàbil creador de metàfores literàries, ho expressà així: «Formalmente questa musica si presenta come un'entità statica. Essa risulta immobile ma solo in apparenza; all'interno di quel permanere, di quella staticità, vi sono impercettibili modificazioni che mi fanno pensare alla superficie di un'acqua nella quale si rifletta un'immagine. Ora la superficie s'increspa lievemente e l'immagine scompare, ma molto lentamente. Quando la superficie torna ad essere liscia vi acorgiamo un'altra immagine...»⁹⁰³. A través d'aquestes lleus transformacions tímbriques de la massa sonora el compositor ha estat capaç de dissenyar una sorprenent macroseqüència rítmica que ens proporciona la *il·lusió* d'un temps que sembla autoanorrear-se.

No hi ha dubte que el concepte d'*il·lusió* ocupa un espai privilegiat en la poètica musical ligetiana. Òbviament remetem a l'accepció estètica del terme *aparença*, això és, com la característica pròpia d'allò que ens és enterament donat als nostres sentits intel·ligents. Ligeti porta fins a límits inaudits el joc entre idealitat poètica i precisa construcció poètica. Per exemple, mereix la pena referir-nos fugaçment a una obra escrita per a clavicèmbal sol –*Continuum für Cembalo*– set anys després d'*Atmosphères*, una peça que Ligeti posà en relació amb la seva completa producció d'aquest període⁹⁰⁴. Doncs bé, *Continuum* és una composició que des del punt de vista interpretatiu exigeix

esmentat article i que recull una testimoniança del mateix compositor; p. 23). Vegeu també: J. M. GARCÍA LABORDA, *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas*. Sevilla: Editorial doble J. p. 244: «Pese a que dejé la composición con sonidos generados electrónicamente en 1959, la experiencia del estudio fue decisiva para mis obras orquestales y vocales posteriores».

⁹⁰² A propòsit d'això, un moment especialment il·lustratiu, se situa poc després de la caiguda «abismàtica» cap al greu –simbòlicament el *Tuffo nel Tartaro* [cal dir que en el fons d'*Atmosphères* s'hi amaga un Rèquiem (Vegeu: H. KAUFMANN, «Strutture in assenza di struttura» en *Ligeti. Op. cit.*)]– l'ascensió és produeix mitjançant un cànon en estret a cinquanta-sis parts.

⁹⁰³ Citació de Ligeti que encapçala l'estudi d'E. Restagno («Ouverture» en AAVV, *Ligeti. Op. cit.*).

⁹⁰⁴ «Ligeti describe questo brano, destinato a grande successo, in una lettera da Vienna (19.2.1968) (...) in cui segnala analogie coi lavori dell'anno precedente, *Lontano per orchestra...*» (F. PULCINI, «Continuum» en AAVV, *Ligeti. Op. cit.* p. 145).

una gran agilitat i prestesa, això sí, amb l'únic afany d'eliminar precisament l'efecte real d'agitació i escansió rítmica: «...il prestissimo volante porta all'immobilità...»⁹⁰⁵; paradoxalment «...la rapidità degli impulsi trasforma il "ritmo in un non-ritmo"»⁹⁰⁶

Tornant a *Atmosphères*, provem d'anar obrint camí pel que fa a la relació de les masses sonores construïdes tímbricament amb el temps⁹⁰⁷. La sensació d'immobilitat i astatisme de la música de Ligeti és, com ja ha estat dit, el resultat *il·lusori* d'una suma de parts instrumentals en contínua agitació –pròpiament s'ha parlat de *ramificacions de la matèria sonora*⁹⁰⁸–; tot i això, és clar que la consideració profunda de la temporalitat ligetiana no rau en aquests dissenys particulars, ans en l'evolució de les grans masses sonores. Les transformacions tímbriques que es donen des de la perspectiva de la macroforma⁹⁰⁹ configuren, efectivament, un ritme (entès com un joc perpetu de tensions i distensions) i, finalment, una temporalitat holística ben determinada. Creiem que el model poètic més adequat per descriure aquesta forja concreta és la del *temps volumètric* d'un *organisme*.

El mateix Ligeti ens proposa entendre la seva obra musical i la seva gènesi a la manera d'un organisme que es desplega: «Genauer gesagt, handelt es sich dabei um ein "generatives" kompositorisches Denken nach Grundprinzipien, die wie genetische Codes funktionieren und "vegetabile" musikalische Formen entfalten, ähnlich wie das Wachstum lebendiger Organismen»⁹¹⁰. Els trops naturalistes van un xic més enllà i serveixen al

⁹⁰⁵ *Ibidem.*, p. 146.

⁹⁰⁶ *Ibidem.*, p. 146.

⁹⁰⁷ No hi ha dubte que, també aquí, l'espai és un paràmetre a considerar: «Or c'est précisément cette esthétique de la continuité (...) nous permet de concevoir immédiatement l'espace sonore, non plus comme une simple abstraction, mais comme une réalité effective, et de l'appréhender d'une façon plus matérielle et plus charnelle» (F. BAYER, *De Schönberg à Cege. Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine. Op. cit.*, p. 141). Aprofitem la ben entesa per fer notar la importància de l'excurs que hem recorregut de la mà de S. Langer i P. Florenski en el capítol sisè. A *Atmosphères*, així com en gran part de la producció ligetiana d'aquesta època, s'hi desenvolupa una certa il·lusió d'espai –per exemple, i com el seu mateix nom connota, la seva obra per gran orquestra *Lontano* del 1967–. Aquest espai, evocat d'una manera il·lusòria –S. Langer parlava de l'espai com una *il·lusió secundària* del fenomen musical; vegeu *Feeling and Form*– és, tanmateix, diferent d'aquell que resulta de la música d'Stockhausen: en aquest cas la sensació d'espai és el producte de la disposició física dels intèrprets (en *Gruppen* les tres orquestres envolten els espectadors) i, en canvi, en Ligeti és més aviat la dinàmica de les transformacions tímbriques de la massa sonora allò que produeix en l'oïdor la il·lusió d'espai: «La logica temporale si trasforma in un mondo di idee ordinato quasi in senso spaziale» (H. KAUFMANN, «Strutture in assenza di struttura», AAVV, *Ligeti. Op. cit.* p. 79).

⁹⁰⁸ «...sono in realtà l'espressione piú clara e diretta del *movimento* in quanto trasformazione perpetua o variazione universale in tutte le direzioni: ossia "ramificazioni della materia sonora"» (I. STOIANOVA, «Ramificazioni timbriche e forma-movimento» en AAVV, *Ligeti. Op. cit.* p. 24). Cal recordar que el mateix Ligeti titula a una obra del període *Ramifications* (1968-69).

⁹⁰⁹ Com afirma I. Stoianova (*Ibidem.*), la forma global és com el moviment d'un matèria en un receptacle tancat, com un procés de cristal·lització. La forma no és donada des d'un bon principi, sinó com a moviment de la trama. Per tant, la forma en Ligeti es defineix, sobretot, com a moviment. En la tradició, en canvi, el *tempo* era una conseqüència d'un ordre en l'esquema formal donat; el temps era conseqüència de la gran unitat total del discurs.

⁹¹⁰ G. LIGETI, «Meine Stellung als Komponist heute» en G. LIGETI, *Gesammelte Schriften* (Band 1). Mainz: Schott Music, 2007. p. 115; [G. LIGETI, «Il linguaggio musicale» en AAVV, *Ligeti. Op. cit.*, p. 4: «Piú precisamente si tratta di adottare un tipo di pensiero la cui composizione è generativa, un tipo di pensiero nel quale alcuni principi di base funzionano come i codici

compositor per deixar ben clara la seva reeixida (tot i que sempre paradoxal) intenció d'assolir un efecte d'astaticitat del *tot* a través de l'agitació de les parts⁹¹¹: «Significativamente, l'autore ha paragonato tutto questo all'immagine di un bosco in cui le foglie e gli alberi ondeggiano, mentre il bosco percepito nella sua totalità resta immobile». Tot i que som conscients que l'obra de l'hongarès és massa heterogènia, *Atmosphères*, i les composicions d'aquest període, semblen apuntar, a parer nostre, vers un *Formalisme de tipus morfològic*. A continuació, emperò, provem de justificar intensivament cadascun dels elements de l'afirmació

De bell antuvi, a hom podria resultar estrany considerar Ligeti un *formalista*. Certament, nosaltres som del parer que la seva concepció de forma, tal i com la veiem realitzada en les obres d'aquest període creatiu, s'atansaria força a la caracterització morfològica de forma que hem assajat en el capítol cinquè de la nostra exposició –i que en breu desenvoluparem un xic més–. Tanmateix, ara, tot fent un repàs exhaustiu a algunes testimoniances⁹¹², ens agradaria posar sobre la taula els elements que, sempre segons el nostre parer, confirmarien la difusa filiació del músic amb el moviment formalista: una valoració dels elements més artesanals del treball del compositor; un èmfasi en l'autonomia real de l'univers musical, per exemple, al respecte de posicionaments expressionistes o netament polítics; la rellevància de la faisó eminentment constructiva de l'obra; una refinada atenció al ritme com a vector clau de la *il·lusió* musical; en darrer terme, intentarem mostrar implícitament el seu posicionament *problemàtic* i no pas *mistèric* en relació a la música. Comencem desgranant, amb l'ajut de testimonis explícits, aquests elements que ens ajudaran a perfilar l'univers creatiu de G. Ligeti.

Ja són força els estudiosos de l'obra de Ligeti que emfasitzen el que podríem anomenar el seu *esperit artesanal* –«...a sottolineare la componente empirico-artigianale dell'arte compositiva di Ligeti»⁹¹³–; tanmateix, hauríem de precisar, com fa el mateix compositor, el significat de l'expressió per evitar equívocs. D'entrada cal recordar que, Ligeti va iniciar la seva formació musical al conservatori de Budapest, en el qual rebé una forta empremta d'aquest tipus de

genetici producendo forme musicali “vegetali”; un procedimento analogo dunque alla crescita degli organismi viventi»].

⁹¹¹ H. KAUFMANN, «Strutture in assenza di struttura», AAVV, *Ligeti. Op. cit.*, p. 77.

⁹¹² G. Ligeti va tenir sempre ben clara la seva condició d'artista, de compositor; essent així, els seus treballs o escrits teòrics, així com la possibilitat de dedicar-se a una de les seves grans aficions –com, per exemple, l'etnomusicologia– l'ocuparen només puntualment i mai d'una manera sistemàtica. Al seu període com a cercador de música folklòrica –cap al 1950, de retorn a Budapest, Ligeti s'encarregà de recercar música popular hongaresa sota la supervisió de Z. Kodály; concretament, i atesa la seva coneixença de la llegua romanesa, s'ocupà del folklore romanès seguint les traces del cèlebre B. Bartók–, el seguiren alguns articles relacionats amb el tema. També podríem resseguir la seva trajectòria musical a través de diversos escrits publicats en revistes com *Melos*, *Musik und Bildung* o *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*. Però, sens dubte, resulten d'allò més interessants, sobretot per al nostre propòsit, les entrevistes dedicades al compositor, potser la més sistemàtica de les quals seria la realitzada per E. Roelcke tres anys abans de la mort del compositor [G. LIGETI, *Träumen sie in Farbe?. Op. cit.* (G. LIGETI, *Lei sogna a colori? Op. cit.*)]; aquí se'ns ofereix tota una retrospectiva vital i, alhora, estètica de la seva trajectòria musical. En aquest moment, provarem d'extreure d'aquesta extensa entrevista alguns elements clau per interpretar el rerefons estètic del músic hongarès.

⁹¹³ P. T. BOSSI, «Requiem» en AAVV *Ligeti. Op. cit.*, p. 87.

mestratge⁹¹⁴ «artesanal»; posteriorment, Ligeti hi exercí la seva tasca com a docent, concedint a les «normes de l'ofici» un lloc preminent⁹¹⁵. No obstant això, cal especificar que tot sovint Ligeti assimila els conceptes de «mestratge» i «artesanía» a les normes canòniques de l'harmonia i del contrapunt que considera imprescindibles en la seva pràctica creativa, si bé admet no emprar-les en el sentit rigorós del terme, sinó més aviat com a vague al·lusió⁹¹⁶. Així les «normes de l'ofici» resulten imprescindibles, car sempre instil·lades d'imaginació⁹¹⁷ per no caure en el reprovable escolasticisme. No podem evitar traçar aquí un pont d'unió entre l'aproximació poiètica stravinskiana i el breu apunt que hem traçat de la pràctica compositiva de Ligeti: conèixer les regles resulta imprescindible en el joc de l'art, tanmateix, l'ús de les regles no està pas reglat i cal apel·lar sempre a la imaginació per *inventar* –recordem «l'inventeur de musique» d'Stravinsky– noves i significatives formes musicals. Àdhuc, al parer de Ligeti, cal estipular límits com a garantia de llibertat creativa⁹¹⁸. Finalment, caldria reconèixer que en el procés d'invenció, que té com a rerefons una sèrie de directrius tècniques, no sembla jugar-hi un paper essencial aquell pretès estat d'*inspiració* evocat recurrentment per les estètiques decimonòniques⁹¹⁹.

⁹¹⁴ «J'ai reçu une formation très sévère et traditionnelle à la *Musikhochschule* de Budapest» (M. LICHTENFELD, «Conversion avec G. Ligeti» en AAVV. *Contrechamps n°3*. Lausanne: Édition L'Age d'Homme, 1984. p. 46); «[amb referència a la "Orchestrations-Handwerk" de F. Farkas, deixeble de Respighi i mestre de Ligeti] Das hat mich wiederum beeinflusst, und ich habe es übernommen» (G. LIGETI, *Träumen sie in Farbe?. Op. cit.*, p. 43); [G. LIGETI, *Lei sogna a colori?. Op. cit.*, p. 49: «E io lo appresi a mia volta da lui, rimanendo influenzato da questo approccio "artigianale"»].

⁹¹⁵ G. LIGETI, *Träumen sie in Farbe?. Op. cit.*, p. 113: «In Budapest hatte ich Harmonie im Bach-Stil und Kontrapunkt im Palestrina-Stil unterrichtet. Das war reines Handwerk. Seit dieser Zeit ist mir das Handwerk, im altmodischen Sinne, sehr wichtig, auch wenn ich es direkt gar nicht benutze...Ich würde nicht so komponieren, wie ich komponiere, wenn ich dieses Handwerk nicht gelernt hätte. Ein Beispiel ist mein "Requiem"; [G. LIGETI, *Lei sogna a colori?. Op. cit.*, pp. 127-128: «A Budapest insegnavo armonia nello stile di Bach e contrappunto nello stile di Palestrina. Era puro mestiere. Sin da allora, per me il mestiere –inteso in senso antico– è molto importante, anche se non ne faccio un uso diretto... Non potrei comporre come compongo se non avessi imparato il mestiere. Il mio *Requiem* ne è un esempio»].

⁹¹⁶ «...le passé musical a de tout temps joué un rôle important dans ma musique (...) non au niveau de la citation, ni comme discipline artisanale, mais plutôt comme aura, comme allusion» (M. LICHTENFELD, «Conversion avec G. Ligeti» en *Contrechamps n°3*. *Op. cit.*, p. 46).

⁹¹⁷ G. LIGETI, *Träumen sie in Farbe?. Op. cit.*, p. 43: «Wieviel zählt das Handwerk? Weniger als 80 Prozent. Wenn man keine Phantasie und Originalität hat, nützt das Handwerk nichts»; «Ich bin für völlige Ungebundenheit und Originalität. Aber auch für das Handwerk» (*Ibidem.*, p. 194); [G. LIGETI, *Lei sogna a colori?. Op. cit.*, p. 50: «Quanto conta il mestiere? Meno dell'ottanta per cento. Se non si ha fantasia e originalità, il mestiere non serve a nulla»; «Sono un fautore della completa indipendenza e originalità. Ma anche del mestiere» (*Ibidem.*, 219)].

⁹¹⁸ G. LIGETI, «Wandlungen der musikalischen Form» en G. LIGETI, *Gesammelte Schriften* (Band 1). *Op. cit.*, p. 95: «Paradoxerweise läßt sich auf diese Weise heute freier komponieren als in totaler Ungebundenheit»; [G. LIGETI, «*La metamorfosi della forma musicale*» en AAVV, *Ligeti. Op. cit.*, p. 232: «Paradossalmente, si compone piú liberamente in questo modo che non quando l'immaginazione è priva di restrizioni»]; a propòsit d'això, citem novament Stravinsky: «Ma liberté consiste donc à me mouvoir dans le cadre étroit que je me suis à moi-même assigné pour chacune de mes entreprises» (STRAVINSKY, *Poétique musicale. Op. cit.*, p. 106).

⁹¹⁹ Així respondria Ligeti a la pregunta de Roelcke sobre la *inspiració* –notem-ho altre vegada en íntima correspondència amb el músic de Sant Petersburg–: «Das Wort mag ich nicht» (G. LIGETI, *Träumen sie in Farbe?. Op. cit.*, p. 166); [G. LIGETI, *Lei sogna a colori?. Op. cit.*, p. 187: «Non mi piace questa parola»]; per tot seguit afegir: «Unter Inspiration stellt man sich einen gehobenen Gefühlszustand vor. Aber das ist es nicht, weil Komponieren meistens mit

Car podríem encara preguntar-nos legítimament quin paper juga l'ego i les seves emocions en l'acte creatiu, segons Ligeti. Podem trobar indicis d'una possible resposta a la qüestió si atenem a la valoració que efectua el nostre músic dels moviments neoromàntics o neoexpressionistes contemporanis; cal parar atenció especialment a la seva concepció apol·línica de l'ordre que reclama, com ja hem anat veient en Stravinsky, un cert distanciament: «Je suis très critique face à la tendance du nouveau romantisme et du nouvel expressionnisme...Je voudrais toujours écrire une musique rigoureusement construite, et c'est tout à fait essentiel pour moi de garder de la distance par rapport à moi-même; c'est pourquoi une expression trop directe me paraît déplacée»⁹²⁰. És evident que, al parer de Ligeti, l'ordre musical exigeix l'íntegre respecte d'un dinamisme musical propi, distanciat, fins i tot, dels embats emotius netament vivencials. El músic hongarès reconeix àdhuc aquest domini propi de la música lluny de proclames i intencions deliberadament polítiques. Als antípodes de L. Nono, al qual qualificà de dogmàtic⁹²¹, la música hauria de mantenir-se lluny d'ideologies de signe divers⁹²².

Ligeti sembla combregar amb la idea que l'ordre musical es manifesta primerament en forma d'*idea constructiva*⁹²³. Aquest motor que impulsa a la creació i que exerceix de jutge sapient en la tria de les possibles opcions que se li presenten al compositor, pot obeir a diverses raons; entre la munió de possibilitats diverses que cita Ligeti, crida força l'atenció la recurrència d'aquelles idees que estan explícitament inspirades en elements estructurals del nostre món i que, en primera instància, són posats en relleu per les ciències naturals. En capítols precedents, tot parlant de l'imperatiu mimètic –capítol IV–, ens havíem fet ressò d'aquesta versió comunament acceptada per als autors de

minutiöser Arbeit einhergeht» (*Ibidem.*, p. 167); [*Ibidem.*, p. 188: «Si pensa che l'ispirazione sia uno stato elevato dell'animo, ma così no è, dal momento che la composizione, il più delle volte, richiede un lavoro minuzioso»].

⁹²⁰ M. LICHTENFELD, «Conversion avec G. Ligeti» en *Contrechamps n°3*. *Op. cit.*, p. 45.

⁹²¹ G. LIGETI, *Träumen sie in Farbe?*. *Op. cit.*, p. 94: «[A Luigi Nono] Ich habe ihn in Venedig besucht. Seine dogmatisch-kommunistische Auffassung hielt ich für Blödsinn»; [G. LIGETI, *Lei sogna a colori?*. *Op. cit.*, p. 105: «Andai a trovarlo una volta a Venezia. Il suo comunismo dogmatico mi pareva un'assurdità»].

⁹²² G. LIGETI, *Träumen sie in Farbe?*. *Op. cit.*, p. 115: «[els seus estudiants] Sie wollten über politische Funktionen der Musik diskutieren, was meiner Meinung nach totaler Unsinn ist»; «Ich lehne alle diese ideologischen Richtungen ab und will zu keiner Gruppe gehören. Ich leiste mir die stilistischen Zweifel» (*Ibidem.*, p. 100); [G. LIGETI, *Lei sogna a colori?*. *Op. cit.*, p. 129: «Volevano discutere della funzione politica della musica, il che a mio modo di vedere è una colossale sciocchezza»; «Io respingo tutti gli orientamenti di stampo ideologico e non voglio appartenere ad alcun gruppo. Mi concedo il dubbio stilistico» (*Ibidem.*, p. 112)].

⁹²³ Creiem que resulten il·lustratives, pel que fa a la concepció ligetiana de forma musical com a ordre constructiu, les testimoniances del músic que posen en relació la seva art amb l'arquitectura –símil que ja havia usat Stravinsky tot citant a Goethe («On ne saurait mieux préciser la sensation produite par la musique qu'en l'identifiant avec celle que provoque en nous la contemplation de jeu des formes architecturales. Goethe le comprenait bien qui disait que l'architecture est une musique pétrifiée» I. STRAVINSKY, *Chroniques de ma vie*. *Op. cit.*, pp. 70-71)–: «Für mich sind Proportionen wesentlich...Rational kann ich nicht begründen, was eine gute Form ist. Man kann das mit der Architektur vergleichen» (G. LIGETI, *Träumen sie in Farbe?*. *Op. cit.*, pp. 173-174); «Denn Architektur und Musik liegen für mich sehr nahe beieinander. Näher als die Malerei und Schriftstellerei» (*Ibidem.*, p. 175); « [G. LIGETI, *Lei sogna a colori?*. *Op. cit.*, p. 196: «Per me è fondamentale l'armonia delle proporzioni...Non so dare una spiegazione razionale di che cosa sia una buona forma. Posso fare dei paragoni con l'architettura; «La musica per me ha una grande affinità con l'architettura. Più che con la pittura o la letteratura» (*Ibidem.*, p. 198)].

l'òrbita formalista, això és, no pas aquella que sembla exigir la còpia d'un element natural, ans la que evoca d'una manera poètica les lleis ontoproductores de la naturalesa. Sense anar gaire lluny, aquest sembla ser el cas d'*Atmosphères*: la seva estructura en ret ens porta a pensar en la formació de les intricades xarxes dels aràcnids⁹²⁴ i, fins i tot –si se'ns permet–, l'efecte estatico-dinàmic que indiscutiblement produeix la seva macroestructura podria trobar una possible font d'inspiració en la sempre admirable estructura de la clorofil·la⁹²⁵.

En aquesta línia, val la pena citar els resultats d'una curiosa i sorprenent anàlisi duta a terme a l'Ircam amb algunes peces de Ligeti, en concret, amb *Melodien* del 1971. M. Chemillier inaugura la seva recerca amb la següent afirmació que provarà de demostrar experimentalment a través de diversos programes de simulació: «À la fin des années soixante, le compositeur György Ligeti a introduit dans ses compositions une technique d'écriture inspirée de phénomènes propres à la biologie ou la physique moléculaire, et des lois mathématiques décrivant la croissance des formes»⁹²⁶. Tot i que el mateix Ligeti reconeix no emprar directament aquestes directrius biològiques o matemàtiques, Chemillier es mostra convençut que existeix una «*règle formalisable*» que donaria comptes de «l'évolution d'une texture au moyen de conditions portant sur le voisinage des hauteurs qui la composent. C'est en effet une caractéristique de ces textures musicales d'évoluer de façon lente et continue, par des petites transformations progressives qui font penser à la croissance des thalles ou à l'évolution des automates cellulaires. Ces transformations obéissent à une logique que nous allons mettre en évidence, et qui peut s'énoncer par des lois précises analogues aux règles des automates ci-dessus»⁹²⁷. Efectivament, l'investigador redueix les operacions intervàliques efectuades per Ligeti a *Melodien* a tres regles de transformació (*affaïssement*, *effacement*, *permutation*) que, a través d'una simulació computacional, són posades directament en relació amb el creixement i expansió d'alguns vegetals obtenint coincidències si més no sorprenents.

⁹²⁴ G. LIGETI, *Träumen sie in Farbe?*. *Op. cit.*, p. 27: «Ich hatte nur eine vage Vorstellung. Eine Netzstruktur wie in "Atmosphères" war keine akustische, sondern eher eine konstruktive Vorstellung. Ich weiß nicht, ob man so etwas sagen kann: eine konstruktive Vorstellung? Eine Verknüpfungsvorstellung. Verknüpfung im eigentlichen Sinne wie bei Textilien»; [G. LIGETI, *Lei sogna a colori?*. *Op. cit.*, p. 33: «Mi hanno lasciato solo una vaga idea. Una struttura a rete come quella di *Atmosphères* è un'idea costruttiva più che acustica. Un'idea costruttiva...non so se si possa dire così. Vi si ritrovano delle connessioni simili ai nodi di una rete...Mi sono ispirato anche alle reti concrete. Alle ragnatele»].

⁹²⁵ G. LIGETI, *Träumen sie in Farbe?*. *Op. cit.*, p. 25: «Dieses Bild hat mich nachhaltig beeindruckt, diese Struktur war das größte Erlebnis in dieser Zeit [a l'època d'estudiant]. Allein schon diese merkwürdige Sache mit dem Magnesium, das zweiwertig ist und also zwei Arme hat. Aber es gibt immer vibrierende Valenzen. Das heißt: Einzelne Elektronen gehören nicht mehr zu einem Atom, sondern sind mehreren Atomen gemeinsam. Das ist nicht ganz statisch, es ist eine dynamische Statik»; [G. LIGETI, *Lei sogna a colori?*. *Op. cit.*, pp. 30-31: «L'incontro con la struttura della clorofilla fu la mia più grande esperienza di quel periodo. Ero stupito della singolarità del magnesio, che ha valenza due, cioè ha due valenze libere. Ma ci sono sempre legami covalenti in cui gli elettroni non appartengono a un solo atomo ma sono condivisi da più atomi. Non è una cosa del tutto statica: è una "statica dinamica"»].

⁹²⁶ M. CHEMILLIER, «György Ligeti et la logique des textures» en *Analyse musicale* n° 38. Paris: SFAM, 2001. p. 75.

⁹²⁷ *Ibidem.*, p. 77.

Tot i els curiosos resultats de l'estudi indicat, no hi ha dubte que la concepció de la forma ligetiana obeeix a criteris eminentment estètics⁹²⁸. A propòsit d'aquest fet, caldria emfasitzar la idea d'*unitat*, una característica ben preuada per a tots els autors que hem anat visitant en el transcurs de la nostra investigació. En la següent testimoniança Ligeti dóna compte de la visió unitària que hauria de presidir la interpretació d'aquesta gran obra orquestral: «[a H. Rosbaud, director d'orquestra] In zehn Minuten habe ich ihm erklärt, daß "Atmosphères" von Anfang bis Ende wie einziger Bogen zu spielen ist. Es hat eine geschlossene Form und darf nicht unterteilt werden»⁹²⁹. *Atmosphères*, observada a cop de microscopi, està composta d'una munió heterogènia de parts en continua agitació fruit de les quals s'obtenen diverses textures; ara bé, la peça crea les condicions necessàries de continuïtat i unitat que exigeix tota obra d'art vertadera.

Tot sovint Ligeti ha posat sobre la taula la gran influència que han tingut en el seu imaginari creatiu les cultures musicals no occidentals, i sobretot caldria posar en relleu llurs complexes elaboracions rítmiques. El nostre compositor és capaç de citar un reguitzell gairebé infinit de llocs d'interès musical però, sens dubte, caldria esmentar especialment el folklore africà⁹³⁰ i d'algunes illes del pacífic (Indonèsia, Nova Guinea...)⁹³¹. La recreació d'alguns

⁹²⁸ Les simulacions computacions que recrea M. Chemillier en el seu estudi no poden ser aplicades directament i sense pal·liatius a les obres de Ligeti, atès que hi ha certes «anomalies». En efecte, Ligeti traeix a consciència i amb finalitats estètiques alguns dels procediments aplicats (Cf. *Ibidem.*).

⁹²⁹ G. LIGETI, *Träumen sie in Farbe?*. Op. cit., p. 107; [G. LIGETI, *Lei sogna a colori?*. Op. cit., p. 121: «In dieci minuti gli spiegai che *Atmosphères* andava suonato come un "arco" unico dal principio alla fine. Ha una forma chiusa e non può essere suddiviso in parti»].

⁹³⁰ No és estrany que el nostre compositor s'hagi sentit atret per les músiques tradicionals d'Àfrica; com afirma S. Arom, expert en l'estudi d'aquest folklore musical i amic personal de Ligeti: «En effet, dans les musiques de cette région, l'organisation temporelle –à sovoir périodicité, métricité, rythmique et polyrythmie– tient une place prépondérante, à tel point qu'on pourrait, en dernière analyse, avancer que toutes les autres composantes en sont tributaires» (S. AROM, «Les musiques traditionnelles d'Afrique centrale: conception/perception» en *Contrechamps* n° 10. Op. cit., p. 177)

⁹³¹ Tot i que sembla que la coneixença de la música africana per part de Ligeti obeí a raons un xic circumstancials –G. LIGETI, *Träumen sie in Farbe?*. Op. cit., p. 112: «Die afrikanisch-rhythmischen Strukturen hätte ich nicht kennengelernt, wenn ich nicht den Kompositionsschüler Roberto Sierra aus Puerto Rico im Unterricht gehabt hätte»; [G. LIGETI, *Lei sogna a colori?*. Op. cit., p. 127: «Non avrei mai conosciuto le strutture ritmiche africane se non avessi avuto il portoricano Roberto Sierra come allievo di composizione»]– és cert que el seu descobriment obrí un nou món de possibilitats al nostre compositor; fins i tot, Ligeti és capaç de copsar la sorprenent filiació i continuïtat d'aquesta música amb la seva producció musical anterior: «Als ich 1982 das Horntrio komponierte, hatte ich noch keine Ahnung von afrikanischer Musik. Das Horntrio hatte auch polyrhythmische Strukturen, war aber eher angeregt durch meine Kenntnisse vom Jazz, von der Samba und von balkanischer Volksmusik mit asymmetrischen Rhythmen, dem sogenannten Aksak» (*Ibidem.*, p. 132); [*Ibidem.*, p. 149: «Quando nel 1982 scrissi il *Trio per corno, violino e pianoforte*, non sapevo ancora nulla di musica africana. Il *Trio* aveva sì strutture poliritmiche, ma queste mi erano state suggerite dalla mia conoscenza del jazz, della samba e della musica popolare balcanica con ritmi asimmetrici, la cosiddetta musica *aksak*»]. Vegem un seguit de testimonis d'aquesta fascinació personal de Ligeti: «Diese Platte habe ich mit großer Verwunderung gehört [un disc de música de Banda Linda, tribu de la República Centreafricana]. Sie hat mir diese sehr komplexe polyrhythmische Welt eröffnet, die ich nicht kannte» (*Ibidem.*, p. 133); «Ich habe 1983 das Buch "Musik in Afrika" mit vielen Aufsätzen von verschiedenen Leuten und zwei Kassetten mit Musikbeispielen gesehen. Das hat einen starken Einfluß auf mich gehabt...Seither ist es meine Bibel» (*Ibidem.*, p. 135), «Ich bin kein Forcher [com a etnomusicògraf]...Die rhythmischen Strukturen und

procediments rítmics d'altres cultures és una fita indiscutible en la darrera producció de Ligeti, i mostra la gran sensibilitat i interès del nostre compositor per aquest paràmetre musical en concret –com hem vist, emperò, no hem d'entendre el ritme musical només en sentit estricte (les figures rítmiques); certament Ligeti comprèn el ritme musical en un sentit prou ampli que inclou des de la figura a l'efecte total, podríem dir-ne macroestructural, fruit de la construcció musical–. Ara bé, és ben cert que Ligeti no roman obert a tota aquesta munió d'influències amb la finalitat d'oferir-nos composicions de caràcter folklòric, ans al contrari, tot el material tan sols representa una font inesgotable de possibilitats constructives. En aquest sentit, el nostre compositor es posiciona enfront del material musical d'una manera, si s'escau, força stravinskiana, atès que l'observa amb un cert distanciament. Lluny de produir-se un arrelament etnomusicològic, tot plegat consuma *de facto* el desitjat distanciament respecte dels estrets paràmetres rítmics de la tradició occidental. Ligeti, per mitjà de sofisticades operacions formals, és capaç d'exorcitzar o sublimar el rerefons cultural de tot aquest material tan divers a fi i efecte de donar lloc, finalment, a una *il·lusió* musical absolutament genuïna⁹³².

Després d'aquest breu excurs que pretenia donar comptes, si més no, d'una sensibilitat propera al Formalisme per part de Ligeti, aventurem-nos a legitimar estèticament l'especificitat *morfològica* de la forma en aquesta original obra que és *Atmosphères*. Aquí, com ha estat dit, Ligeti recrea una mena de procés de creixement i progressiva extinció orgànica. Òbviament, la *il·lusió* de quelcom viu que es desplega és construïda en l'àmbit de la música a partir d'una sèrie de principis i lleis absolutament diverses i sempre genuïnes; s'hi operaria, com asseveraria Langer, una lògica simbòlica de matriu musical. D'alguna manera, com hem anat veient, considerar l'art com a una mena de segona naturalesa en tant que creació humana que segueix les lleis

Volkskulturen interessieren mich nur im Zusammenhang mit kompositorischen Vorstellungen. Auch viele andere Gebiete interessieren mich. Über Papua-Neuguinea...Dann das ganze Gebiet der Salomonen- und des Bismarkarchipels...Auch Lateinamerika ist so interessant! Die Indio-kulturen...Thailand und Burma» (*Ibidem.*, pp. 137-138); [«Ascoltai quel disco con grande meraviglia. Davanti a me si apriva un complesso mondo poliritmico di cui ignoravo l'esistenza» (*Ibidem.*, p. 149); «Nel 1983 mi imbattei nel libro *Musik in Afrika*, un'antologia di numerosi saggi di autori vari corredata di due audiocassette con esempi musicali. Quel libro ebbe un forte influsso su di me...Da allora è diventato la mia Bibbia» (*Ibidem.*, p. 152); «Non sono un ricercatore...Le strutture ritmiche e le culture popolari mi interessano esclusivamente in rapporto alle mie idee compositive. Mi interessa anche la musica di altre regioni geografiche...Papua Nuova Guinea...la regione delle isole Salomone e dell'arcipelago delle Bismarck...Anche l'America Latina è affascinante! Le culture indie... Thailandia...Birmania» (*Ibidem.*, p. 154-155).

⁹³² Ligeti reconeix el paper pioner de Debussy en aquest sentit: «Debussy hat das elegant gelöst. Er hat mit Hilfe von außereuropäischen Kulturen etwas ganz Originelles gefunden...Debussy ist für mich und viele andere Musiker eine absolute Schlüsselfigur» (G. LIGETI, *Träumen sie in Farbe?*. *Op. cit.*, p. 197); [G. LIGETI, *Lei sogna a colori?*. *Op. cit.*, p. 222: «Debussy la risolse in modo elegante. Com l'aiuto di certe culture extraeuropee, inventò un linguaggio del tutto originale...Debussy per me e per molti altri musicisti rappresenta una figura chiave assoluta»]. En efecte, Ligeti es mostraria partidari d'aquella lectura de la música contemporània que emfasitza el paper actiu de Debussy, i no tant de Schönberg – «Schönberg war nicht modern. Er war, das ist ein Gemeinplatz, was ich sage, rhythmisch-metrisch auf dem Stand von Brahms» (*Ibidem.*, p. 201); [*Ibidem.*, p. 227: «Schönberg invece non era moderno. Sul piano ritmico-metrico era rimasto ancora a Brahms»]–, en el desenvolupament del nou i original llenguatge musical modern que com nosaltres hem emfasitzat rau en una nova concepció del ritme i, en darrer terme, del temps musical.

ontogenètiques de la naturalesa, no és una posició nova; Wölfflin ja ens recordava l'exemple del cèlebre poeta alemany Goethe⁹³³.

Per tal de precisar més aquesta noció (també goethiana) d'unitat artística com a quelcom *orgànic* recollirem els comentaris que realitza Ernst Cassirer en un petit opuscle en el qual l'autor aborda l'estructuralisme en la lingüística moderna⁹³⁴. Quan en l'esmentada conferència Cassirer prova d'analitzar el concepte de *morfologia* s'adona que fou introduït per Goethe en un dels seus tractats, i que l'emprà com a sinònim de les formacions i transformacions de la natura orgànica, tot i que no en el sentit darwinista. Emanuel Rádl, citat pel mateix Cassirer, afirma que Goethe, juntament amb Curier, Geoffroy i Saint-Hilaire, formaren un grup d'*idealistes morfològics*. Segons Curier, per exemple, cada organisme forma un sistema unitari i tancat en el si del qual totes les parts es troben en correspondència recíproca de tal manera que si qualsevulla de les parts es transforma de retruc ho farà resta. Cassirer veu que aquest tipus d'exigència és compartida amb el llenguatge. Però el llenguatge, en sentit fort, no és un organisme, ni tampoc un mecanisme; en darrer terme, no és una *cosa*, sinó una *activitat* que no pot ser descrita en termes físics. Ras i curt: la llengua és *orgànica*, però no és pas un *organisme*. Segons el nostre autor, el llenguatge és una *forma simbòlica*, i té una analogia formal lògica amb les formes orgàniques naturals. Això, tanmateix, no comporta de cap manera la demostració d'una pretesa identitat ontològica.

Ja hem vist com seguint aquesta mateixa línia de pensament, S. Langer afirmava que l'art havia de ser considerat una forma simbòlica tant o més orgànica que el llenguatge. En efecte, en la seva obra *Feeling and Form* l'autora fa referències constants a l'organicitat de l'obra d'art. En algunes parts del llibre hom pot trobar extenses argumentacions de tall biològic encaminades a preparar una base lògica també comuna a les obres d'art com a organismes autònoms dotats d'una necessitat intrínseca. Cal dir que les conclusions són extremadament precises i no comporten cap mena de prescripció normativa, en altres mots, no s'estableix un paradigma representatiu ideal de caràcter mimètic.

Sabem que totes les arts, al parer de Langer, són *formes simbòliques no discursives* que abstraen la continuïtat i el moviment –és a dir, l'essència de la vida com a procés continu i dinàmic– de quelcom que, malgrat tot, roman en l'existència. L'organisme viu es dissol si quelcom trenca la seva unitat funcional de manera que ha de lluitar constantment per mantenir íntegra la seva integritat vital; és així com l'organisme revela un *telos*. L'art expressa simbòlicament la idea d'aquesta realitat vital. Pel que fa a la música, Langer sosté que la seva temporalitat és una abstracció del *temps viscut*, això vol dir, d'aquell temps *pura duració* que es contraposa a la cronologia mecànica del rellotge. No es tracta d'una temporalitat discursiva, unidireccional, típica dels fins pràctics, sinó d'una temporalitat volumètrica i pluridimensional, que és sentida i viscuda a través d'un esquema dinàmic de tensions i resolucions.

⁹³³ «Goethe quiere comprender no solo la arquitectura clásica, sino también todo arte grande como una segunda naturaleza, producida por los hombres según las leyes generales y eternas» (H. WÖLFFLIN, *Reflexiones sobre la historia del arte. Op. cit.*, p. 69).

⁹³⁴ Cf. CASSIRER, E. *Lo strutturalismo nella linguistica moderna*. Napoli: Ed. Guida. Segnavia, 2004.

En efecte, a primer cop d'ull, no seria pas difícil posar en relació el desplegament formal d'*Atmosphères* amb la concepció de la *durée* bergsoniana tal i com, de bell antuvi, la descriu el filòsof francès en la seva important obra del 1907 *L'évolution créatrice*. Allí, per exemple, podem llegir el següent: «...la durée est le progrès continu du passé qui ronge l'avenir et qui gonfle en avançant. De moment que le passé s'accroît sans cesse, indéfiniment aussi il se conserve»⁹³⁵. L'escolta atenta d'*Atmosphères* no ens dona pas la impressió de quelcom que avança linealment com per un sender estret; no sentim un reguitzell de notes successives, ans tenim la sensació de quelcom que s'expandeix volumètricament, que s'engrandeix tot preservant; el seu efecte és literalment *acumulatiu*. A propòsit d'això, Bergson ens ofereix altra vegada una imatge prou il·lustrativa: «Mon état d'âme, en avançant sur la route du temps, s'enfle continuellement de la durée qu'il ramasse; il fait, pour ainsi dire, boule de neige avec lui-même»⁹³⁶. Des d'un cert punt de vista, *Atmosphères* sembla entroncar amb un instant de la temporalitat més genuïna de la nostra consciència, aquella que s'esdevé i roman indefinidament per sota els diferents avatars de la nostra vida quotidiana: «Mais quant à la vie psychologique, telle qu'elle se déroule sous les symboles qui la recouvrent, on s'aperçoit sans peine que le temps en est l'étoffe même»⁹³⁷.

Al parer de S. Langer, la música esdevé el símbol tonal de la vida emotiva perquè comparteix el principi del *ritme* amb l'activitat vital. En els processos biològics –fins i tot aquells més bàsics, però fonamentals com, per exemple, el batec del cor– tota acció desencadena una reacció correctiva proporcionada: això pot ser caracteritzat clarament com a un moviment rítmic. Una tensió, que en termes musicals pot ser preparada mitjançant una dissonància, crea l'expectativa d'una resolució futura adequada; en altres paraules, crea un ritme. El fet que, tant la vida emotiva com la música, es desenvolupin d'una forma temporal no ens ha d'induir a pensar que la segona sigui una traducció paral·lela o directa de la primera. El símbol artístic és una abstracció de la *vida sentida*, i no pas una expressió o reflex psicosomàtic directe de l'home. La presentació d'aquesta idea és realitzada per mitjà d'un símbol articulat no discursiu del dinamisme vital, i sempre gràcies a l'existència d'una forma lògica comuna: el *ritme*. Aquest element, que és ben palès en la música, es troba a la base de totes les diferents arts.

No voldríem cloure aquest apartat sense recordar que l'organicitat de les formes artístiques també fou un *leitmotiv* del Formalisme rus; segons Steiner, l'ús d'aquesta metàfora morfològica constituiria un segon moment en l'evolució del Formalisme rus.

⁹³⁵ H. BERGSON, *L'évolution créatrice*. Paris: presses universitaires de France, 1969. p. 4.

⁹³⁶ *Ibidem.*, p. 2.

⁹³⁷ *Ibidem.*, p. 4.

Sistema: *Berio i la Sinfonia (1968)*

«Che cosa chiede all'ascoltatore la musica di Berio? (...)
Anzi tutto richiede tempo.
Il tempo dell'ascolto, tutto»⁹³⁸
L. ARRUGA

Actualment trobem que ha estat anunciada una nova sensibilitat en la qual «la notion de communication se fonde alors sur celle de dialogue dans le temps – référence au passé, retour sur le passé...»⁹³⁹–; una època caracteritzada per un renovat gust per l'eclecticisme, en la qual l'escàndol ja no és la prova de la validesa d'una obra; un temps, per tant, delerós per restablir la comunicabilitat perduda entre l'artista i el seu públic. Alguns parlen de l'adveniment de la *postmodernitat* (Lyotard), i hi situen com a referent del període la darrera obra de la qual parlarem, la *Sinfonia* de l'italià Luciano Berio (1925-2003), una obra cabdal en la seva producció⁹⁴⁰. Nosaltres, prescindint un xic d'aquestes etiquetes, pretenem abordar-la des de la pregona qüestió del temps – demostrant, altre cop, la seva importància essencial– i, alhora, apuntant a una possible relació amb el Formalisme de tipus *sistèmic*, la darrera de les evolucions del Formalisme rus, i l'Estructuralisme. En concret, ens fixarem en el cèlebre tercer moviment de la *Sinfonia*, que n'hi ha que han qualificat impròpiament de *collage*; l'autor, en canvi, sempre ha considerat l'obra una mostra (tot i que no pas la primera) de *transcripció*⁹⁴¹.

De bell antuvi cal dir que el terme «simfonia» que Berio emprà per titular el seu treball no feia referència a la tradició musical clàssica i romàntica que per *simfonia* només entenia un obra per a gran orquestra –tot i que sabem que Beethoven, en la *Novena Simfonia* del 1824, va introduir la novetat d'una part cantada per a cor i solistes, *l'Ode an die Freude* sobre un text de Fr. von Schiller–, preferentment en quatre moviments, i el primer dels quals prenia la forma paradigmàtica de *sonata*. Berio, sens dubte, es refereix al sentit pre-clàssic i més etimològic de «simfonia», això és, *συμψωνδα* «unió de diversos

⁹³⁸ L. ARRUGA, «Per ascoltare Berio» en AAVV, *Berio*. Torino: EDT, 1995. p. 31.

⁹³⁹ B. RAMAUT-CHEVASSUS, *Musique et postmodernité*. Paris: PUF, 1989. p. 18.

⁹⁴⁰ «Naturalmente, *Sinfonia* è anche un osservatorio privilegiato per spiare tutta l'opera di Berio (...) il rapporto fra passato e futuro, fra invenzione e memoria, che si lascia scoprire nell'incontro con Mahler» (L. ARRUGA, «Per ascoltare Berio» en AAVV, *Berio*. *Op. cit.*, p. 37).

⁹⁴¹ Cal dir que el concepte de *transcripció* ocupa un lloc gens menyspreable en la cosmovisió musical de Berio. El músic distingeix aquesta operació creativa de la del *Collage* pel qual no se sent especialment atret com a compositor –«Non ho alcun interesse per i collages e mi diverto solo quando ci gioco coi miei figli» (L. BERIO, *Intervista sulla musica*. Roma: Ed. La Terza, 2007. p. 119)–; efectivament, el *collage* sembla ser un mer exercici de juxtaposició de materials amb una dosi indiscutible de cinisme. Per contra, la *transcripció* forma part de la completa història de la música. En la mateixa *Intervista sulla musica* Berio reconeixia la seva intenció d'escriure una història de la música sobre la base del procés de transcripció no sols com a gènere, sinó com a matriu del procés creatiu (*Ibidem.*, p. 128) per mitjà del qual els materials citats prenen noves i originals significacions. Àdhuc, en el seu testimoni intel·lectual (L. BERIO, *Un ricordo al futuro*. Torino: Einaudi, 2006), el compositor ens revela que «La transcrizione diventa parte integrante del proceso formativo, partecipando responsabilmente alla definizione strutturale del lavoro» (p. 38). No sols el tercer moviment de *Sinfonia* elabora obertament aquest procés transcriptiu amb la tradició musical, sinó que en el cinquè moviment, afegit a *posteriori*, transcriu la mateixa *Sinfonia*. Berio també ha tractat, per exemple, la relació entre les seves *Sequenze* per instruments solistes i *Chemins* en termes de desenvolupament transcriptiu.

sons». En efecte, la *Sinfonia* de Berio inclou, a més d'una àmplia formació orquestral, vuit veus amplificades amb micròfons.

El primer moviment d'aquesta important obra (I) ens presenta, sobre el teixit instrumental, i d'una manera essencialment fonètica, alguns fragments de *Le cru et le cuit*, obra de l'antropòleg estructuralista francès Cl. Lévi-Strauss, unes citacions textuais que, com veurem en el transcurs de la nostra anàlisi, no resulten pas atzaroses. El segon moviment està dedicat a la memòria de Martin Luther King [II. O King (Immobile e lontano)]; en la peça, elaboració d'una obra anterior (1967) del mateix Berio per a formació de cambra (mezzosoprano i cinc instruments), el compositor descompon fonèticament el nom d'aquest líder afroamericà que només a la fi del fragment resulta ben intel·ligible. En la base del tercer moviment (III. In ruhig fließender Bewegung) hi trobem l'Scherzo (el tercer moviment) de la *Segona Sinfonia* «Resurrecció» (*Auferstehung*) de Mahler, però en un estat ben original: el moviment esdevé una espècie d'estructura generatriu i proliferant de la qual germinen imprevisiblement tot un seguit de citacions musicals diverses. Com veurem ben aviat, el *joc* –sens dubte, podem parlar d'un indiscutible component lúdic– que s'estableix entre el teixit de base i les irrupcions sobtades de tot el material en préstec (passatges de Bach, Brahms, Berlioz, Schönberg, Stravinsky, Strauss, Ravel, Boulez, Stockhausen..., fins i tot, fragments de *L'Innombrable* de Samuel Beckett) articula en l'espectador una original i pregona experiència del temps. La quarta part (IV) empra, com a clau de volta del seu desenvolupament, les dues primeres notes i les dues primeres paraules del quart moviment de la *Segona Sinfonia de Mahler*, mots que Berio relliga altra vegada a l'imaginari de Claude Lévi-Strauss –«O Röschen roth! (rose de sang appel bruyant)»⁹⁴²–. Finalment, el cinquè moviment (V) reelabora o *transcriu* la mateixa *Sinfonia*⁹⁴³, atorgant així una dimensió conclusiva a totes les referències obertes i presentades en el transcurs d'aquests trenta-cinc minuts de música.

Hem optat per centrar-nos en el tercer moviment de *Sinfonia*, car la nostra elecció està ben lluny de ser arbitrària; ben al contrari, vindria recolzada per la mateixa testimoniança del compositor: «La terza parte di *Sinfonia* è dunque il centro e anche il modello macroscopico di tutto il lavoro. Ha anche una funzione centrifuga nel senso che i suoi meccanismi coinvolgono la totalità del lavoro proiettando e ammassando nella quinta parte conclusiva frammenti di quella totalità»⁹⁴⁴. Endinsem-nos, doncs, en aquest fascinant fragment que segons el nostre compositor produeix una «indiscutible» sensació de perpetu fluir⁹⁴⁵. Cal acceptar que aquesta impressió, aparentment subjectiva, arrela en alguns elements «objectius». En primer terme, ja és força simptomàtica la indicació de tempo de l'Scherzo mahlerià sobre el qual, com sabem, discorre la peça de Berio: traduiríem «In ruhig fließender Bewegung» per *en un moviment que flueix tranquil·lament*. L'expressió completa, però sobretot el verb *fluir*, ens reporta ràpidament al discórrer de l'aigua, i, ben segur que no resulta gens gratuït insistir en el fet que aquest moviment ja transcrivía un lied anterior del mateix compositor «Des Antonius von Padua Fischerpredigt», en el qual Antoni

⁹⁴² L. BERIO, *Intervista sulla musica. Op. cit.*, p. 123.

⁹⁴³ «Le prime quattro parti di Sinfonia stanno alla quinta come lo Scherzo di Mahler sta alla terza parte» (*Ibidem.*, p. 121).

⁹⁴⁴ *Ibidem.*, p. 122.

⁹⁴⁵ «...stream of consciousness, nel “flusso della coscienza” (musicale) che caratterizzava le parti precedenti e soprattutto la terza» (*Ibidem.*, p. 121).

de Pàdua oferia un sermó als peixos. És en aquest vaixell mahlerià essencialment proliferant que Berio s'embarcarà en un «viatge harmònic a través del temps»⁹⁴⁶.

Com ja hem apuntat, sobre l'Scherzo mahlerià fructifiquen una sèrie de citacions musicals d'allò més diverses. L'element de superposició i muntatge de la composició podria induir-nos a pensar que ens trobem davant d'una estètica de tipus mecanicista, i, malgrat tot, creiem que no és així. Efectivament, hi ha superposició i muntatge d'elements, però no es tracta d'unitats concretes o puntuals (cèl·lules musicals encara no dotades d'una entitat temporal autònoma), sinó sistemes o estructures complexes (en certa mesura, significatives, és a dir, que ja posseeixen un *temps propi* o *intern*). Si empréssim una imatge de la complexa cosmologia ptolomàtica diríem que es configuren sobre la base de l'Scherzo mahlerià (*el sistema deferent*), altres sistemes (*sistemes epíclics*) d'una manera sistèmica (emprariem el terme modern *intertextualitat*⁹⁴⁷), configurant així un *sistema de sistemes*.

Certament, confessa P. Steiner⁹⁴⁸, hi ha quelcom en el Formalisme sistèmic que recorda al primer mecanicisme, però de la mateixa manera que Tynianov modificava els conceptes-cosa d'Sklovskij –això és, aquells elements essencialistes i estàtics– pels conceptes dinàmics i relacionals d'Ernst Cassirer, L. Berio substituiria el sistema de treball stravinskià, basat en cèl·lules⁹⁴⁹, per sistemes o unitats complexes. El procés compositiu, ve a refermar-nos Berio, és, doncs, explícitament relacional. Per capir-ho millor, recuperem la idea del *recurs al descobert*: Berio fa patent que el compositor, de fet, treballa amb referència a la sèrie cultural musical, el seu *veritable* diàleg s'estableix amb la resta d'obres d'art del passat més o menys proper. La importància del treball (inter)textual està present, àdhuc, en el seus escrits. El compositor es fa ressò del cèlebre *cercle hermenèutic* tot citant el crític i teòric de la literatura Harold Bloom: «“si è o si diventa ciò che si legge” e “quello che sei è l'unica cosa che puoi leggere”»⁹⁵⁰.

L. Berio posa al descobert el fet que no només la seva obra juga obertament amb aquesta estructura dialogal, intertextual o transcriptiva, plena de referències implícites, sinó que la major part del material en préstec que hi compareix juga al seu torn, potser menys explícitament, però d'una manera inequívoca, amb aquest fet: «La terza parte ha un testo pilota di Samuel Beckett

⁹⁴⁶ «...questo viaggio a Citera della terza parte della *Sinfonia* a bordo del vascello mahleriano...» (*Ibidem.*, p. 121).

⁹⁴⁷ «Il dialogo fra testo pre-esistente e l'alterità di un testo aggiunto può avvenire dunque attraverso forme multiple di interazione, dalla piú unánime alla piú conflittuale e straniante» (L. BERIO, *Un ricordo al futuro. Op. cit.*, p. 38).

⁹⁴⁸ Cf. P. STEINER, *El formalismo ruso. Una metapoética. Op. cit.*

⁹⁴⁹ L. Berio dedica un petit homenatge a Stravinsky en la seva *Sinfonia*, ja que s'hi citen fragments de *Le sacre du printemps* i *d'Agon*. Com ja hem vist, *Le sacre* procedida tot sovint per mitjà de la tècnica de muntatge a partir de petites unitats o motius –en alguns casos extrems de cants populars russos– i és per això, entre altres motius, que ha estat relacionada directament amb el Formalisme mecanicista. El ballet *Agon* (1954-1957) és, però, tota una altra cosa, i, en efecte, es troba molt proper al tipus d'esguard que Berio projecta sobre la tradició musical; en paraules del músic italià: «In *Agon* Stravinsky non subisce la storia ma la racconta in modi diversi. È un documentario musical felicemente inaffidabile, perché profondamente creativo, sulla memoria storica, sulla memoria formale e strutturale e sul loro rapporto altrettanto inaffidabile e transitorio. Ed è anche un addio al neoclassicismo» (L. BERIO, *Un ricordo al futuro. Op. cit.*, p. 62).

⁹⁵⁰ *Ibidem.*, p. 7.

(tratto da *The Unnmable*), un testo proliferante così com'è proliferante il "testo" musicale de Mahler che gli è parallelo»⁹⁵¹. El tercer moviment de la *Sinfonia* és, doncs, com un immens i complex joc de miralls que reflecteixen constantment quelcom altre. Tanmateix, no es tracta d'un reflex passiu, ans més aviat *especulatiu*⁹⁵².

Entendre l'obra d'art com a *text*⁹⁵³, és a dir, no com una mera suma de parts estàtiques (un engranatge), sinó com el lloc en què estableixen una sèrie de relacions tenses i complexes que modifiquen, fins i tot, la mateixa naturalesa de les parts, ha estat una reivindicació d'herència estructuralista⁹⁵⁴. Sens dubte, si hi ha un referent filosòfic important en tot el projecte del músic italià és l'antropòleg francès Cl. Lévi-Strauss, un vertader estendard del moviment estructural dels anys seixanta. Les referències a l'obra cabdal del pensador francès –la tetralogia *Mythologiques*– en la *Sinfonia* de Berio no són pas fruit d'un caprici circumstancial, o el reflex frívol d'un tema de moda en aquell moment –com podria fer pensar, a primer cop d'ull, l'ús essencialment fonètic de fragments de *Le cru et le cuit* en i–: el músic italià demostra una comprensió extrema de l'empresa estructural de Lévi-Strauss. En efecte, com sabem, l'antropòleg estructuralista proposà una reforma dràstica en la interpretació dels mites: l'investigador, al parer de Lévi-Strauss, no havia d'interpretar el sentit del mite a la llum de les circumstàncies conjunturals i d'ordre natural que envoltaven la comunitat en qüestió que el narrava; per contra, calia procedir a desxifrar l'entramat de relacions i transformacions que establia aquest mite amb el *corpus* mitològic. En altres mots: el mite no resolía un misteri cosmològic, tan sols traslladava el problema a un altre ordre, el lògic. Ras i curt: en el fons Lévi-Strauss s'adona que els mites dialoguen contínuament entre si.

Aquesta imatge escadussera del projecte antropològic de Lévi-Strauss certament ja ens retrotrau a tot allò que ha estat dit sobre el diàleg intertextual subjacent a *Sinfonia*: les diverses irradiacions musicals que Berio extreu de l'Scherzo de Mahler pretenen mostrar com en el fons dels discursos musicals reposen sobre una quantitat immensa de referència implícites; en altres mots, que el discurs musical es constitueix en un diàleg creatiu i transformacional amb el corpus musical.

⁹⁵¹ L. BERIO, *Intervista sulla musica. Op. cit.*, p. 123.

⁹⁵² Emprem el terme *especulatiu* en la seva doble accepció, això és, com aquella estructura que és capaç de reflectir la llum com un espill, i, alhora, com un sinònim de *reflexionar* o de *pensar* (en termes musicals). No obstant això, aprofitem la ben entesa per aclarir algun aspecte de la poètica de Berio; contràriament a allò que hom podria pensar en sentir el terme *especulatiu* (mot amb connotacions meditatives), el treball del músic italià no abandona mai la vessant artesanal que hem reclamat en el transcurs del nostre estudi sobre el Formalisme. Com molt bé diu L. Arruga: «Il massimo della speculazione per lui non può avvenire che nel massimo della concretezza: chi non ha la passione o almeno l'alta considerazione dell'artigianato non potrà che provare, ascoltandolo, un soffio di disagio» (L. ARRUGA, «Per ascoltare Berio» en AAVV, *Berio. Op. cit.*, p. 32).

⁹⁵³ El rerefons estètic de Berio resta subjecte a aquesta condició «...la nozione di música come Testo: un testo pluridimensionale in continua evoluzione» (L. BERIO, *Un ricordo al futuro. Op. cit.*, p. 41).

⁹⁵⁴ Tanmateix García Berrio senyala la seva dependència respecte de les tesis del darrer Formalisme rus: «Bien es cierto que dejan claro que entre "textualidad" y "productividad textual" hay un gran trecho, recorrido por el esfuerzo de lingüistas y críticos en los últimos años, pero no hay un abismo» [A. G. BERRIO, *Significado actual del formalismo ruso. Op. cit.*, p. 137 (en la nota 88)].

No obstant això, les relacions entre *Mythologiques* i la *Sinfonia* de Berio queden definitivament travades quan ens adonem que el model paradigmàtic de *Mythologiques* era precisament la música. Certament, Berio podia extreure la saba nutricia de *Le cru et le cuit* perquè en el fons el text retenia una substància genuïnament musical. Així com les citacions fonètiques de Lévi-Strauss en l'obra de Berio obeïen a una coneixença tàcita d'aquell projecte, els títols musicals que l'antropòleg adjudicà a alguns dels capítols de la seva obra⁹⁵⁵ estan lluny d'obeir al mer caprici: palesen un coneixement profund del discurs musical i la seva història. Concretament, Lévi-Strauss troba en la drama wagnerià, en la *Tetralogia* del Ring, un desenvolupament funcional dels motius, dels *leitmotifs*, tal i com ell concep les diverses transformacions i interrelacions mitològiques⁹⁵⁶. Com posa en relleu excel·lentment E. Gavilán:

«Cuando Lévi-Strauss habla de “análisis estructural de los mitos” no se refiere al papel que en la concepción del drama musical se reservaba al mito en detrimento de la historia, como materia prima de la obra de arte, ni tampoco a la relación privilegiada que Wagner establecía entre mito y *Volksgeist*. Se trata de las asociaciones que, a través del recurso a la estructura musical basada en *Leitmotive*, la orquesta puede establecer entre diversos mitos o en el seno de un mismo mito. La música conseguiría sacar a la luz el sistema de los mitos, parcialmente oculto en la mera exposición narrativa o dramática. Ese desvelamiento anticiparía lo que el antropólogo pretende con las *Mitológicas*. En el caso de Wagner, la proeza se habría llevado a cabo, no con los instrumentos del análisis estructural, sino con el recurso a la música»⁹⁵⁷.

El sentit d'«edifici inacabat» i sempre redefinible de L. Berio⁹⁵⁸ és una clara mostra d'aquesta consciència relacional de la comprensió i, en darrer terme, de la composició musical: en la seva *Sinfonia*, l'italià, tot citant, dona un sentit diferent, una nova llum a tot plegat. Les citacions de fragments musicals en el si d'una unitat textual tensa i relacional dona lloc a sentits diferents de l'*edifici* musical. Queda ben palès que no hi ha un únic sentit, sinó més aviat una proposta de sentit (recordem la noció de *constel·lació* d'Umberto Eco, tot sigui dit, col·laborador i amic del músic en nombroses ocasions): les obres no són entitats tancades i definitivament donades, sinó que el seu valor és relacional.

⁹⁵⁵ Són il·lustratius els següents capítols i parts de l'obra *Le cru et le cuit*: Ouverture; Thème et variations (Chant Bororo, Variations GÉ); Sonate des bonnes manières; Symphonie breve; Fugue des cinq sens; Cantate de la sarigue; L'astronomie bien tempérée; Symphonie rustique en trois mouvements (Vegeu: CL. LEVI-STRAUSS, *Mythologiques: Le cru et le cuit*. Paris: Plon-Julliard, 1961). A més, la relació entre el seu estudi dels mites i la música quedà ben clara en aquesta testimoniança: «Là aussi par conséquent, les formes musicales nous offraient la ressource d'une diversité déjà étalonnée par l'expérience, puisque la comparaison avec la sonate, la symphonie, la cantate, le prélude, la fugue, etc. permettait de vérifier aisément que s'étaient posés, en musique, des problèmes de construction analogues à ceux que soulevait l'analyse des mythes, et pour lesquels la musique avait déjà inventé des solutions» (*Ibidem.*, p. 23).

⁹⁵⁶ «Car, si l'on doit reconnaître en Wagner le père irrécusable de l'analyse structurale des mythes (et même des contes, e. g. les Maîtres, il est hautement révélateur que cette analyse ait été d'abord faite en *musique*. Quand donc nous suggérions que l'analyse des mythes était comparable à celle d'une partition (...), nous tirions seulement la conséquence logique de la découverte wagnérienne que la structure des mythes se dévoile au moyen d'une partition» (*Ibidem.*, p. 23).

⁹⁵⁷ E. GAVILÁN, *Otra historia del tiempo. Op. cit.*, pp. 91-92.

⁹⁵⁸ L. BERIO, *Un ricordo al futuro. Op. cit.*, p. 6: «...e può indurci a re-interpretare e a re-inventar quella che pensiamo essere la storia dell'edificio».

Sens dubte, com fa notar Steiner, el Formalisme sistèmic reemplaça la noció d'unitat *teleològica*, típica del Formalisme morfològic, per la d'unitat *teleonòmica*; això significa que l'obra és percebuda com a tal en relació a un sistema de referència (musical o, en el cas del Formalisme rus, literari), que s'autoregula –noteu, en aquest punt, la influència de la *Langue* saussuriana–. Tanmateix, com sabem, Tynianov insistia en la necessitat d'una relació tensa entre un factor dominant i una sèrie conseqüent de subordinats o deformats per tal de començar a considerar un fenomen lingüístic quelcom artístic; la relació de subordinació o superestructuració resultava cabdal: «Nel verso il fattore costruttivo principale di questo tipo è il ritmo, mentre i gruppi semantici saranno il materiale (in senso lato)...Ogni principio costruttivo stabilisce legami concreti diversi all'interno delle serie costruttive, e diversi rapporti tra il fattore costruttivo e quelli subordinati»⁹⁵⁹.

L'element «deformant» del tercer moviment de la *Sinfonia* és clarament la posició transversal, recurrent, de l'Scherzo mahlerià i, més concretament, el que podríem anomenar el seu caràcter eminentment fluid, que és capaç de procurar les condicions adients per aquest continu *dejà-vu* musical. Però, sens dubte, el fet que tot plegat aflori precisament a partir d'aquesta composició proporciona una nova llum o una nova significació a cadascuna de les citacions puntuals; podríem considerar que totes elles contribueixen a una il·lusió temporal diversa, tot i que, en la majoria dels casos, apareixen transcrites en un sentit força literal. La seva naturalesa ha estat deformada per mitjà d'aquesta relació, articulada de manera tensa, amb l'obra del músic austríac. El decalatge entre les diverses citacions, la seva força asimètrica, procura una genuïna experiència musical de matriu temporal que, suscintament, ens agradaria posar en relació amb el funcionament pregon de la complexa facultat que és la *memòria*.

D'entrada ens sembla d'allò més significatiu recordar el títol del testament intel·lectual de L. Berio, *Un ricordo al futuro*⁹⁶⁰, en el qual s'explicita la pregonia intenció de mirar o, més ben dit, d'evocar, poetitzar, fins i tot, d'exorcitzar el passat per entendre('ns) i seguir endavant. Per a Berio, la importància del llegat musical d'occident és indiscutible i, per mitjà de l'obra, hi estableix un diàleg íntim i personal, alhora que explícit, basat en l'evocació i el record i, per tant, al capdavant, fundat en la facultat de la memòria, l'estructura pregonia sense la qual no és possible la comprensió ni, concretament, la vivència del temps.

A propòsit de la qüestió, ens agradaria citar un nou fragment del gran autor amb el qual inauguràvem el capítol, Sant Agustí. El teòleg i filòsof d'Hipona caracteritza la memòria com aquella facultat que fa possible la comprensió i, en darrer terme, el coneixement, gràcies a la seva capacitat de fer aflorar i unir aquelles coses aparentment diverses:

«Encara que deixi d'evocar-les en moderats intervals de temps, tornen a submergir-se i es dispersen, com si diguéssim, en els més ocults penestrals, de forma que cal que el pensament les retrobi com si fossin noves, les tregui altre

⁹⁵⁹ J. TYNJANOV. *Avantguardia e tradizione*. Bari: Dedalo Libri, 1968. p. 32.

⁹⁶⁰ L. BERIO, *Un ricordo al futuro*. *Op. cit.*, p. 5: «Penso che questa frase sintetizzi il senso delle mie conferenze»; «Si tratta di un prospettiva che ci invita a rinnovare la nostra percezione della storia, a reinventarne il senso, ad accettare l'idea di una storia che ci esplora e ci permette di ritrovarne sempre di nuovo un ricordo al futuro» (*Ibidem.*, p. 38).

cop –de fet, no tenen cap altra regió per a estar-s’hi– i les agrupi (*cogenda*) de bell nou, a fi que puguin ésser sabudes; és a dir, d’aquella mena diguem-ne de dispersió, cal aplegar-les, d’on ve l’expressió *cogitare*. En efecte, *cogo* i *cogito* es comporten entre ells com *ago* [moure] i *agito* [agitar], *facio* [fer] i *factito* [fer sovint]. En tot cas, la intel·ligència ha vindicat aquest mot (*cogito*) que es fa en l’esperit, i no pas enlloc més, és a dir, aquest “agrupament” (*cogitur*), és pròpiament el que hom anomena *cogitare* [pensar]»⁹⁶¹.

No hi ha dubte que el nostre músic, àdhuc hàbil i sagaç intèrpret de la seva obra, és perfectament conscient del sofisticat joc de reclam i frustració de la memòria que produeix la seva *Sinfonia*. En el cas concret que ens ocupa, el tercer moviment, cal veure com, precisament, tot posant al descobert el funcionament pregon de la memòria, Berio ens permet *pensar*⁹⁶² en termes purament musicals.

En darrer terme, el tercer moviment de la *Sinfonia* és una unitat o, més ben dit, un tot jeràrquic de variables interdependents⁹⁶³ que dibuixa un viatge laberíntic –per tant, no lineal, però si estructurat– a través del record, tot fent, diríem, un ús obert o explícit de la memòria. En aquesta construcció dinàmica i ex-cèntrica, les estructures musicals citades, això és, els fragments evocats o suggerits, perden part de la seva propietat per esdevenir parts d’una trama complexa, tensa, que les transforma, que els hi dona un nou sentit que roman, això sí, perennement obert⁹⁶⁴.

⁹⁶¹ AGUSTÍ D’HIPONA, *Confessions*. Barcelona: Facultat de teologia de Catalunya, 1991. pp. 244-245.

⁹⁶² «...la composizione come pensiero in música...» (L. BERIO, *Un ricordo al futuro*. *Op. cit.*, p. 43); «E per pensiero musicale intendo soprattutto la scoperta di un discorso musicale che si svolge e si sviluppa simultaneamente su diversi piani» (L. BERIO, *Intervista sulla musica*. *Op. cit.*, p. 93); «Questa tendenza a negare autonomia e autorità di pensiero alla musica e, implicitamente, a negare che il pensiero umano, nelle sue forme più alte e consapevoli, possa esprimersi anche musicalmente, permane ancora oggi, come un’ombra, su alcune zone della musicologia e della critica musicale» (*Ibidem.*, p. 89). Encara L. Arruga contribueix a aclarir més l’expressió: «...ma per Berio questo discorso aperto si realizza tutto all’interno di un messaggio gelosamente musicale» (L. ARRUGA, «Per ascoltare Berio» en AAVV, *Berio*. *Op. cit.*, p. 34).

⁹⁶³ El tercer moviment fa palesa, doncs, la concepció d’obra musical que tenia L. Berio: «Il fatto è che ogni opera musicale è un insieme di sistemi parziali che parlano fra loro e interagiscono: non per semplice parallelismo e compresenza ma per una sorta di organica e instabile reciprocità» (L. BERIO, *Un ricordo al futuro*. *Op. cit.*, p. 12); «Un’opera musicalmente significativa è sempre fatta di diversi livelli che interagiscono tra loro e che sono attore, regista e materiale del suo stesso formarsi» (*Ibidem.*, p. 14).

⁹⁶⁴ «Penso piuttosto che l’esperienza delle forme aperte, del «work in progress» e del “non finito” possa contribuire a recuperare una dimensione effimera, giocosa e momentanea dell’esperienza musicale, abbandonando ogni tensione verso una qualche eternità ed educando invece a pensare l’opera anche come agglomerato di eventi che, seppur privi di un centro predisposto, trovano localmente, in modo sorprendente, le loro connessioni, la loro necessità e, chissà, anche la loro momentanea bellezza» (*Ibidem.*, p. 77).

CONCLUSIONS

Th. W. Adorno afirmava l'any 1954 «Man muß schon einem unbelehrbaren Glauben an den geradlinigen Fortschritt huldigen, um zu überhören, wie wenig seit den frühen zwanziger Jahren fortgeschritten ward, wieviel verlorengig, wie zahm, in vielem auch arm die meiste Musik unterdessen geworden ist»⁹⁶⁵. Sens dubte, aquesta vehement sentència, que com sabem prové d'una de les ments més lúcides de l'estètica musical del segle passat, ens hauria de fer reflexionar sobre el valor artístic de la producció musical contemporània. Ens hem preguntat tot sovint per la veracitat d'aquesta asseveració, i en contrast amb la nostra experiència positiva de la major part de la música contemporània, no podíem fer altra cosa que preguntar-nos sobre els pressupòsits que podien haver induït a un personatge tan perspicaç a un veredicta tan sever; quins elements teòrics conduïen al mestre de Frankfurt a un posicionament, al nostre parer, tan esbiaixat?

No hi ha dubte que Adorno reconeixia el mèrits dels pioners que, ben entrat el segle xx, i amb la força i la valentia de la seva poètica, van enderrocar d'una manera conscient i consegüent l'hegemonia d'un sistema de composició ja caduc. Tot i això, passats uns pocs anys, ja entreveïa un esgotament de les forces productives i una pèrdua de la qualitat i significació artística. És clar que el compromís que Adorno havia pres amb la *Nova música* des dels seus primers balbuceigs no el feia sospitós d'un exacerbat conservadorisme; ans al contrari, en plena voràgine de desaprovacions alçà una fervorosa apologia de la poètica schönbergiana. Així doncs, calia convenir amb la lectura d'Adorno?

Sens dubte, dur a terme una revisió d'aquest ordre ha estat un dels objectius terminals del nostre projecte. Tanmateix, estava clar que la profunda desavinença que, de bell antuvi, experimentàvem enfront del veredicta adornià requeria un estudi propedèutic que demostrés la legitimitat estètica d'un espai propi en el qual, segons el nostre parer, podien arrelar legítimament algunes de les propostes musicals contemporànies. Calia donar solvència filosòfica a un ideari estètic, demostrar la seva veracitat i les possibilitats del seu desplegament efectiu en la forma d'una sèrie de propostes musicals d'allò més eloqüents.

Un primer objectiu en aquesta fonamentació era situar l'obra d'art en l'ordre del *problema* amb l'ajut inestimable d'aquells que cregueren que era el seu àmbit més propi. Intuíem que una munió força considerable d'exigències reclamades a les poètiques més avantguardistes provenien d'una difusa proclama mistèrica i, en darrer terme, inefable d'herència romàntica; calia fer baixar la febre exegetica que conduïa a al·lucinacions perillosament versemblants. Es tractava d'establir, doncs, un espai genuí en el qual retornar la legitimitat expressiva a la mateixa substància artística finita, un terreny on trobar la seva eloqüència més pròpia sense la necessitat d'entendre que aquesta significació passava indefectiblement per una tensió amb l'Absolut. No es

⁹⁶⁵ ADORNO, «Die Altern der Neuen Musik», *Schriften 14. Op. cit.*, p. 144; [ADORNO, «El envejecimiento de la nueva música» en *Escritos musicales IV. Op. cit.*, p. 144: «Hay que tributar una incorregible fe al progreso rectilíneo para no darse cuenta de lo poco que se ha progresado desde principios de los años veinte, de lo mucho que se ha perdido y de lo mansa y, en muchos casos, pobre que se ha vuelto la mayor parte de la música desde entonces. Quien se mantenga fiel a la nueva música debería expresarlo sin reservas, con la esperanza de prestarle una mayor ayuda que buscando el acomodo al espíritu de la época y el servil reconocimiento de lo que ya existe al fin y al cabo»].

tractava pas de rebaixar la vàlua de les obres d'art, sinó de mostrar l'existència d'un univers propi massa sovint menyspreat en funció d'un constructe eidètic més que improbable. En tot plegat, insistim, no creiem haver eliminat la idea d'un «esperit» en la composició efectiva, ans creiem haver-lo situat en el seu caràcter més específic.

L'autor central a partir del qual hem iniciat aquest excurs és I. Kant. De bell antuvi, una aproximació a les seves principals tesis estètiques ens ha permès obrir i transitar com a mínim per un parell de vies possibles. Hem fet l'esforç d'intentar entendre la legitimitat d'un posicionament estètic declarament obert a l'Absolut com a resultat de l'emfasització d'aspectes rellevants de l'obra crítica de Kant, sobretot de la *KpV* –el postulat de la llibertat– i de la *KU* –la qüestió de les idees estètiques i les possibilitats latents d'una personalitat incommensurablement creadora–; alhora, hem provat de corregir aquests excessos i de retornar, en certa mesura, a la sàvia filosofia del límit kantiana –per tant, de revisar les possibilitats efectives de la *KrV*– amb l'ajut de K. Fiedler: la filosofia formalista d'aquest crític ens ha permès conservar les dosis necessàries de profunditat espiritual en la tasca artística, i, àdhuc, resituar l'art en l'àmbit del coneixement sense relegar-lo a l'ordre incommensurable del misteri.

Possiblement el corol·lari més directe d'aquell primer posicionament idealista i romàntic era la caracterització distorsionada de la labor creativa; i és que encara avui les poètiques d'avantguarda es copsen des d'un estricte racionalisme o, per contra, es valora positivament la mera gestualitat, com a una mena d'espontaneïtat creadora⁹⁶⁶. A través del nostre itinerari sobre l'estètica del geni i l'artista creiem haver mostrat que la labor del creador no se situa pròpiament en cap dels dos àmbits: l'artista s'enfronta amb el material amb la devoció d'un vertader artesà, hi combat vivament, i reïx a fer-lo discórrer d'una manera lògica –accepció que no hem d'entendre necessàriament des d'un punt de vista racionalista, atès que podem parlar de l'existència legítima de diversos tipus de lògica–. El respecte a un ordre genuïnament artístic és el que mena l'activitat de l'artista, i la seva llibertat creativa consisteix pròpiament a desenvolupar i culminar d'una manera consegüent les llavors latents d'una forma incipient.

Després d'un breu estudi de l'estètica del geni del XIX, hem convingut que el seu tret essencial rau en la sempre discutible afirmació d'un intuïció intel·lectual, per definició no pas receptiva, ans eminentment creadora. La possibilitat d'una aital facultat legitimària, sens dubte, un discurs estètic amarat de connotacions messiàniques que contribueixen a enfosquir la labor poètica que efectivament duen a terme els artistes: no cal fer del poeta un nou Prometeu, no hem de esclafar la creativitat dels artistes amb el pes d'una missió fàustica; la seva autèntica empresa, si hom la sap escoltar, és suficientment vertadera i profunda.

Segurament totes les aproximacions analítiques haurien de respectar la integritat d'aquest univers significant que és l'art; tot i això, no és fàcil precisar els límits d'aquest objecte que cal aprehendre per mitjà de la indagació estètica.

⁹⁶⁶ G. LIPOVETSKY, *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 1996. p. 119: «una sensibilidad irracionalista se expande exigiendo sensaciones cada vez más fuertes, impactos y emociones a la manera de Body art y de los espectáculos rituales de H. Niezsch. Los artistas rechazan la disciplina del oficio, tienen lo “natural” por ideal, así como la espontaneidad, y se dedican a una improvisación acelerada (Ginsberg, Keruac)».

El que sí resulta evident és que un objecte singular requereix un mètode igualment genuí que atengui a la seva especificitat. Hom ha cregut possible observar-lo *des de dalt*, des d'un constructe sistemàtic, amb la única intenció de situar l'art en el lloc més convenient, i revelar la seva pretesa funció en el desenvolupament espiritual de la humanitat; per contra, hom s'ha vist capacitat per observar-lo inductivament, *des de baix*, com al producte resultant d'unes circumstàncies fàctiques determinables científicament. Des de dalt o des de baix, tan se val, l'objecte artístic seguirà resistint-se a tot tipus d'escrutini que no l'aprehengui des de la seva mateixa tessitura, que no sigui capaç d'explorar-lo *des del seu dedins* a la recerca d'aquells trets específics per mitjà dels quals és capaç d'instaurar un ordre eloqüent en l'ordre de les nostres vivències més autèntiques. Així, hem descobert que els conceptes de *Literturnost* o de *Kunstwollen* aplicats a les obres d'art ens permetien establir un llinard efectiu amb la resta de fenòmens del nostre entorn, i ens instaven a la creació d'un mètode específic, *ad hoc*, per a la seva precisa elucidació.

Ara bé, és cert que fins i tot en el registre dels estudis estrictament formals, algunes detalladíssimes aportacions tècniques han acabat esmicolant la unitat d'una experiència estètica només significant en la seva completesa immediata. És per això, que hem cregut convenient afirmar que les anàlisis formals immanents només poden constituir una valuosa propedèutica a una indagació estètica que se serveixi de *models* –imatges plàstiques que tot i essencialment abstractes permeten de fer perceptibles i, en darrer terme, articular les dades de l'experiència– per traçar un sentit de lectura en la complexa constel·lació que és l'obra d'art actual; en aquest sentit, la consideració d'un *temps intern* o *propri* en l'obra d'art musical ha resultat decisiu.

No hi ha dubte que tota aquesta munió de postulats pressuposen una indubtable consideració autònoma de l'obra d'art, qualitat ben reconeguda, almenys teòricament, en moltes propostes estètiques tradicionals i, àdhuc, contemporànies. Tanmateix, ens ha semblat que moltes d'aquestes elucubracions obviaven la gran distància que existia entre la proclama d'una autonomia efectiva i els respectius excursos teòrics que pretesament intentaven salvaguardar-la. Hom hauria d'admetre que *autonomia* significa posseir la preuada qualitat de ser *en-sí* i *per-a-sí*; sens dubte, adjudicariem l'epítet només a aquelles realitats que essencialment responguessin a una regulació interna, pròpia. Per exemple, admetre l'autonomia de l'ésser humà en matèria moral implica considerar que la seva actuació, tot i els indiscutibles condicionants fàctics en els quals resta inserida, depèn en últim terme de la seva voluntat lliure, això és, que respon únicament a un ordre de valors propi que no es veu substancialment afectat pel seu entorn immediat. Com podríem entendre *sense subterfugis* la categoria de *mimesis* o *reflex* (reproduir una imatge) en aquest sentit? Com podríem pensar en l'autonomia real de quelcom que està obligat a donar compte d'una realitat social canviant que es troba més enllà dels seus propis límits? Com podríem concebre la significació autònoma d'un artefacte que pretén ser el resultat d'una conjura personal i inefable d'estats d'ànim? Només els conceptes de *microcosmos* o de *sistema autotèlic* són capaços de fiançar la condició autònoma de l'obra d'art que hom voldria reconèixer.

En aquest sentit, la música ha dibuixat un programa d'actuació d'allò més solvent, atès que el seu alt grau d'articulació sintàctica ens permet mostrar-la com a un indiscutible sistema d'ordre que no té, emperò, la necessitat ni, de fet,

la possibilitat de respondre semànticament d'un *altre* ordre de fets. La música, hem afirmat tot parafrasejant A. Webern, ens ofereix un univers de significats que *no poden ser altrament donats que amb sons*, i que, en el fons, resulten intraduïbles en un llenguatge que no sigui igualment sonor –encertadament, L. Berio afirmava que el millor comentari d'una simfonia havia de ser necessàriament una altra simfonia⁹⁶⁷.

El compositor en combat amb la matèria sonora ha de reeixir finalment en el fet d'una aital mostració: l'ordre formal, això és, el discurs lògic del material, és la única i més eficaç font de significació de l'art; qualsevol articulació en el si d'aquesta unitat viva i tensa que constitueix l'obra d'art resulta expressiva. Tanmateix, sorprèn la preeminència històrica d'una visió de l'art que admet l'existència d'un contingut latent en la forma o, fins i tot, més enllà d'aquesta mateixa realitat –accepció, creiem, d'un indubtable regust platònic–. Des d'un punt de vista crític, hom hauria de quedar perplex al davant d'una afirmació d'aquest caire; ens hauria de resultar difícil de concebre la traducció real d'una munió d'experiències heterogènies a un llenguatge plàstic com és el del so, el color, o, fins i tot, el la paraula. No obstant això, sembla haver triomfat sobre el sentit comú una noció tan difícilment justificable. Però, no hi ha en el rerefons d'això un injustificat rebuig de tot allò que no pugui ser retrotret a un contingut fàcilment traduïble en termes de narrativitat eidètica? En l'estètica no roman un temor atàvic a deslegitimar la significació artística si se la contempla des d'aquells mateixos elements que ens són oferts directament a la nostra sensibilitat (intel·ligent)? Sens dubte, al Formalisme plau contemplar com els avatars de la forma ens reporten les claus d'una intensa vivència estètica.

Sempre hem estat conscients de la impossibilitat de donar una definició de *forma* unívoca i transversal a la pluralitat de manifestacions del Formalisme; ara bé, hem provat d'eliminar, en primer terme, totes aquelles formulacions insatisfactòries de forma –en la mesura que són les responsables d'una concepció dual i escindida de l'obra d'art–, per establir, posteriorment, els principis de tres punts de vista legítims, el darrer dels quals ens ha portat a revisar les connexions efectives entre la noció de *sistema* i *estructura* –com se sap, un concepte molt influent en la filosofia i l'estètica contemporànies–. Hom podrà extreure del nostre excurs la idea que la forma en l'obra d'art ha de ser entesa en termes d'*unitat tensa d'ordre relacional*: efectivament, *ordre* no vol dir necessàriament número, cànon o proporció, ans preferentment joc o lògica *sui generis*; el concepte de *relació* emfasitza i complementa el joc lògic que en el fons es basa en la dialèctica de similitud-dissimilitud; car totes aquests parts ordenades i que mantenen relacions de parentesc conformen una *unitat* que paradoxalment no les dissolt, ans al contrari, és capaç de potenciar l'eloqüència de tot allò que l'integra.

Com creiem haver mostrat a través de solvents testimoniances, cal assenyalar el ritme com a la clau de volta de la construcció formal i, en darrer terme, d'aquesta vivència autònomament significant que és l'obra d'art. En aquest sentit, la música se'ns descobreix altra vegada com el paradigma exemplar d'aquest postulat. Tanmateix, no hem pretès abordar la qüestió des d'un punt de vista tècnic, tan sols mostrar de quina manera l'arquitectura

⁹⁶⁷ «Ho sempre pensato che il miglior commento possibile di una sinfonia fosse un'altra sinfonia» (L. BERIO, *Un ricordo al futuro*. *Op. cit.*, p. 35).

rítmica, transversal a la totalitat de les arts, resulta ser el principi motor de la seva significació estètica. Segons el nostre parer, hom travessa la frontera entre la pura indagació tècnica i la reflexió filosòfica quan considera que és precisament gràcies a aquest factor constructiu que se'ns revela l'experiència més profunda que ens pot comunicar l'art. Però, constatar un recurs no significa necessàriament entreveure la seva pregona significació estètica: així, convenim que l'arquitectura rítmica de la música, que sempre hem d'entendre com a un element *pluridimensional* i *sistèmic*, ens proporciona una significativa experiència del temps, que hem cregut possible modelar a través de tres imatges plàstiques d'un llarg recorregut històric: *mecanisme*, *organisme* i *sistema*.

És precisament en aquest moment que ens hem atansat finalment al nostre objectiu, això és, la música contemporània, tot provant de validar els resultats obtinguts en la nostra indagació estètica sobre el Formalisme. En la anàlisi de la qüestió del temps en el poètica contemporània ens hem fet ressò de tres eminents composicions –que *grosso modo*, situaríem en l'àmbit de la música pura– de tres autors que articulen el caleidoscopi musical del segle xx: *Le sacre du printemps* d'I. Stravinsky, autor que de la manera més controvertida ha contribuït a les grans fites de la música contemporània, i *Atmosphères* i *Sinfonia* de G. Ligeti i L. Berio, respectivament, ambdós autors d'una irresistible i fascinant creativitat. Hem provat de posar sobre el taulell de joc els principis constructius d'aquestes composicions, i posar en relació les respectives experiències del temps amb models plàstics i teòrics de l'estètica i la filosofia en general.

La sofisticada tècnica de muntatge que manifesta aquest gran mecanisme de rellotgeria que és *Le Sacre* ens ha portat a refermar les paraules del mateix compositor i a constatar la possibilitat d'una redempció artística d'aquesta magnífic eclosió del temps *crono-lògic*, tot sovint menystingut des de la reflexió filosòfica. El *temps intern* de *Le Sacre* avança lògicament per mitjà d'una incessant lluita de contraris, un trànsit que s'efectua sempre d'una manera articulada, abrupte i, tanmateix, precisa. El perspicaç equilibri entre la tensió i la distensió anuncia en tot moment el risc d'una fractura que malgrat tot no s'esdevé mai; l'oïdor atent és constret a una voraç experiència gairebé maquinal que clou subreptíciament amb aquell recurs stravinskià tan típic de les masses contrapesades. Aparentment, l'activitat vigorosa de *Le Sacre* subjuga la consciència de l'oient a un patró extern, l'obliga a sortir de si mateix i reconèixer l'ordre d'una realitat contundent. Tanmateix, posteriorment, hom hauria de reconèixer-lo com a propi: la consciència pot esdevenir aquest mateix ordre; no hem d'entendre aquest fet, emperò, des del punt vista dogmàtic o, fins i tot, totalitarista –com possiblement l'interpretaria Adorno–, ans ens referim a aquell esperit de rigor que mena totes les activitats espirituals profundes.

L'experiència del temps que ens proporciona *Atmosphères* a través de la seva micropolifonia i de les seves fluides transformacions tímbriques ens recorda el desplegament de la consciència a la manera de la *durée* bergsoniana: l'absència d'articulacions audibles configura una atmosfera sonora que avança com a una totalitat des del no-res fins a retrobar un renovat silenci a través dels gairebé imperceptibles canvis de color. La sensació és de quelcom que es desplega tot fent emergir les seves possibilitats latents. Com en la consciència, aparentment res no canvia, però en el fons el tot es transforma. L'oïdor atent no pot més que identificar-se plenament amb aquesta re-creació d'un espai-temps

que eclosiona, atès que lluny de la fragmentació que proporcionen les rutines diàries, la seva naturalesa conscient opera de la mateixa manera.

El tercer moviment de la *Sinfonia* de Berio ens ofereix tot un altre registre d'experiències. De bell antuvi sorprèn la gran capacitat del compositor per donar forma coherent a un univers tan heterogeni d'ingredients –musicals, però també literaris i filosòfics–. És indubtable que tots els elements que hi compareixen estan amarats d'una indiscutible significació cultural, són la llavor de reminiscències ben diverses, de manera que l'acumulació de tot plegat risca en tot moment de disgregar-se centrífugament. Tanmateix, Berio és capaç de crear les condicions per a què totes aquestes citacions contribueixin a una il·lusió comuna: la d'una activitat temporal de rememoració explícita capaç de redefinir i significar novament totes les diverses experiències que hi compareixen. Hem cregut que només la noció de *sistema* pot proporcionar una imatge adequada d'aquesta possibilitat. En el fons, la memòria hauria de ser considerada un vertader sistema: per començar, integra una munió d'elements ben diversos i, a més, els regula i redefineix constantment segons unes lleis pròpies; la memòria és la capacitat de tornar a fer present, sempre amb un significat renovat, tot allò que ha estat sentit, això és, viscut, pensat o imaginat. La *Sinfonia* obliga a l'oïdor atent a fer explícita aquesta activitat de la memòria, a ser conscient del seu decurs eminentment temporal. En el si d'aquest sistema que és la memòria tota regressió al passat aporta una nova significació, una nova vivència.

Ha de quedar clar que no hem pretès oferir un lectura sistemàtica de les possibilitats musicals de jugar amb el temps. Ben mirat, atesa la diversitat de formes del temps musical, de les quals les tres obres esmentades serien tan sols els exemples més il·lustratius, establir una *única* categoria de temps pròpia de la música seria quelcom fatu i, al capdavall, inoperant. Tot i això, creiem haver mostrat el *paper dominant* del ritme i, en darrer terme, del temps en l'arquitectura musical contemporània. Com bé deia I. Stravinsky en la seva *Chroniques de ma vie*:

«Le phénomène de la musique nous est donné à la seule fin d'instituer un ordre dans les choses, y compris et surtout un ordre entre l'homme et le temps. Pour être réalisé, il exige donc nécessairement et uniquement une construction. La construction faite, l'ordre atteint, tout est dit. Il serait vain d'y chercher ou d'en attendre autre chose. C'est précisément cette construction, cet ordre atteint qui produit en nous une émotion d'un caractère tout à fait spécial, qui n'a rien de commun avec nos sensations courantes et nos réactions dues à des impressions de la vie quotidienne»⁹⁶⁸.

Si bé és cert que la sentència del rus, un xic draconiana, comporta un gairebé definitiu aïllament de l'art respecte del món de la vida –tesi que, segurament, no acceptarien molts músics i estetes–, també ho és el fet que inaugura una clara consciència de la clau de volta de la poètica musical. La forma musical no solsament disposa una munió de temes i motius musicals concrets en el temps –com entendrien certes tendències escolàstiques–, sinó que articula una experiència del temps pròpia i eminentment significativa. En sentit fort, l'eloqüència d'aquest ordre seria establerta com a resultat de la

⁹⁶⁸ I. STRAVINSKY, *Chroniques de ma vie*. Op. cit., p. 70.

*discussió lògica dels materials musicals*⁹⁶⁹ que el compositor hagués determinat d'emprar en cada ocasió, i no pas com el producte de la imposició d'un ordre previ i exterior a la mateixa composició. Aquesta tesi vindria recolzada, entre d'altres, per l'estètica del filòsof francès Mikel Dufrenne, segons el qual, la música, com tota forma d'art, romandria inscrita en un registre *supralinguístic* en què, pròpiament, es transmeten missatges sense codi. Partint de la distinció saussuriana de *langue/parole*, l'autor posa en dubte l'existència d'una *llengua* o, en altres mots, la presència d'un sistema o codi preexistent a l'obra d'art a partir del qual es resoldria la *parla* o l'obra. Així doncs, tota peça musical de qualitat no és, tan sols una *parla*, sinó una *llengua* genuïna, ja que el compositor estableix de bell nou tota una sèrie de lleis o possibilitats que cada obra d'art desenvolupa i, finalment, esgota. Tot i la pluralitat irreductible de *langues* o d'expressions musicals creiem fermament que totes elles mantenen una relació de parentesc, això és, el seu afany de forjar una experiència viva i significativa del temps en tot aquell oient que accepti l'agosarat repte que li plantegen les poètiques contemporànies.

⁹⁶⁹ R. CRAFT, *Conversaciones con Igor Stravinsky. Op. cit.*, p. 142.

ALTRES CITACIONS I REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

En aquest apartat oferim una petita ampliació de les notes a peu de pàgina dels capítols I i II. La raó d'aquesta addenda és brindar al lector, d'una manera entenedora, una tercera referència bibliogràfica d'alguns títols significatius del treball –en concret, d'escrits de I. Kant i de A. Schopenhauer–. Recollim la ressenya de les obres en edicions alemanyes de referència escrites en caràcters gòtics.

Capítol I: *Del misteri al problema*

⁵⁴ *Kant's gesammelte Schriften* (Band v). Berlin: Georg Reimer, 1913. pp. 29-30.

⁵⁶ *Ibidem.*, p. 121.

⁵⁷ *Ibidem.*, p. 179.

⁵⁹ *Ibidem.*, p. 181 /181.

⁶¹ *Ibidem.*, p. 212 /214.

⁶² *Ibidem.*, p. 215.

⁸⁹ A. Schopenhauer, *Sämtliche Werke 3: Die Welt als Wille und Vorstellung II*. Mannheim: Brockhaus, 1988. p. 221.

⁹⁰ *Ibidem.*, pp. 218-219.

⁹¹ *Ibidem.*, p. 222.

⁹² *Ibidem.*, p. 221.

⁹³ *Ibidem.*, p. 365/367

⁹⁴ *Ibidem.*, p. 373.

⁹⁵ A. Schopenhauer, *Sämtliche Werke 2: Die Welt als Wille und Vorstellung I*. Mannheim: Brockhaus, 1988. p. 304; A. Schopenhauer, *Sämtliche Werke 3: Die Welt als Wille und Vorstellung II*. *Op. cit.*, p. 512

⁹⁶ A. Schopenhauer, *Sämtliche Werke 3: Die Welt als Wille und Vorstellung II*. *Op. cit.*, p. 313

¹¹¹ *Ibidem.*, p. 430.

¹³⁷ *Ibidem.*, p. 514.

Capítol II: *Del geni-artista a l'artista-artesà*

²⁰¹ *Kant's gesammelte Schriften* (Band v). *Op. cit.*, p. 318.

²⁰³ *Ibidem.*, p. 307.

²⁰⁴ *Ibidem.*, p. 307.

²⁰⁵ *Ibidem.*, p. 308.

²⁰⁶ *Ibidem.*, p. 310.

²⁰⁷ *Ibidem.*, p. 310.

²⁰⁸ *Ibidem.*, p. 307.

²¹² *Ibidem.*, p. 314.

²¹³ *Ibidem.*, p. 317.

²¹⁶ A. Schopenhauer, *Sämtliche Werke 2: Die Welt als Wille und Vorstellung I*. *Op. cit.*, p. 230.

²²⁹ *Kant's gesammelte Schriften* (Band v). *Op. cit.*, p. 198

²³³ A. Schopenhauer, *Sämtliche Werke 3: Die Welt als Wille und Vorstellung II*. *Op. cit.*, pp. 432-433/434.

²³⁴ *Ibidem.*, p. 432.

²³⁵ *Ibidem.*, p. 432.

²³⁶ *Ibidem.*, p. 434.

²³⁸ *Ibidem.*, pp. 436-437.

²³⁹ *Ibidem.*, p. 430.

²⁴⁰ A. Schopenhauer, *Sämtliche Werke 2: Die Welt als Wille und Vorstellung I.*

Op. cit., p. 225.

²⁹⁹ *Kant's gesammelte Schriften* (Band iv). Berlin: Georg Reimer, 1911. p. 407.

³⁰⁶ *Ibidem.*, p. 416.

BIBLIOGRAFIA UTILITZADA

AAVV. *Berio*. Torino: EDT, 1995.

AAVV. *Estucturalismo y estética*. Buenos Aires: Ediciones nueva visión, 1971.

AAVV. *Estudios sobre la «Crítica del Juicio»*. Madrid: Visor. La Barca de la Medusa, 1990.

AAVV. *Formalismo y Vanguardia*. Madrid: Aberto Carazón, 1970.

AAVV. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Editorial Tecnos, 1994.

AAVV. *Il ritmo come principio scenico*. Roma: Dino Audino, 2006.

AAVV. *Expérience et fragment dans l'esthétique musicale d'Adorno*. Paris: L'Harmattan, 2005.

AAVV. *Ligeti*. Torino: EDT, 1985.

AAVV. *Música d'ara: música i temps*. Barcelona: Associació catalana de compositors, 2003.

AAVV. *Nono*. Torino: EDT, 1987.

AAVV. *Poesia Russa*. Barcelona: Edicions 62, 1983.

AAVV. *Sens et signification en musique*. Paris: Herman Musique, 2007.

AAVV. *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*. Paris: Aux Éditions Du Seuil. Collection "Tel Quel", 1965.

ACEBES JIMÉNEZ, R. «Adorno y la fenomenologia de Husserl» en *Anales del Seminario de Metafísica*, nº30. Madrid: Publicaciones de la Universidad Complutense, 1996.

ADORNO, *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003; [Traducció castellana: ADORNO, TH. W. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004].

TH. W. ADORNO, *Negative Dialektik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1966; [Traducció castellana: TH. W. ADORNO, *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal, 2008].

TH. W. ADORNO, *Scriften 5. Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973; [Traducció castellana: TH. W. ADORNO, *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento. Estudios sobre Husserl y las antinomias fenomenológicas*. Caracas: Monte Ávila Editores].

ADORNO, TH. W. *Schriften 14. Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973; [Traducció castellana: ADORNO, TH. W. *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Akal, 2009].

ADORNO, TH. W. *Schriften 17. Musikalische Schriften IV*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973; [Traducció castellana: ADORNO, TH. W. *Escritos musicales IV*. Madrid: Akal, 2008].

ADORNO, TH. W-MANN, TH. *Correspondencia 1943- 1955*. México: FCE, 2006.

ADORNO, TH. W. *Sobre música*. Barcelona: Paidós, 2000.

AGUSTÍ D'HIPONA, *Confessions*. Barcelona: Facultat de teologia de Catalunya, 1991.

ARENAS VIVES, D. «La intuïció intel·lectual en Kant i la creativitat humana» en *Comprendre. Revista catalana de Filosofia*. Barcelona: Publicacions de la Facultat de Filosofia de Catalunya, 2000/1.

ARISTÒTIL, *Poètica*. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1926.

ARMENDÁRIZ, D. *Un modelo para la filosofía desde la música. La interpretación adorniana de la música de Schönberg*. Navarra: EUNSA, 2003.

AROM, S. «Les musiques traditionnelles d'Afrique centrale: conception/perception» en *Contrechamps n° 10*. Lausanne: Édition L'Age d'Homme, 1988.

AURIER, A. *Textes critiques 1889-1892*. Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1995.

BAYER, F. *De Schönberg à Cage. Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*. Paris: Éditions Klincksieck, 1987.

BERGSON, H. *L'évolution créatrice*. Paris: presses universitaires de France, 1969.

BERIO, L. *Intervista sulla musica*. Bari: Editori Laterza, 2007.

BERIO, L. *Un ricordo al futuro*. Torino: Einaudi, 2006.

BOADA, I. «El concepte d'exposició sistemàtica de la ciència en la filosofia de G. W. Hegel» en *Comprendre. Revista catalana de filosofia*. Barcelona: Publicacions de la Facultat de Filosofia de Catalunya, 2005/2.

BOUCOURECHLIEV, A. *Igor Stravinsky*. Madrid: Turner Música, 1987.

BOULEZ, P. *Leçons de musique*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 2005.

- BOULEZ, P. *Puntos de referencia*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2001.
- BOULEZ, P. *Relevés d'apprenti*. Paris: Aux Éditions du seuil. Collection «Tel Quel», 1966.
- BOULEZ, P. «Strawinsky Demeure» en Aavv, *Musique Russe I*. Paris: Presses universitaires de France, 1953.
- BOWIE, A. *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*. Madrid: Visor, 1999.
- BOZAL, V. (ed.) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volumen II. Madrid: La balsa de la medusa, 2002.
- BRELET, G. *Le temps musicale*. Paris: Presses universitaires de France, 1949.
- BRELET, G. «Essence de la musique russe» en Aavv, *Musique Russe I*. Paris: Presses universitaires de France, 1953.
- CASSIRER, E. *Lo strutturalismo nella linguistica moderna*. Napoli: Ed. Guida. Segnavia, 2004.
- CASSIRER, E. *Tre studi sulla "forma formans". Tecnica- Spazio- Linguaggio*. Bologna: Clueb, 2003.
- CASSIRER, E. *Antropología filosófica*. México: FCE, 2003.
- CHIPP, H. B. *Teorías del arte contemporáneo*. Madrid: Editorial Akal, 1995.
- CHASTEL, A. *Fables, Formes, Figures (I, II)*. Paris: Flammarion, 1978.
- Chemillier, M. «György Ligeti et la logique des textures» en *Analyse musicale* n° 38. Paris: SFAM, 2001.
- COLOMER, E. *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger (I)*. Barcelona: Herder, 1993.
- COLOMER, E. *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger (II)*. Barcelona: Herder, 1995.
- COOPER, G. & MEYER, L. *Estructura rítmica de la música*. Barcelona: Idea Books, 2000.
- COPLAND, A. *Como escuchar la música*. Madrid: FCE, 1988.
- CRAFT, R- I. STRAVINSKY. *Conversaciones con Igor Stravinsky*. Madrid: Alianza Musica, 2003

CRAFT, R- I. STRAVINSKY. *Memories and commentaries*: London: Faber & Faber Ltd, 1960.

CRAFT, R- STRAVINSKY, V. *Stravinsky in pictures and documents*. U.S.A: Hutchinson & Co, 1978.

CROCE, B. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Bari: Gius. Laterza & figli, 1912.

CROCE, B. *La critica e la storia delle arti figurative*. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1934.

DAHLHAUS, C. *Estética de la música*. Edition reichenberger, 1996.

D'ANGELO, P. *La estética del romanticismo*. Madrid: Visor. La balsa de la medusa. Léxico de estética, 1999.

DEMARTIS, L. *L'estetica simbolica di Susanne Katherina Langer*. Palermo: Centro Internazionale Studi di Estetica. Aesthetica preprint, 2004.

DESCARTES, R. *Discours de la méthode & Essais*. Vol VI. Paris: Vrin, 1996; [Traducció catalana: DESCARTES, R. *Discurs del mètode*. Barcelona: Edicions 62, 2005].

DIAZ, C. *Hegel, filósofo romántico*. Madrid: Cincel, 1985.

DIBELIUS, U. *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal, 2004.

DORFLES, G. «Il simbolismo del tempo nell'arte» en Aavv, *Il simbolismo del tempo*. Studi di filosofia dell'arte. Padova: Cedam-casa Editrice Dott. Antonio Milani, 1973.

DOSSE, F. *Historia del estructuralismo. Tomo 1: El campo del signo, 1945-1966*. Madrid: Akal, 2004.

DUFOUR, V. *Stravinski et ses exegetes (1910-1940)*. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 2006.

DUFRENNE, M. *Art, llenguatge i formalismes*. València: PUV, 1993.

ECO, U. *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani, 1962.

ECO, U. *La definizione dell'arte*. Milano: Mursia, 1972.

ECO, U. *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Editorial Lumen, 1997.

EINSTEIN, A. *La música en la época romántica*. Madrid: Alianza música, 2000.

- ERLICH, V. *El formalismo ruso*. Barcelona: Seix Barral Biblioteca breve, 1974.
- FERRER, A. «El romanticisme la consciència tràgica de la modernitat». *Comprendre. Revista catalana de filosofia*. Barcelona: Publicacions de la Facultat de Filosofia de Catalunya, 2001/1.
- FIEDLER, K. *Schriften zur kunst* I, II. München: Wilhelm Fink Verlag, 1991; [Traducció castellana: FIEDLER, K. *Escritos sobre arte*. Madrid: Ed. Visor, 1990].
- FLORENSKI, P. *La perspectiva invertida*. Madrid: Ediciones Siruela, 2005.
- FLORENSKIJ, P. *Lo spazio e il tempo nell'arte*. Milano: Adelphi Edizioni, 1993.
- FOCILLON, H. *La vida de las formas y Elogio de la mano*. Xarait ediciones, 1983.
- FOKKEMA D. W- IBSCH E. *Teorías de la literatura del siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1988.
- FOUCAULT, M. *Estética, ética y hermenéutica*, Volum III. Barcelona: Paidós básica, 2001.
- FUBINI, E. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Arte y Música. Alianza Editorial, 2001.
- FUBINI, E. *El siglo XX: entre música y filosofía*. València: PUV. Col·lecció estètica i crítica, 2004.
- FUBINI, E. *El Romanticismo: entre música y filosofía*. València: PUV, Col·lecció estètica i crítica, 2007.
- GADAMER, H. G. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1996.
- GADAMER, G. *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977.
- GAMBAZZI, P. *Sensibilità, immaginazione e bellezza. Introduzione alla dimensione estetica nelle tre critiche di Kant*. Verona: Libreria Universitaria Editrice, 1981.
- GARCÍA BERRIO, A. *Significado actual del formalismo ruso*. Barcelona: Editorial Planeta, 1973.
- GAVILÁN, E. *Otra historia del tiempo*. Madrid: Akal, 2008.
- GERARD, A. *Un ensayo sobre el genio*. Madrid: Siruela, 2009.
- GOMBRICH, E. H. *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Madrid: Editorial Debate, 1999.
- GÓMEZ, V. *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*. Madrid: Ediciones càtedra. Universitat de València, 1998.

HALLIWELL, S. *The aesthetics of mimesis*. Princeton: Princeton University Press, 2002.

HANSLICK, E. *Vom Musikalisch Schönen*. Minden: Breitkopf & Härtel · Wiesbaden, 1989; [Traducció italiana: HANSLICK, E. *Il bello musicale*. Milano: Aesthetica Edizioni, 2001].

HEGEL, G. W. F. *Filosofía del arte o estética* (verano 1826) (Ed. bilingüe). Madrid: Abada Editores, 2006.

HEGEL, G. W. F. *Werke in zwanzig Bänden* (Band 1: *Frühe Schriften*). Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1971.

HEGEL, G. W. F. *Werke in zwanzig Bänden* (Band 13: *Vorlesungen über die Ästhetik I*). Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1973; [Traducció catalana: HEGEL, G. W. F. *Lliçons sobre estètica* (selecció). Barcelona: Edicions, 62; altres traduccions consultades: Hegel, G. W. F. *Estetica*. Milano: Feltrinelli Editore, 1963].

HEIDEGGER, M. *El concepto de tiempo*. Madrid: Editorial Trotta, 2003.

HILDEBRAND, A. *Das problem der Form in der Bildenden Kunst*. Strassburg: J. H. Ed Heitz, 1893; [Traducció castellana: HILDEBRAND, A. *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid: La balsa de la medusa, 1988].

JAKOBSON, R. *Lingüística, poética, tiempo*. Barcelona: Editorial crítica, 1981.

KANT, I. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. (Edición bilingüe). Madrid: fce, 2005.

KANT, I. *Kant's Werke. Band IV. Prolegomena. Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*. Berlin: Druck und Verlag von Georg Reimer, 1911; [Traducció catalana dels *Prolegòmens*: KANT, I. *Prolegòmens a tota metafísica futura que pugui presentar-se com a ciència*. Barcelona: Edicions 62, 1996].

KANT, I. *Kritik der praktischen Vernunft. Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974; [Traducció castellana: Kant, I. *Crítica de la razón práctica*. Madrid: Alianza, 2000; KANT, I. *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Madrid: Espasa Calpe. Colección Austral, 1990].

KANT, I. *Kritik der reinen Vernunft* i, ii. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974; [Traducció castellana: Kant, I. *Crítica de la razón pura*. Madrid: Tecnos, 2002]. Kant, I. *Kant's Werke. Band V. Kritik der Urteilskraft*. Berlin: Druck und Verlag von Georg Reimer, 1913; Kant, I. *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974; [Traducció castellana: KANT, I. *Crítica del Juicio*. Madrid: Tecnos, 2007].

- I. KANT, *Transición de los principios metafísicos de la ciencia natural a la física (Opus postumum)*. Madrid: Ed. Nacional, 1983.
- KLEE, P. *Acerca del arte moderno*. Argentina: Ediciones Calden, 1976.
- GARCÍA LABORDA, J. M. *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas*. Sevilla: Editorial doble J.
- LANGER, S. *Feeling and Form*. U.S.A: Charles Scribner's Sons, 1953.
- LANGER, S. *Philosophy in a New Key*. Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 1951.
- LÉVI-STRAUSS, CL. *Mythologiques: Le cru et le cuit*. Paris: Plon-Julliard, 1961.
- LÉVI-STRAUSS, CL- PROPP, V. *Polémica*. Madrid: Editorial fundamentos, 1982.
- LICHTENFELD, M. «Converston avec G. Ligeti» en Aavv. *Contrechamps n°3*. Lausanne: Édition L'Age d'Homme, 1984.
- LIGETI, G. *Gesammelte Schriften (Band 1, 2)*. Mainz: Schott Music, 2007.
- LIGETI, G. *Träumen sie in Farbe?*. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2003; [Traducción italiana: LIGETI, G. *Lei sogna a colori?* Padova: Alet, 2004].
- LIPOVETSKY, G. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- LIPPS, TH. *Los fundamentos de la Estética, la contemplación estética y las artes plásticas*. Madrid: Daniel Jorro, editor. 1924.
- LISCIANI-PETRINI, E. *Il suono incrinato*. Torino: Einaudi Editore, 2001.
- LLINÀS, C. «Síntesi del pensament de V. S. Soloviov» en *Comprendre. Revista catalana de Filosofia*. Barcelona: Publicacions de la Facultat de Filosofia de Catalunya, 2001/1.
- LÓPEZ-DOMÍNGUEZ, V. *Fichte: Acción y libertad*. Madrid: Ediciones Pedagógicas, 1995.
- LUKÁCS, G. *Die Eigenart des Ästhetischen (Band 11 i 12)*. Luchterhand, 1963; [Traducción castellana: LUKÁCS, G. *Estética. La peculiaridad de lo estético (I, II, III, IV)* . Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1982].
- LUKÁCS, G. *Essays über Realismus (Band 4)*. Luchterhand, 1963; [LUKÁCS, G. *Problemas del realismo*. México: fce, 1966].
- MALIAVINA, S. «El simbolismo ruso. El origen y la originalidad del movimiento». *Eslavística complutense*. Madrid: Universidad complutense, 2002/2.

- MANN, TH. *El doctor Faustus*. Barcelona: Edicions 62.
- MARCEL, G. *Position et aproches concrètes du myterère ontologique*. Paris: J. Vrin Editeur, 1949.
- MARCEL, G. *El misteri ontològic*. Barcelona: Editorial Laia. Textos Filosòfics, 1989.
- MARCO, T. *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación autor, 2002.
- MARTÍNEZ PORCELL, J. *Ésser i Persona*. Barcelona: PPU, 1995.
- MARZOA, F. M. *Desconocida raíz común*. Madrid: Visor. La Balsa de la Medusa, 1987.
- MEYER, L. *Emoción y significado en la música*. Madrid: Alianza Música, 2001.
- MORAWSKI, S. *Reflexiones sobre estética marxista*. Mexico: Ediciones Era, 1977.
- MUKAROSKY, J. *Escritos de estética y semiótica el arte*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.
- MÜLLER-DOOHM, S. *En tierra de nadie. Theodor W. Adorno una biografía intelectual*. Barcelona: Herder, 2003.
- NATTIEZ, J-J. *Le combat de chronos et d'orphée*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1993.
- NEUMANN, E. *Mitos de artista. Estudio psichistórico sobre la creatividad*. Madrid: Tecnos, 1992.
- NIETZSCHE, F. *Ecce Homo*. Girona: Editorial Accent, 2007.
- NONO, L. *Scritti e colloqui* (vols I, II). Lucca: Ricordi, 2001.
- NOVALIS. *Estudios sobre Fichte y otros escritos*. Madrid: Akal, 2007.
- NOVALIS. *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*. Madrid: Editora Nacional, 1975.
- PANOFSKY, E. *La perspectiva com a "forma simbòlica" i altres assaigs de teoria de l'art*. Barcelona: Clàssics del pensament modern. Edicions 62, 1987.
- PAREYSON, L. *Estetica*, Milano: Bompiani, 2002.
- PAREYSON, L. *Els problemes actuals de l'estètica*. València: PUV. Col·lecció estètica i crítica, 1997.
- PERNIOLA, M. *La estética del siglo veinte*. Madrid: La balsa de la medusa. Léxico de estética, 2001.

- PIAGET, J. *El estructuralismo*. Buenos Aires: Ed. Proteo, 1969.
- PLATÓ, *Diàlegs, X (La República: llibres I-IV)*. Barcelona: Bernat Metge, 1989.
- PLATÓ, *Diàlegs, XII (La República: llibres VIII-X)*. Barcelona: Bernat Metge, 1992.
- POUSSEUR, H. *Écrits théoriques 1954-1967*. Sprimont: Mardaga, 2004.
- POUSSEUR, H. *Música, semántica, sociedad*. Madrid: Alianza Música, 1984.
- PRADES CELMA, J- L. SANFELIX VIDARTE, V. *Wittgenstein: mundo y lenguaje*. Madrid: Editorial Cinzel, 1990.
- PROUST, CH. «György Ligeti, Lux Eterna, pour chœur mixte a cappella» en *Dossier Pédagogique d'Analyse Musicale XII*. Paris: Médiathèque de la Cité de la musique.
- RAMAUT-CHEVASSUS, B. *Musique et postmodernité*. Paris: PUF, 1989.
- RIDDERBOS, K. (ed.). *El tiempo*. Madrid: Cambridge University Press, 2003.
- RIEGL, A. *Problemas de estilo*. Barcelona: GG Arte, 1980.
- ROSARIA DE ROSA, M. *Estetica e critica d'arte in Konrad Fiedler*. Palermo: Centro Internazionale Studi di Estetica. Aesthetica preprint, 2006.
- ROSEN, CH. *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza música, 1999.
- ROSEN, CH. *Formas de sonata*. Barcelona: Idea Books, 2004.
- SAFRANSKI, R. *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Tusquets, 2009.
- SHELLING, J VON F. W. *Schellings Werke. Zweiter Band (System des Transzendentalen Idealismus)*. Ed. M. Schröter, C. H. Beck. München, 1977; [Traducció catalana: SCHELLING, J VON F. W. *Sistema de l'idealisme transcendental*. Barcelona: edicions 62, 2003].
- SHELLING, J VON F. W. *Schellings Werke. Dritter Band (Philosophie der Kunst)*. Ed. M. Schröter, C. H. Beck. München, 1977; [Traducció castellana: SCHELLING, J VON F. W. *Filosofía del arte*. Madrid: Tecnos, 2006].
- SCHENKER, H. *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical, 1990.
- SCHLEGEL, F. *Fragmentos*. Barcelona: Marbot ediciones, 2009.

A. SCHOPENHAUER, *Sämtliche Werke 2: Die Welt als Wille und Vorstellung I*. Mannheim: Brockhaus, 1988; A. Schopenhauer, *Sämtliche Werke 3: Die Welt als Wille und Vorstellung II*. Mannheim: Brockhaus, 1988 / SCHOPENHAUER, A. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 2005; [Traducció castellana: SCHOPENHAUER, A. *El mundo como voluntad y representación I*. Madrid: Editorial Trotta, 2004; Schopenhauer, A. *El mundo como voluntad y representación II*. Madrid: Editorial Trotta, 2005].

SKLOVSKIJ, V. *Teoria della prosa*. Bari: De Donato, 1971.

ŠKLOVSKI, V. *La cuerda del arco*. Barcelona: Editorial Planeta, 1975.

SONTAG, S. *Against interpretation*. New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1966.

STEINER, P. *El formalismo ruso. Una metapoética*. Madrid: Akal, 2001.

STENZL, J. «Textes et contextes» en Aavv, *Contrechamps: composition et perception*. Lausanne: Édition L'Age d'Homme, 1988.

STRAUS, J. N. *Stravinsky's Late Music*. Cambridge University press, 2004.

STRAVINSKY, I. *Chroniques de ma vie*. Paris: Éditions Denoël, 2000.

STRAVINSKY, I. *Poétique musicale*. Paris: Harmoniques. Flammarion, 2000.

STRAVINSKY, TH. *El mensaje de Igor Stravinsky*. Barcelona: Parsifal Ediciones, 1989.

TAINÉ, H. *Filosofía del arte*. Madrid: Calpe, 1922.

TANNENBAUM, M. *Stockhausen: entrevista sobre el genio musical*. Madrid: Editorial Turner, 1988.

TATARKIEWICZ, W. *Historia de seis ideas*, Madrid: Tecnos Alianza, 1995.

TARUSKIN, R. *Le sacre du Printemps, Le tradizioni Russe. La sintesi di Stravinsky*. Roma: Ricordi, 2002.

TODOROV, Tz. *Teorías del símbolo*. Venezuela: Monte Avila Editores, 1991.

TOMAS DE AQUINO, Santo. *Summa theologiae. Cura fratrum eiusdem ordinis*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1956.

TURRÓ, S. *Tránsito de la naturaleza a la historia en la filosofía de Kant*. Barcelona: Antrhopos, 1996.

VALENTE, J. A. *La piedra y el centro. Las condiciones del pájaro solitario*. Barcelona: Tusquets editores, 2000.

- VILLACAÑAS, J. L. *La quiebra de la razón ilustrada: idealismo y romanticismo*. Madrid: Ed. Cincel, 1988.
- VOLEK, E. *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin. Semiotica del discurso y posformalismo bajtiniano*. Madrid: Editorial fundamentos. Colección arte, 1995.
- WAEHLENS, A. de. *La filosofía de Martin Heidegger*. Madrid: Instituto «Luis Vives» de Filosofía, 1945.
- WAGNER, R. *Gesammelte Schriften und Dichtungen (Dritter Band): Das Kunstwerk der Zukunft*. München: K. G. Saur, 1990-1994; [WAGNER, R. *La obra de arte del futuro*. València: puv. Col·lecció estètica i crítica, 2007].
- WELLEK, R- WARREN, A. *Teoría literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1966.
- WELLEK, R. *Conceptos de crítica literaria*. Caracas: Editorial Biblioteca Universidad central de Venezuela, 1968.
- WEBERN, A. *El camí cap a la nova música*. Barcelona: Antoni Bosch editors, 1982.
- WILDE, O. *L'ànima de l'home*. Barcelona: Columna, 2001.
- WINCKELMANN, J. J. *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. Barcelona: Península, 1998.
- WINCKELMANN, J. J. *Historia del arte en la Antigüedad*. Barcelona: Ediciones Folio. Biblioteca de Filosofía, 2002.
- WITTEGENSTEIN, L. *Tractatus Logico-philosophicus*. Madrid: Alianza editorial, 2000.
- WÖLFFLIN, H. *Reflexiones sobre la historia del arte*. Barcelona: Ediciones península, 1988.
- WÖLFFLIN, H. *Concetti fondamentali della storia dell'arte*. Milano: Neri Pozza Editore, 1999.
- WORRINGER, W. *Abstracció i Empatia*. Barcelona: Edicions 62, 1987.
- YEATS, W. B. *Essays on Symbolism* (Edició Bilingüe). San Lorenzo del Escorial: Langre, 2005.

Partitures:

BERIO, L. *Sinfonia*. Viena: Wiener Urtext Edition, Schott/Universal Editon.

HÄNDEL, *Klavierwerke i*. Viena: Wiener Urtext Edition, Schott/Universal Editon, 1991.

LIGETI, G. *Atmosphères*. Viena: Wiener Urtext Edition, Schott/Universal Editon, 1963.

MONTEVERDI, CL. *Vesperae beatae Mariae Virginis*. Zürich: Möseler Verlag Wolfenbüttel.

MOZART, W. A. *Piano Concertos N^o 17-22 (In Full Score)*. New York: Dover Publications, Inc.

STRAVINSKY, I. *The Rite of Spring*. England: Boosey & Hawkes.

WAGNER, R. *Tristan und Isolde (Vocal Score)*. N. Y: Dover, 2003.