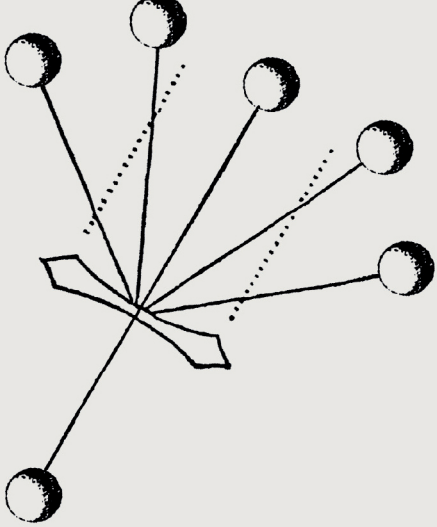




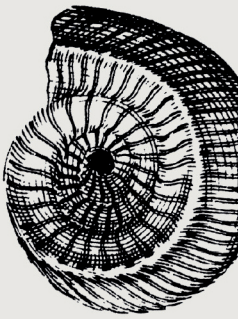
MELODIES DE L'ÀNIMA

— EN QUATRE ESTACIONS —



Un passeig per les emocions
de la mà dels millors compositors.

AINA VEGA I ROFES



Angle Editorial

Melodies de l'ànima

© 2020 Aina Vega i Rofes

© de les il·lustracions: J. Mauricio Restrepo (pàgs. 31, 51, 56, 70, 114, 119, 142, 168, 175, 220, 243, 257, 262), Bill Perry (p. 81), Everett Collection (p. 130), Hein Nouwens (pàgs. 99, 215, 274), Inkking (p. 279), Janusz Pienkowski (p. 159), Lefteris Papaulakis (p. 193) i Morphart Creation (p. 208).

© 9 Grup Editorial, per l'edició
Angle Editorial
c. Mallorca, 314, 1r 2a B
08037 Barcelona
www.angleeditorial.com
angle@angleeditorial.com

Disseny i maquetació: J. Mauricio Restrepo

Primera edició: octubre de 2020
ISBN: 978-84-18197-22-2
DL B 18088-2020
Imprès a GPS.

Tots els drets reservats.

MELODIES DE L'ÀNIMA

— EN QUATRE ESTACIONS —

AINA VEGA I ROFES

Angle Editorial

Dedicat al meu pare

ÍNDEX

Introducció ~ 9
Sobre sentiments i música ~ 15

TARDOR

Serenitat ~ 29 | Malenconia ~ 34 | Covardia ~ 39
Preocupació ~ 44 | Enyor ~ 49 | Enveja ~ 54 | Gelosia ~ 58
Humilitat ~ 63 | Remordiment ~ 67 | Venjança ~ 72
Perdó ~ 76 | Pietat ~ 80 | Hipocresia ~ 84

HIVERN

Decepció ~ 91 | Culpa ~ 96 | Fatiga ~ 101
Frustració ~ 105 | Impotència ~ 109 | Indiferència ~ 113
Desesperació ~ 117 | Tristesa ~ 121 | Solitud ~ 125
Tedi ~ 129 | Por ~ 134 | Traïció ~ 138 | Penediment ~ 142

PRIMAVERA

Ambició ~ 149 | Amor ~ 153 | *Amor romàntic* ~ 154
Amor paternofilial ~ 158 | *Amor fraternal* ~ 162
Amor de mort ~ 166 | *Amor obsessiu* ~ 171 | *Amor a la pàtria* ~ 175
Angoixa ~ 179 | Desig ~ 184 | Entusiasme ~ 188 | Fortalesa ~ 192
Il·lusió ~ 196 | Inquietud ~ 200 | Frivolitat ~ 204 | Ira ~ 209
Alegria ~ 214 | Tendresa ~ 218 | Esperança ~ 223

ESTIU

Admiració ~ 231 | Agraïment ~ 236 | Odi ~ 240 | Confiança ~ 246
Empatia ~ 251 | Generositat ~ 255 | Goig ~ 260 | Orgull ~ 265
Amistat ~ 269 | Vergonya ~ 273 | Coratge ~ 278
Compassió ~ 283 | Plenitud ~ 287

Glossari essencial ~ 291
Bibliografia ~ 295

INTRODUCCIÓ

TOTS ELS LLIBRES SÓN, d'una manera o altra, autobiogràfics. Des dels poemaris a les guies turístiques, des dels receptaris de cuina als tractats de geologia, passant per les novel·les i els assajos històrics, els llibres recullen les experiències concretes dels qui els han escrit. Quan he acabat de redactar aquest que teniu a les mans, m'he adonat de fins a quin punt es tracta d'una autobiografia intel·lectual, musical i emocional: per què, què m'ha dut a escollir aquestes 52 emocions que presento, i no unes altres? I com és que he treballat amb aquestes 52 músiques concretes triades d'entre la immensitat de la tradició occidental? Només em cal pensar en les darreres audicions, concerts, recomanacions que m'han fet, o en les obres d'estrena, però també en la música amb què he crescut i que resta en el meu interior, latent, fins a desembocar en un fragment del llibre. Res no és atzarós, i, com a humans, som contingents per naturalesa, estem a mercè de les circumstàncies i dels fets que ens ocorren, que deixen petjada en la nostra ànima.

Els dos elements que entren en conjunció en aquest llibre han estat els pilars de la meva manera de viure i d'entendre el món des de sempre: la música i la paraula, amb tots

els ressons que aquests dos conceptes generen. És a dir: el coneixement. He tingut la sort que, de petita, el meu pare, en lloc d'explicar-me els contes de Disney per anar a dormir, em relatava els fets de la *Ilíada* i l'*Odissea*. Ulisses i Telèmac, Hèctor i Àiax, Hècuba i Penèlope han format part del meu imaginari i, de fet, Escil·la i Caribdis han estat sempre presents, no només com una imatge de la infantesa, sinó com una metàfora de la meva vida i les meves eleccions.

Com diu el savi, «les paraules ens precedeixen i ens succeiran», perquè quan les necessites, sempre hi són, i els reptes de la vida postmoderna faran que en creem de noves que seran arqueologia per a les noves generacions. Jugar amb els mots, buscar el més escaient per definir un concepte, una teoria, un fet o una emoció ha estat la meva passió, l'impuls que m'ha dut a escriure una tesi doctoral de més de sis-centes pàgines i més de cinc-cents articles de recerca sobre la música, els seus elements i les emocions que desperta.

Perquè la música ha estat sempre present a la meva vida, des del Cor dels Pelegrins del *Tannhäuser*, que escoltàvem a casa els diumenges al matí, a l'*Obertura 1812*, que em va permetre copsar els contrastos entre el *forte* i el *piano*, el ràpid i el lent, les diferents textures i colors, sempre amb una història al darrere. A cinc anys vaig començar els estudis a l'Escola Municipal de Música de Flix amb el mestre Alfons Guiu, que sempre m'acompanyaria fins que vaig marxar a viure a Barcelona. Allí vaig aprendre molta tècnica, però, sobretot, el valor de l'empatia i la responsabilitat de formar part d'un projecte, perquè vaig tenir la sort de cantar al cor, ser la clavicembalista de l'orquestra, i em vaig iniciar en el cant, i més tard, ja a l'Escola Virtèlia, en el violoncel. Però sabia que la *praxis* no seria la meva vocació. Era un exercici exigent i engrescador, necessari per passar a la *theoreia* o

dissertació, amb un *background* sòlid que, en gran manera, ha estat autodidacte.

Quan tenia quinze anys vaig conèixer la Gemma, la meva millor amiga, i em va preguntar: què vols ser de gran? Li vaig contestar: crítica d'òpera. Vint anys més tard, puc dir que he assolit el meu somni, no pas d'una manera lineal i seguint uns passos predeterminats —mai ningú t'ensenya aquest art—, però és clar que els meus anys d'estudi intens en la meva tesi doctoral van configurar la meva persona i el seu moment culminant va ser l'estada a Viena, on vaig poder gaudir de l'aprenentatge intens d'una llengua que estimo, l'alemany, em vaig endinsar als arxius més remots de l'Arnold Schönberg Center i vaig poder gaudir, per tres euros, d'una *Stehplatz* a la Staatsoper i, per cinc, d'una altra a la Musikverein, d'una entrada al *Parterre* del Theater an der Wien per deu euros i d'innombrables descomptes a la Konzerthaus, que estava creuant el carrer del meu WG (*Wohnunggemeinschaft*, o pis compartit), a Am Heumarkt, 23. Allà vaig veure la llum: em dedicaria a escriure sobre música.

He de donar les gràcies al Bernat Puigtobella, que ben aviat em va acollir a la comunitat nuvolaire, de la qual soc la cap de secció de clàssica, Cast@fiore, des de 2013. A poc a poc van anar venint diversos reptes professionals: el Gran Teatre del Liceu, l'Auditorio de Tenerife, el Concurs Maria Canals i la direcció de la revista *Barcelona Clàssica*, entre d'altres projectes que uneixen el periodisme amb la música i que em permeten trobar l'espai per imprimir les meves reflexions filosoficomusicals.

Melodies de l'ànima (en quatre estacions) és un oasi dins de la meva agitada vida, en la qual trobo a faltar més temps per llegir, escoltar més música i nedar. Aquest llibre, nascut d'una necessitat interior, d'una *Innere Notwendigkeit*, per dir-ho amb Schönberg, no hauria estat possible sense

«allò que he après dels meus alumnes», com diria el mestre («Dieses Buch habe ich von meinen Schülern gelernt», llegim a l'*Harmonielehre*), però tampoc sense la presència del meu mestre vital: Xavier Vega, mon pare. Molt més que els catedràtics de les universitats on he estudiat, o les experiències musicals a Milà, Torí, Venècia, Roma, Londres, París, Munic, Bayreuth, Praga o Budapest, perquè és qui m'ha forjat l'esperit crític, la curiositat, una mirada àmplia del món, i m'ha transmès un coneixement enciclopèdic que, en gran manera, subscric en aquest llibre, un referent que sempre hi ha estat i hi serà. Aquell qui, des de sempre, m'ha encomanat les ganes de ser millor persona. Per això li dedico aquest llibre, que pot ser més o menys afortunat, però que és fruit d'un treball intens i de llargues reflexions compartides (a cops, extenuants) per arribar a conclusions intel·lectualment estimulants.

En realitat, la idea d'aquest llibre me la va donar la meva editora, la Rosa Rey, que, tot i que li vaig plantejar un bon feix de temes relacionats amb Schönberg i la Segona Escola de Viena, va creure que podia estirar el fil de les emocions i relacionar-les amb la música. D'aquesta manera se'm va acudir —és fals, se li va acudir a l'altra ment que m'ha configurat, el Tino, el meu company— la idea de fer un viatge d'un any, passant per les quatre estacions, i que cadascuna tingués tretze emocions amb una música que em suggerís cada sentiment, de manera que hi hauria un capítol per setmana. L'edició recull aquest esperit, amb un grafisme original, bell i evocador, per ajudar-nos a itinerar en el temps —el de les estacions, i el de la música—, però també en l'espai, amb referències a (persones) pensadores, literates, científiques i compositores d'arreu del món, amb la il·lusió de donar una visió holística de l'estètica occidental, des de Hildegard von Bingen a Benet Casablancas o Hèctor Parra.

L'eventual lector em pot retraure que hi falten dones. N'hi ha, però sabem que encara ens cal fer dues coses urgents: molta arqueologia musicològica i filosòfica i provocar en la ment dels que ens envolten i els que venen un respecte absolut per la feminitat en tots els seus vessants. Perquè el futur és nostre.

A més, vaig considerar que seria interessant poder oferir discografia de referència de cada peça musical escollida, que pot ser des d'un quartet de corda fins a una ària d'òpera, una simfonia, una cantata, una missa o un poema simfònic. Finalment, vaig creure indispensable d'oferir un petit glossari sobre termes musicals per no fer tan farragós el cos del text i que la lectura dels més avesats no es tornés reiterativa, tot i que els meus anys de professora m'han deixat una petja didàctica que crec que he plasmat en la meva escriptura.

Vull donar les gràcies al Pol, el meu germà i confident, i a ma mare, la Laura, que, a banda d'haver d'aguantar les discussions metafísiques entre el meu pare i jo, sempre està al meu costat recordant-me que baixi del Món de les Idees i no m'oblidi del més important: estar pels qui estimo i vetllar per la meva salut. El darrer agraïment és per al Tino, per tot allò que ell sap, perquè, al capdavall, ser part de la meva meravellosa família és fruit de l'atzar, però el meu company de viatge és fruit d'una elecció, la més apassionant que he fet a la meva vida.


Tardor.

SERENITAT

Wolfgang Amadeus Mozart, Concert per a clarinet en la major, K622, adagio

Serenitat ve de «serenitas» ('cel serè') i, per tant, es defineix de forma negativa: «No hi ha tempesta». D'aquesta manera, la serenitat de l'ànim s'associa a l'absència de torbació meteorològica. Si hi busquem el fonament filosòfic ens hem de remuntar a la mort de Sòcrates, ja que suposa un punt d'inflexió entre el filòsof i la polis, tenint en compte que la filosofia neix com a resposta a qüestions que es posen de manifest, precisament, amb la polis grega. A partir de Sòcrates es trenca la solidaritat entre la filosofia i la polis, entre el filòsof i el ciutadà, com diu Vernant.

La serenitat implica la solitud; per això el filòsof, com a ciutadà, no es pot preguntar per la serenitat, perquè forma part del cos social. És després de Sòcrates que la serenitat es planteja com a problema. Quan es trenca la solidaritat, el filòsof és cada vegada més un solitari. Hi ha un interregne amb Plató i Aristòtil, tanmateix. Plató encara no és un solitari: quan arriba al món de les idees, el filòsof torna a la ciutat, però en fer-la perfecta l'acaba destruint. Aristòtil és el darrer filòsof grec amb consciència cívica.

La serenitat és la serenitat de l'individu, mai de la polis. Els primers coetanis a Plató i Aristòtil són els cínics, com Diògenes, que es considera cosmopolita, «ciutadà del Cos-

mos». La serenitat s'ha de trobar en la solitud, i Diògenes va sol entre la gent; per això se l'anomena «el Cínic» (*kynikos*, de *kynós*, que vol dir 'gos'). Al final de la vida de Diògenes, Grècia entra en crisi amb l'hel·lenisme, just quan mor Alexandre el Gran, el 323 aC, moment en què el filòsof ja no té la polis com a referent. El savi busca la serenitat en un món *en* i *de* crisi, on les institucions han desaparegut i es dilueix la naturalesa política. Emergeix la figura d'Epicur de Samos (341 aC - 270 aC), que afirma que troba la serenitat en l'amistat, l'únic lligam possible entre les persones, i que desvia la política de l'equació. Al seu Jardí, el que busca en la filosofia és la felicitat, i la felicitat arriba amb l'*ataraxia* ('absència de torbació'), que es basa en la idea que la vida és com és, plena de dolor; per evitar la torbació, cal aïllar-se del món social, alhora que el dolor físic i el dolor moral s'han de minimitzar. La recepta és el *Tetrapharmakon*: la causa del nostre desassossec i neguit és la por, i tenim por, essencialment, de quatre coses, segons Epicur: dels déus (*théos*), del destí (*tikhé*), del dolor (*pónos*) i de la mort (*thánatos*). Els déus —Epicur es refereix als de l'Olimp— no sabem si existeixen o no i, en tot cas, amb el seu poder i perfecció no es mesclen amb les qüestions humanes; el destí no existeix, cadascú se'l forja; quant al dolor, cal acceptar-lo i fer-ne un càlcul utilitarista (que reprendran Bentham i Mill), ja que de vegades és convenient per a una absència futura de dolor; pel que fa a la mort, quan nosaltres som, ella no hi és, i quan ella hi és, no hi som nosaltres.

Entre els segles IV aC i III dC, Sèneca, Epictet, Marc Aureli i Ciceró buscaran l'*apatheia* ('no *pathos*') o absència de patiment. A diferència del materialisme d'Epicur, els estoics tenen una tendència espiritualista, que connecta l'individu amb el Cosmos, entès com una divinitat. Creuen en el destí: tot està escrit i no t'has de preocupar de res. Comparen la

vida amb el curs d'un riu, en què has d'acceptar el corrent i no lluitar-hi en contra. Cal, per tant, acceptar la fatalitat (*fatum*) perquè tot està prescrit. És una filosofia de la crisi, de la inacció, molt pessimista, que té ressons del pensament oriental —a través d'Alexandre hi ha hagut connexions Orient-Occident. Persisteix arribat el cristianisme com a *moira*, que incorpora la idea de providència. Els estoics són els primers que parlen de la humanitat enfront del Cosmos, de la condició humana universal. Com al Jardí d'Epicur, l'estoïcisme democratitza: tothom pot ser savi perquè savi és qui sap viure bé i, per tant, els esclaus també ho poden ser, com Epictet.

El cristianisme és el gran transmissor de l'estoïcisme, que persisteix fins avui. Es troba en Montaigne, al Renaixement, a la filosofia contemporània de després de la segona part del segle XX i al XXI però, aquest cop, com que la societat ha desconnectat de la filosofia clàssica, ha buscat la serenitat des del budisme, amb el nirvana.

ICONES MUSICALS PER A CLARINET

Una de les melodies que més ens poden evocar la serenitat és el Concert per a clarinet en la major, K622, de Mozart, que el compositor va escriure poc abans de morir, el 1791, i



que ha restat com una de les obres més icòniques per a clarinet —conegudíssim per a tots nosaltres per ser la banda sonora d'*Out of Africa*. El clarinet és un dels instruments que van emergir amb força al Classicisme, tot i que els estudis afirmen que és una evolució de l'aulos grec. És de vent, fusta i canyeta simple i transpositor, és a dir, que quan sona una nota no és la mateixa que hi ha escrita a la partitura. L'obra estava dedicada a un instrument similar al corno di bassetto, el clarinet di bassetto. És de les poquíssimes obres per a clarinet de Mozart, junt amb l'ària «Non più di fiori», de *La clemenza di Tito*.

L'adagio és una música present en moltes pel·lícules, amb el seu caràcter malenconiós i ple de lirisme en forma d'ària, d'estructura ABA' i en tonalitat de re major. Comença amb el clarinet solista que toca el tema principal, després repès per tota l'orquestra. A continuació s'estableix un diàleg entre el solista, que fa notes descendents, i l'orquestra, que hi respon. El desenvolupament del fragment alterna el registre greu i l'agut del clarinet i acaba amb un passatge sobre una cadència que sovint consisteix en una secció del larghetto del Quintet per a clarinet, abans que el tema principal sigui repès per arribar a la coda final. És una música que té un caràcter tardoral, càlida i bella, ideal per calmar les feres que lluiten en el nostre inconscient i que ens provoquen neguit, especialment el tema A, contemplatiu i evocador. El tema B va acompanyat d'una orquestració més activa i correspon a la part central. Es va desenvolupant de manera que ofereix petits moments de tensió, tot i que amb una base harmònica molt simple, però amb un dibuix melòdic molt intel·ligent.

L'allegro és gràcil i transmet joia, amb un clarinet que es mou amb facilitat de l'agut al greu mentre una intricada harmonia l'enfosqueix a voltes, per bé que sempre recupera

la claredat en les nostres ànimes. Per la seva banda, el rondó és juganer i va entrellaçant temes amb alguns tocs de dramatisme que treuen frivolitat a l'elegància i netedat del *tête à tête* entre clarinet i orquestra, un prodigi tant de línia horitzontal com vertical.

DISCOGRAFIA RECOMANADA

MOZART: *Symphony No. 41 «Jupiter»; Clarinet Concerto; Bassoon Concerto K622*, Great Recordings of the Century, Royal Philharmonic Orchestra, Jack Brymer (clarinet), Sir Thomas Beecham (dir.), Warner Classics (Digital Remaster), 2001.

MOZART: Concert per a clarinet en la major, K622, dins *Mozart/Debussy/Takemitsu*, Berliner Philharmoniker, Sabine Meyer (clarinet), Claudio Abbado (dir.), Warner Classics, 2005.

MOZART: Concert per a clarinet en la major, K622, dins *Martin Fröst, Mozart*, Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, Martin Fröst (clarinet), BIS, 2013.

MALENCONIA

Frédéric Chopin, Nocturn, op. 9, n.° 2

Tarda plujosa de tardor, que ennegreix l'atmosfera que veiem a través de la finestra mentre, asseguts a la butaca, contemplem els rajos de sol que s'infiltren, sinuosos, entre els núvols grisencs. Estem resguardats del fred i la humitat, però el paisatge tardoral ens provoca un sentiment de malenconia. No sabem ben bé per què, però entrem en una espècie de letargia, ens sentim empesos cap a l'aïllament i la llunyania del món exterior, cap a una immensa introspecció i el record d'aquell cel clar on les boires estaven esvaïdes, les mentals i les físiques, i tot era joia i gatzara.

No podem confondre la malenconia o melangia amb la depressió o l'abatiment, un dels trastorns psiquiàtrics més antics dels quals es té constància. Segons la teoria dels quatre humors proposta per Hipòcrates, un excés de sang provocava comportaments hiperactius, maníacs, mentre que l'excés de bilis negra provocava un comportament abatut, apàtic, i un manifest sentiment de tristesa. Etimològicament, *malenconia* ve, precisament, de «bilis negra»: *melag* ('negre') i *khole* ('fel, bilis'). El malenconiós és sensible, encara que poc reactiu, tendeix al pessimisme i a la passivitat. Com deia Hipòcrates de Cos, «si la por i la tristesa es perllonguen, és malenconia». Aquesta observació podria

ser vàlida fins i tot en els nostres dies, en què sovint una persona confon l'estat de tristesa i el temor de viure amb el de la malenconia, que alguns poden entendre com una tendència pessimista, encara que té més a veure amb un retraïment de l'aparell sensorial i el món sensible en favor d'un eixamplament de les percepcions interiors de l'ànima en moments de retrobament amb nosaltres mateixos.

La malenconia ha quedat fixada en l'imaginari col·lectiu a través d'una coneguda al·legoria de Dürer, sobretot per mitjà de la novel·la de Thomas Mann *Doktor Faustus*,



en què l'heroi, Adrian Leverkühn —que vol ser l'àlter ego de Schönberg, no exempt de polèmica—, es basa per a la seva *Apocalipsis cum figuris*, la seva obra magna. Al gravat *Melencolia I*, a la dreta de la imatge un àngel seu trist i pensatiu, amb la mà esquerra a la galta, mentre amb la dreta escriu alguna cosa. A l'extrem superior esquerre, l'arc de Sant Martí il·lumina un llac, sobre el qual està suspesa la paraula *melencolia*. La diagonal oposada l'ocupen una diversitat d'objectes, formes geomètriques i un estrany animal. Sobre el cap de l'àngel hi ha el «quadrat màgic», distribuït en setze requadres on cada fila i columna suma el nombre 34. Aquesta il·lustració serà interpretada pels romàntics com una cerca de la inspiració, amb els àngels guiant la creació de l'artista solitari i allunyat de la quotidianitat, abstret en les seves idees genials. Sense el geni el món és un lloc inert i erm com un desert, per on vaguen perdudes les persones, perquè, com recordava Steiner, a propòsit de Shelley i Hugo, l'artista és el guia de la humanitat, el mag de dots divines que obre el progrés humà.

LA IMAGINACIÓ SONORA

El Nocturn, op. 9, n.° 2, de Frédéric Chopin és una de les més cèlebres pàgines de la literatura per a piano de l'època romàntica. Amb evidents dificultats tècniques, que requereixen una base sòlida de l'instrument, no arriba a ser de les peces més virtuosístiques del gènere, com algun dels seus estudis o valsos, que han definit maneres canòniques d'interpretar el compositor a través d'artistes de capçalera com Maria João Pires, amb un atac de cotó fluix molt expressiu, o Vladímir Aixkenazi, més dur i incidint molt en les dinàmiques. Aquesta és una obra en la qual podem trobar recer en moments de malenconia, per les modulacions de caràc-

ter i expressió que presenta, i que ens situa en una atmosfera reclosa, protegida, que ens embolcalla, però, alhora, ens dona punts de llum on aferrar-nos.

Està escrita en compàs de 12/8, és a dir, dotze corxeres en un sol compàs, l'equivalent a quatre negres amb punt —això vol dir, senzillament, que el compàs està dividit en quatre parts que, al seu torn, estan subdividides en tres —, fet que dona molt joc, essencialment, a l'harmonia, fresca i ampla, mentre es dibuixa una melodia lliure que permet recrear-se en les notes no estructurals, és a dir, en l'ornamentació. La partitura marca tres bemolls a l'armadura, i això, a priori, ens condueix a dues tonalitats candidates: mi bemoll major o do menor. La primera tonalitat serà la fonamental, mentre que l'altra farà el contrapunt que, precisament, ens evocarà la malenconia. De caràcter *andante*, l'obra va caminant per diferents sonoritats abastant tot l'àmbit del piano, dibuixant una estructura A, A', B, A'', B', A''', C i coda. Cada vegada que es repeteix el tema A es fa amb variacions que n'augmenten el virtuosisme, com també passa amb el tema B, mentre que el C esclata amb grans agilitats que es precipiten en la dominant en forma de 6/4 cadencial (que no és res més que la dominant amb el cinquè grau a la part més greu), per acabar amb una coda en la tònica, que ens reconforta.

L'interval de sisena major, que obre la peça en anacrusa i que va reapareixent en cada inici de frase A, està ple de matisos al llarg de l'obra, justament per les notes que el succeeixen i l'harmonia que les sustenta. Si l'obertura de frase amb interval de sisena major més famós de la música és el «Libiamo» de *La traviata*, un esclat de joia i esplendor, excessos i celebració, el sib-sol del nocturn va canviant de color, primer amb un aire de serenitat pel «retorn a casa» que implica el salt dominant-tercer grau (que forma part de

l'acord tríade de tònica i que marca si una tonalitat és major o menor), reflectit en una harmonia que s'aguanta essencialment en la fonamental, el mi bemoll major. Amb una mà esquerra molt lliure —d'àmbit molt ample— que marca essencialment la tònica, i una dreta amb graus conjunts —és a dir, notes seguides— molt cuidada que està tractada amb un grau de contenció, ens dirigim al segon interval de sisena (encara del primer tema A), que condueix a una obertura amb un salt d'octava (do3-do2) ornamentat, que fa la distància més propera, justament, situant-se al relatiu menor (do menor), amb un petit desenvolupament posterior on la melodia es torna fantasiosa fins a tancar la frase. Aquest matís a do menor és el que dona un caràcter malenconiós a l'interval, perquè, en sostenir-se en el sol (la segona nota de l'interval), aquest ja no exerceix de tercer grau major de mi bemoll, sinó de cinquè de do menor.

Aquesta fórmula es va desenvolupant al llarg d'una partitura d'extrema sensibilitat, que requereix una escolta atenta per captar-ne tots els detalls i que, interpretada o sentida, ens evoca el color fosc (el de la bilis negra) de la malenconia.

DISCOGRAFIA RECOMANADA

CHOPIN, Frédéric, Nocturne No. 2 in E flat major, op. 9 no. 2, dins *The Nocturnes*, Maria João Pires, Deutsche Grammophon, 1996.

CHOPIN, Frédéric, Nocturne No. 2 in E flat major, op. 9 no. 2, dins *Nocturnes, Ballades*, Vladímir Aixkenazi, Decca, 2 CD, 1997.

CHOPIN, Frédéric, Nocturne No. 2 in E flat major, op. 9 no. 2, dins *Nocturnes*, Maurizio Pollini, Deutsche Grammophon, 2005.

Amor de mort

Wagner, *Tristan und Isolde*, «Liebestod»

En Schopenhauer, la mort resulta ser la sortida al desig incessant i, d'acord amb aquesta premissa, Tristany i Isolda només es poden unir en la mort com a la negació de la voluntat. Més tard, Wagner posarà en boca del Wotan de *Die Walküre* (1870) aquests mots que anhelen el no-res: «Nur eines will ich noch: das Ende, das Ende» («Només vull una cosa més: la fi, la fi»). Tal com expressa en una carta a Liszt del 16 de desembre de 1854, Wagner va comprendre que «la idea principal [de Schopenhauer], la negació última del Desig de vida, és terriblement greu, però mostra l'única salvació possible». Les ànimes dels amants —d'acord amb Schopenhauer— acaben per dissoldre's en l'univers, conformen una unitat, tal com proclamà en el segon acte, escena segona, Tristany: «Eines Atems / ein'ger Bund» («Única unió d'un sol alè»). En aquest passatge musical s'imposa la idea que la nit és el lloc de l'amor, en oposició al dia, que representa el deure social —el principi de realitat, per dir-ho amb Freud— i, per tant, el lloc on els amants s'alliberen. Fixem-nos com Wagner associa la nit amb l'amor («Nacht der Liebe»):

BEIDE	TOTS DOS
«O sink hernieder,	Oh, baixa fins aquí,
Nacht der Liebe,	nit de l'amor,
gib Vergessen,	fes-me oblidar
daβ ich lebe;	que visc,
nimm mich auf	acull-me
in deinen Scho,	en el teu si,

löse von der Welt mich los!

allibera'm del món!

(ACTE II, ESCENA II)

La teoria de la negació del desig de Schopenhauer es completa amb la tendència bramànica i mística de rebutjar el món exterior i enfrontar-se a la nit, tot cercant l'anorreament. Quan la incommensurabilitat del món s'apodera de la nostra consciència, ens sentim irremeiablement reduïts al no-res. En aquesta línia, Wagner arriba a assumir que, en l'existència, tot és desig i mort, un destí necessari per a l'home, ja que —reproduint els mots de Schopenhauer— «si concedissin una vida eterna a l'home, la rigidesa immutable del seu caràcter i els estrets límits de la seva intel·ligència li semblarien tan monòtons a la llarga i li inspirarien un gust tan gran, que per alliberar-se'n acabaria per preferir el no-res», perquè allò que queda després de la supressió total de la voluntat és el no-res. El lúcid monòleg que precedeix la mort de Tristany planteja les qüestions més existencials: «zu welchem Los erkoren, / ich damals wohl geboren? / [...] mich sehnen-und sterben!» («a quina sort destinat / aleshores vaig néixer? / [...] per cremar d'anhel i morir». Seguint l'estela de Schopenhauer, Tristany arriba a la conclusió que a la vida hi hem vingut a morir després d'una existència miserable dominada pel desig.

LA MÚSICA DE LA VOLUNTAT

La composició de *Tristan und Isolde* (1859, estrenada el 1865) va ser motivada pels amors amb Mathilde Wesendonck —no correspostos, d'altra banda— i la lectura de Schopenhauer, que es produeix a partir de 1854. Wagner escriu el llibret basant-se en la versió de Gottfried von Strassburg (1210) sobre la llegenda dels dos amants, d'origen cèltic.



Tristan und Isolde concentra tota la seva potència narrativa i musical en un amor il·limitat i irracional que vol ser expressió de la voluntat. Estructurada en preludi i tres actes, corresponents al dia, la nit i la mort, l'òpera es desenvolupa a partir de la tensió entre l'*Eros* i el *Thánatos*, culminant en el lloc comú de la mort per amor (*Liebestod*), on la mort és emblema d'una unió eterna i indissoluble.

Les primeres notes de l'òpera tenen una importància cabdal en la història de la música, fins al punt que l'acord que es forma al segon compàs es convertí en el ja paradigmàtic «acord de Tristany». El preludi comença a desvelar els temes que aniran sortint al llarg de les quatre hores de música. Al primer acte, Isolda, que en el drama representarà l'etern femení com a símbol de l'amor (ens remetem al *Faust* de Goethe, que tant Schopenhauer com Wagner tenien present), és ara posseïda per una voluntat que l'empeny, presa de la ira, a demanar el beuratge de mort (*Todestrank*) per a Tristany, però la serventa Brangania el canvia pel filtre d'amor (*Liebestrank*), que cal entendre com un accessori capaç de desvetllar les passions, l'inconscient i tot allò que el món exterior exigeix de mantenir amagat. El motiu del desig és present en tot el passatge, que culmina l'acte amb l'enamo-

rament de Tristany i Isolda. Ara, la voluntat que empenyia Isolda a voler la mort de Tristany, s'ha convertit en la voluntat que domina les passions despertades per l'amor.

Si el primer acte ens situava espaciotemporalment en el dia i en la mar, l'acte segon es desenvolupa a terra ferma, i de nit. S'esdevé el duo d'amor, i després les dues veus resten aïllades del món i inconscients del temps. Sembla que la mort és l'única cosa que els pot alliberar de l'èxtasi suprem. Transfigurats per l'èxtasi i amb una música amb altes dosis de cromatisme, el món real desapareix per als amants, xuclats per un encanteri sublim i delirant. En aquest duet, la música podria no acabar mai, mentre assumeixen que la veritable naturalesa de la passió només es pot fer real en l'infinit de la mort. *Eros* i *Thánatos* en unitat indissoluble.

Tristany i Isolda són finalment descoberts per Melot i el rei Marke, que no es preocuparà tant per l'adulteri com per la ruptura del lligam feudal, i que se sumeix en una profunda tristesa, bo i preguntant-se per què l'ha traït Tristany. El nebot del rei de Cornualla anuncia que se'n vol anar, i demana a Isolda que el segueixi fins «al país on el sol no hi brilla» («Dem Land, das Tristan meint, / der Sonne Licht nicht scheint»), petició que confirma que només la nit és el refugi últim de l'amor. En aquest moment, Melot fereix greument Tristany.

En l'acte tercer s'esdevindran els cants de mort. Vençut per la febre, Tristany agonitza al castell de Kareol, foll de desig que arribi el vaixell d'Isolda. L'acció es presenta de manera simètrica a la del primer acte. En lloc del cant joiós del sentinella, ara sentim el cant de tristor de Tristany i, en lloc de situar l'acció entorn dels personatges femenins Isolda i Brangania, Tristany i Kurwenal són al centre de l'acció narrativa. Les paraules de Tristany estan travessades pel pessimisme. Només la mort l'alliberarà del desig inces-

sant: «Sehnen! Sehnen! / Im Sterben mich zu sehnen, / vor Sehnsucht nicht zu sterben!», («Anhelar! Anhelar! Fins en la mort anhelar i no morir d'anhel!», acte III, escena I). El desig d'amor que havia esclatat amb el filtre s'ha transfigurat, ara, en inexorable desig de mort: «In der einzig / zu vergehen, zu entschwinden / Tristan ist vergönnt» («en ella sola anihilar-me / i desaparèixer, a Tristany li és permès»). Aquest sentiment troba el seu recer filosòfic en les terribles paraules afins de Schopenhauer: «Quietisme, és a dir, renúncia a tot desig; ascetisme, és a dir, immolació reflexiva de la voluntat egoista, i misticisme, és a dir, consciència del seu ésser com el conjunt de coses i el principi de l'univers; tres disposicions de l'ànima que s'entrellacen estretament».

En arribar Isolda, manifesta que ha vingut també a «morir, fidel, amb Tristany» («mit Tristan treu zu sterben»), del qual només pot recollir l'últim alè abans d'expirar. Un segon vaixell porta el rei Marke, que està al corrent del filtre per Brangania, disposat a perdonar-ho tot però que, en contemplar l'escena, es lamenta de la crueltat del destí: Isolda expira sobre el cos de Tristany, morta d'èxtasi, d'amor i de fidelitat. Només amb la mort Isolda és capaç d'assolir la serenitat, després que Tristany mori immers en l'angoixa. La mort d'Isolda és, per tant, la culminació de la llarga agonia de Tristany. El cèlebre «Liebestod» clou el drama, com a eco del cant de mort en què culminava el duo d'amor del segon acte.

Isolde invoca un ascens místic des de la serenitat de «Mild und Leise» ('dolç i plàcid') fins a la joia esclatant de «Höchste Lust» ('suprema joia'), amb l'orquestra creixent progressivament al voltant de la veu, com si es tractés d'una ona concèntrica que finalment l'absorbeix. Mentre el temps sembla abolit sense punts de referència, Isolda es deixa caure, després de pronunciar la paraula «Lust» ('joia'). L'orquestra enuncia ara, sense entrebancs, el motiu de l'amor, eix de la tensió harmò-

nica de tota l'obra, que resol finalment en la tònica, símbol que els amants han trobat el repòs en la mort.

DISCOGRAFIA RECOMANADA

WAGNER, Richard, *Tristan und Isolde*, Ludwig Suthaus, Kirsten Flagstad, Blanche Thebom, Dietrich Fischer-Dieskau, Josef Greindl, Choir Covent Garden London, Philharmonia Orchestra, Wilhelm Furtwängler (dir.), EMI, 1952.

WAGNER, Richard, *Tristan und Isolde*, Siegfried Jerusalem, Waltraud Meier, Marjana Lipovsek, Falk Struckmann, Matti Salminen, Berlin Philharmoniker, Daniel Barenboim (dir.), Teldec, 1994.

WAGNER, Richard, *Tristan und Isolde*, Peter Hofmann, Hildegard Behrens, Yvonne Minton, Leonard Bernstein (dir.), Bavarian Radio Symphony Orchestra, Philips, 2003.

❊

Amor obsessiu

Francis Poulenc, *La Voix humaine*, Ella

L'amor es pot manifestar de moltes maneres, entre d'altres des de la desesperació per la falta de correspondència. La impotència i el dolor que provoca aquest rebuig o aquesta indiferència condueixen a l'obsessió de la persona enamorada que, en negar-se-li el seu objecte de desig, encara el desitja més. És un sentiment molt poc sa a nivell psicològic, perquè és fruit de la desestabilització emocional o bé la provoca. Fins i tot existeix una patologia associada anomenada *desor-*

dre de l'amor obsessiu, que és aquell que tendeix a controlar de manera excessiva o a tenir una necessitat irracional de protecció de l'altre. Els símptomes són una excessiva atracció per l'altra persona, acompanyada de pensaments recurrents i obsessius o de gelosia envers possibles relacions interpersonals, fruit d'una baixa autoestima. Es pot manifestar amb l'enviament massiu de correus, trucades incessants, com és el cas d'Elle a *La Voix humaine*, de Poulenc i Cocteau, un discurs redundant i repetitiu, que acaba sent buit de contingut i que només vol apel·lar a la compassió, encara que sigui de forma inconscient. Hi ha, per a aquest sentiment d'inferioritat, una necessitat constant de reafirmació envers l'altre. També pot ocórrer que la persona que estima obsessivament es tanqui en si mateixa i acabi vivint en una realitat paral·lela on només existeix la parella. Per tant, la persona afectada té dificultats per establir relacions amb els altres, fins i tot amb la família. Qui estima obsessivament sol convertir-se en una víctima d'una relació tòxica en la qual l'altra persona no sap sovint com enfrontar-se a l'amor; segurament, hi ha una immaduresa emocional i covardia per ambdues bandes. L'amant obsessiu acaba monitorant la seva vida en funció de l'altre i perd tota independència i autosuficiència emocional. En casos severs pot conduir al suïcidi perquè, en el fons, és fruit d'un sentiment de solitud i abandonament extrems. Com diria Valéry, «L'homme est adossé à sa mort comme le causeur à la cheminée» (*Cahiers*, II).

L'OBSESSIÓ DE POULENC

La Voix humaine, de Francis Poulenc, és una tragèdia lírica en un acte basada en una obra homònima de Jean Cocteau (1930), un autor obsessionat amb la mort i el suïcidi. L'obra comença amb una orquestra punyent i devastadora que

anuncia el drama posterior. Sona un telèfon —interpretat durant tota l'obra pel xilòfon— i la protagonista hi respon, alterada. Tota l'òpera o monodrama es basarà en aquesta relació entre la dona i l'aparell que apel·la a l'altre, a l'amor al qual es vol aferrar. Durant la trucada, que és un monòleg de quaranta minuts, la dona explica que s'ha intentat suïcidar perquè l'estimat l'ha abandonat per una altra. Però ella disculpa l'amant: «Ne t'accuse pas. Tout est ma faute. Si, si...», s'autoculpabilitza («Allô ! ... non .... Je suis stupide... pardonne-moi.»), l'engalana amb compliments («... tu es gentil...») fins que veu la fi: «Si tu n'avais pas appelé, je serais morte...». Tanmateix, abans de suïcidar-se, encara es disculpa novament quan diu: «... Pardonne-moi. Je sais que cette scène est intolérable et que tu as bien de la patience, mais comprends-moi, je souffre, je souffre».

La música presenta un discurs discontinu, amb dissonàncies que expressen l'ànima de la protagonista. Hi ha molt cant parlat i parts vocals *a cappella*, i per a la intèrpret això requereix unes grans dots actorals. Sovint, la desesperació ve il·lustrada pels violins, amb arcs frenètics, i els moments més dramàtics són en *tutti* i *fortissimo*. Només el *Sprechgesang* pot conduir musicalment el dolor de la ruptura amorosa per telèfon. L'obsessió és expressada musicalment per la repetició, fins a quatre cops, de les seqüències melòdiques. I la solitud de la cambra és la terrible solitud de la dona que, finalment, se suïcida.

L'obra és un veritable *tour de force* per a la protagonista. Poulenc ha volgut donar a la veu la llibertat del discurs parlat, amb una orquestra transparent que deixa la veu al descobert, però que alhora és molt sensual. La corba melòdica passa per totes les emocions, des de l'heroïcitat fins al desesper. L'ambigüitat tonal mostra el desequilibri emocional de la noia, el «douleur inscrite dans les fibres de l'oeuvre» (Denise Duval).

El text de Cocteau està envaït pel silenci, la manca de resposta que troba la noia més enllà de la línia telefònica; però, en lloc d'interrompre-la, en segueix depenent, a l'espera d'un gir de l'estimat. Elle és un personatge turmentat tancat en una cambra, una cambra de mort, plena de records i de desordre que són la manifestació del seu desordre emocional. És paradoxal que la música, com a mitjà de comunicació d'emocions, il·lustri, en aquest cas, la profunda incomunicació entre una parella. En aquest discurs musical i textual, ple d'interrupcions, hi ha al·lusions constants a la mort i a l'intent de suïcidi, però ella s'aferra a una idea comuna entre els qui estimen desesperadament: creu que la seva relació és singular i que ningú els entén. Ara bé, ningú ho entén perquè és totalment irracional.

Aquesta obra correspon a la fase de retorn a si mateix de Poulenc, després d'una relació amorosa desgraciada, i presenta moltes similituds amb *Erwartung*, op. 17, de Schönberg, per l'obsessió de la protagonista, la vivència d'una realitat paral·lela i la mort de la dona, amb un interlocutor invisible.

DISCOGRAFIA RECOMANADA

POULENC, Francis, *La Voix humaine*, Felicity Lott, Graham Johnson, World Premiere Recordings with Piano, Champs Hill Records, 2013.

POULENC, Francis, *La Voix humaine*, dins *Bartók, B.: Bluebeard's Castle / Poulenc, F.: La Voix humaine*, Barbara Hannigan, Paris Opera Orchestra, Esa-Pekka Salonen (dir.), ArtHaus Musik, 2015.

POULENC, Francis, *La Voix humaine*, Caroline Casadesus, Jean-Christophe Rigaud, un film de François Manceaux, 2018.