

# Escoltar les ombres, percebre en la negror: la llum fosca de la música

**Begoña Capllonch\***

Universitat Pompeu Fabra

begona.capllonch@upf.edu

**Resum:** A partir de l'exemple de composicions musicals de diferents estils i èpoques, en aquestes pàgines abordarem alguns dels aspectes amb què la música podria relacionar-se amb la noció d'ombra. Considerarem les imatges confuses o ombrívoles que pot suscitar el discurs sonor, la rellevància dels títols i dels assumptes relatius a les ombres en la interpretació de la música, i alguns gèneres tipificats que predisposen a un imaginari tenyit de clarobscur, com ara la *Lliçó de tenebres* o el *Nocturn*.

**Paraules clau:** ombra, música descriptiva, sinestèsia, *Lliçó de tenebres*, *Nocturn*.

**Abstract:** In these pages we will broach some of the aspects with which Music could be related to the notion of Shadow, from the example of musical compositions of different styles and epoque. We will consider the confusing or bleak pictures that the sounding speech can arouse; we will also see the relevance that have the titles and issues relative to the shadows in the interpretation of Music, and some typified genres as the *Darkness Lesson* or the *Nocturne*, which predispose the listener to an imaginary tinged with chiaroscuros.

**Keywords:** shadow, descriptive music, synaesthesia, *Darkness Lesson*, *Nocturne*.

\* Begoña Capllonch és doctora en Humanitats (UPF) en l'àrea de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada; màster en Música com a Art Interdisciplinària (UB), llicenciada en Filologia (UB), professora de piano i professora de clavicèmbal (CSMMB), i titulada en Arts i Antiguitats (CENP). Com a clavecinista, es va dedicar a la interpretació de la música del Renaixement i del Barroc, i des del 2005 treballa com a docent al Departament d'Humanitats de la Universitat Pompeu Fabra. Els seus camps d'investigació són la semàntica del llenguatge poètic i els vincles entre la música i la literatura. ORCID: 0000-0001-6908-6517.

Then thou, whose shadow shadows doth make bright...

WILLIAM SHAKESPEARE, *Sonnet XLIII*, v. 5

**La música, intangible i aèria**, s'esllavissa com una ombra fugissera que va prenent forma a mesura que el so discorre i s'esvaeix, però tota ombra, com se sap, implica una presència que roman aquí absent: la del cos opac que la projecta en ser interceptat per la llum. La música, en efecte, no requereix que cap referent aliè la motivi, malgrat que, en la complexa recerca del sentit d'una composició, experts i neòfits s'obstinen a indagar aquesta quimèrica absència, aquest inassolible ens corpori que hauria convertit el traç sonor en el signe d'allò que, suposadament, representa. Per aquesta raó, els estudis de caràcter semiològic relatius al llenguatge musical no han fet sinó topar amb els límits que defineixen la mateixa semiologia, perquè si la música és el rastre sensible de l'entitat absent de la qual és l'ombra —és a dir, el signe audible—, caldria ultrapassar el fet sonor per poder comprendre-la, la qual cosa anorrearia la seva identitat.<sup>1</sup> L'estímul musical mateix, però, també suscita espais ombrívols en l'imaginari dels oients, ja que, amb motiu de la seva naturalesa abstracta, el processem per mitjà d'una sèrie d'operacions analògiques que el poden relacionar amb representacions visuals més o menys identificables, i és per això que la música també pot associar-se, literalment o metafòrica, a diferents tipus d'ombres segons la temàtica de les obres o la tradició que incardinen certs gèneres, així que seran aquestes les qüestions que, sumàriament, abordarem aquí.

### L'ombra com a imatge suscitada per la música

El sinuós flux sonor que culturalment identifiquem com a *música* és un estímul multimodal que implica diverses funcions cognitives, atès que transmet al cervell no només informació de caràcter auditiu, sinó també de tipus motor i, fins i tot, visuoespacial (Soria-Urios *et al.*, 2011: 739). Mitjançant el processament d'aquesta escena auditiva que durà a terme el cervell, doncs, una operació que dependrà tant de les experiències prèvies de qui escolta com del seu estat d'ànim,

les sensacions percebudes seran interpretades i es produirà l'impacte afectiu vinculat. I, en virtut d'allò que a l'oient li suggereixi el fenomen sonor, hi associarà pensaments i concebrà imatges, per bé que, en molts casos, no es tractarà d'un imaginari conegut i perfectament delimitat, sinó d'un seguici d'ombres que pugna per afigurar un indefinible: teòricament, la qualitat representativa no és consubstancial al so. Com assenyalava Leonard B. Meyer (2009: 262), aquesta gestació d'imatges associada a l'acte d'escoltar s'origina de manera no conscient, i resulta inesbrinable com es produeix la correlació entre l'estímul sonor i el tipus d'imaginari que suscita. No estem parlant, doncs, d'autèntiques experiències sinestèsiques (no es produeixen interferències ni assimilacions entre sensacions diferents durant l'acte perceptiu), sinó de vincles associatius no sistematitzables. Amb tot, en el procesament de les abstraccions —com és el cas de la música— es produeix una especial hiperconnexió entre diverses regions cerebrals, la qual cosa permet equiparar el comú encreuament conceptual de la creació metafòrica amb l'específic encreuament perceptual de l'experiència sinestèsica (Ramachandran i Hubbard, 2001: 17). Podríem resoldre, en conseqüència, que aquesta mena d'ombres són l'esbós que traça, en la nostra ment, el dibuix invisible de la música.

Això no obstant, les imatges mentals amb què els oients relacionen una composició manifestament descriptiva o aquella música que es categoritza com a *programàtica* (perquè prova de referir un programa literari, pictòric...) poden ser molt precises, atès que tot sovint es tracta dels referents de la realitat sensible, que, a banda d'haver estat motivats per la peça, aquesta vegada també són adduïts conscientment pels oients i actuen com a guia per a la interpretació del so. I només que una obra s'acompanyi d'un epígraf verbal, aquesta expressió lingüística ja promourà tot un imaginari a partir del qual s'albirarà la música. Els títols de les peces, però, no sempre són tan il·lustratius com *The battle*, de William Byrd, ni tan concrets com *Vltava*, el riu de Bedřich Smetana, dues obres repletes d'onomatopeies en què el so esdevé quasi pictogràfic.

En la música instrumental francesa del període barroc, per exemple, es va estendre el costum d'intitular les peces amb expressions referides a característiques psicològiques o a actituds morals, és a dir, a

<sup>1</sup> El mateix Jean-Jacques Nattiez, pioner en la investigació de la semiologia musical, assumia les limitacions de la seva metodologia en haver d'afrontar els *referents extrínsecs*, és a dir, les entitats d'ordre físic o psíquic pertanyents a la realitat extramusical a les quals una composició podria apuntar (MARTÍNEZ ULLOA, 1996, 73-82).

trets de dificultosa il·lustració sonora. El resultat és plausible, però val a dir que, en aquests casos, el camp semàntic de l'epígraf verbal regeix destrament la categorització de la sensació auditiva. Aquesta moda havia estat propiciada per La Bruyère, que havia traduït *Els caràcters* de Teofrast i en publicà una versió ampliada l'any 1688, tot descrivint el comportament de l'alta societat francesa (*Les caractères ou les mœurs de ce siècle*). François Couperin fou un dels compositors que millor va cultivar aquesta tendència amb *Les folies françoises, ou les dominos* («xiiième ordre» del *Troisième livre de pièces pour clavecin*, 1722), una obra on s'associen sons, colors i emocions o temperaments. En aquells moments, a més, el físic i matemàtic Louis Bertrand Castel, tot reprenent algunes de les premisses del tractat d'òptica de Newton, acabava de dissenyar un clavicèmbal —que definí *pour les yeux*— que, en virtut d'una suposada correspondència entre la gamma cromàtica i la musical, permetia executar colors en comptes de notes i distingir les octaves per mitjà de graus de llum i foscor; un invent, doncs, que apuntava «al centro di una delle controversie fondamentali della scienza a partire dal xvii secolo, cioè il dibattito attorno alla natura fisica della luce e dei colori, di cui l'analogia coi suoni era un'importante appendice» (Saglietti, 2012: 188). D'aquell instrument sinestèsic només va arribar a construir-se algun prototip,<sup>2</sup> però la qüestió que ara ens interessa és que entre el repertori del mestre Couperin figura una peça per a clavicèmbal intitulada, precisament, *Les ombres errantes* («25ème ordre» del *Quatrième livre*, 1730).<sup>3</sup>

2 De tota manera, el *Clavecin pour les yeux* de Castel encapçalava la nombrosa llista d'instruments musicals que han estat dissenyats per evidenciar els lligams —de fonament científic o bé simbòlic— entre el so i el color, llista que s'intensificà en les primeres dècades del segle xx amb les propostes del *clavier à lumières* d'Alexander Wallace Rimington (una versió del qual fou emprada per a l'estrena de la simfonia sinestèsica *Prometheus*, d'Aleksandr Skriabin, l'any 1915), del *piano optofonic* (1920) de Vladimir Baranov-Rosinè, del *clavilux* de Thomas Wilfred (1922) o del *sonchromatoskop* (1924) d'Alexander László. El simbolisme poètic del segle xix ja havia institucionalitzat la correspondència entre els colors i la música, però les avantguardes pictòriques ulteriors (amb Kandinsky i el seu cercle, especialment) la van materialitzar tot promovent la creació d'aquests instruments híbrids.

3 Aquesta composició és també la peça que va inspirar l'assaig homònim amb què Pascal Quignard va obtenir el Prix Goncourt (2002) i que constitueix el primer tom de la seva obra magna *Dernier Royaume*. Es tracta d'un recull d'aforismes que, seguint l'alè de la creació de Couperin, s'endinsa en meditacions erràtiques sobre algunes de les constants de l'escriptor, com la mort, el sexe o l'abisme del llenguatge. L'any 1991, Quignard, també ell coneixedor i intèrpret de música barroca, ja havia convertit en ficció literària la vida dels violagambistes Monsieur de Sainte-Colombe i Marin Marais a *Tous les matins du monde*, i tant la novel·la com la versió cine-

En aquest cas, les ombres mencionades fan referència a les aparicions fantasmagòriques dels difunts que no troben descans, un assumpte un xic macabre en què el timbre del clavicèmbal, per contra, sembla temperar gràcies al so subtilment esclatant de la corda pinçada i a l'habitual proliferació d'ornaments que s'empraven no només per embellir la composició, sinó per perllongar la sonoritat de l'instrument. En aquella època, a més, tant el clavicèmbal com la viola de gamba havien adoptat l'estil *brisé* (també anomenat *luthé*), heretat dels llaütistes; una pràctica que, com molt bé explicà Olivier Baumont, permetia que el discurs sonor es desgranés a fi de suscitar un particular efecte de ressonància: «Une des spécificités du luth comme du théorbe est que la note, une fois jouée, peut sonner jusqu'à son extinction naturelle. Seule la main de l'instrumentiste peut l'arrêter. Une note peut ainsi se mêler aux suivantes en une sorte de halo sonore des plus séduisants. Les sautereaux du clavecin possèdent généralement des étouffoirs qui interrompent la note lorsque l'on relève la touche. Ce n'est pas le moindre des mérites des clavecinistes français du Grand Siècle que d'avoir su traduire et noter une résonance que les luthistes n'avaient pas besoin d'indiquer dans leurs tablatures. Ils développèrent au clavecin ce fameux style *luthé*, sorte de polyphonie brisée où les voix parlent les unes après les autres et non ensemble» (citad per Duron, 2008: 58).

Així doncs i amb motiu d'aquesta sonoritat arpejada que revoca l'aridesa del mecanisme pinçat del clavicèmbal i alleugereix les notes greus, el pas erràtic de les ànimes que l'obra de Couperin evoca no s'acompleix amb sinistra pesantor, sinó amb delicat estoïcisme; i això malgrat que la peça està escrita en la llavors poc freqüent tonalitat de do menor, una tessitura que Marc-Antoine Charpentier ja havia qualificat de «sombre et triste» a les *Règles de composition* de 1690 (Clerc, 2000: 46) i que rellevants tractadistes de l'època, com Jean Rousseau, jutjaven només adequada per a «les plaintes et les sujets lamentables» (Rousseau, 1710: 79).<sup>4</sup> Hom diria, en conseqüència, que aquí el so no

matogràfica que realitzà Alain Corneau abunden, precisament, en el recurs a les ombres i en l'estètica intimista del clarobscur (inspirada, sobretot, per la pintura de Georges de La Tour).

4 Cal no oblidar que, en aquells moments, l'estètica es regia per l'anomenada *teoria dels afectes*, una doctrina que es fonamentava en la creença que certes característiques musicals es correlacionen amb passions específiques, raó per la qual van començar a proliferar taules d'associacions entre tonalitats i estats d'ànim. Com bé precisa Benet Casablanca, però, s'ha de distingir «entre los elementos de tipo objetivo, relativos a la propia física del sonido y, por tanto, directamente ligados a cuestiones de orden organológico, y

sembla acordar-se amb la temàtica, però el prodigi de Couperin va més enllà de l'esperable, perquè el compositor aconsegueix que la imaginació de l'oient marxi una expectativa fonamentada en el coneixement del món (en aquest cas, l'imaginari cultural amb què hom s'afigura un seguici d'ànimes) per abraçar una nova escena sonora en què la connotada tribulació de l'obscuritat és substituïda per l'acceptació que la mort forma part de la vida. Amb tot, cal puntualitzar que en aquella època la figura de l'ombra espectral no sempre era llòbrega: era molt recurrent, per exemple, en les *tragédies en musique* —sempre caracteritzades per la seva atenció al meravellós—, atès que aquestes aparicions d'ultratomba representaven «une occasion assez originale d'organiser des séquences complexes mettant en jeu la puissance expressive de la musique instrumentale et du chant, et permettant le déploiement des fastes visuels des machineries» (Naudeix, 2005: 257).

### L'ombra com a entitat implicada en alguns gèneres musicals

La foscor de les ombres pròpiament dita i fins la negror profunda de la tenebra estan ja implicades, però, en el gènere vocal de les *lliçons de tenebres*, que es componien per acompanyar l'ofici de tenebres (o *Tenebrae*), un ritual derivat de la primigènia litúrgia romana que se celebrava els tres darrers dies de la Setmana Santa per tal d'il·lustrar, mitjançant una completa manca de llum, l'extrema solitud de Jesucrist. Amb el text de les *Lamentacions de Jeremies*, aquest gènere musical també es cultivà a la França *du Grand Siècle* amb l'afegit del baix continu i, com assenyala Marc Ruggieri, la cerimònia s'escenificava de la manera següent: «L'usage voulait qu'au xvii<sup>e</sup> siècle, à l'Office des Ténèbres de la Semaine Sainte, on mît devant l'autel un candélabre chargé de quinze cierges que l'on éteignait un à un à la fin de chaque psaume. Après le quatorzième et dernier psaume, le cierge situé au sommet du candélabre, resté allumé pour signifier la solitude du Christ et son agonie, était porté derrière l'autel et l'église se trouvait plongée dans l'obscurité» (Ruggieri, 2006: 207).

---

aquellos de carácter más subjetivo y aparentemente intangibles» (CASABLANCAS, 1995: 4), perquè tant les particularitats dels instruments antics com altres paràmetres com el de l'afinació llavors emprada, per exemple, ens recorden que no podem obviar la perspectiva històrica en cap de les nostres disquisicions; un fet que no només subscriu l'indole cultural de totes les manifestacions musicals, sinó fins i tot la de les sensacions vinculades.

Marc-Antoine Charpentier, Michel Lambert o el mateix François Couperin van escriure sengles *Lliçons*,<sup>5</sup> però si reculem en el temps podríem recordar aquí una versió més sòbria: els subjugadors *Tenebrae Responsories* (1585) de Tomás Luis de Victoria. Es tracta de divuit motets per a quatre veus a *cappella* i, en aquest cas, la nuesa de les veus humanes i l'articulació polifònica entreteixida pel mestre d'Àvila —amb dramàtiques repeticions de notes i adolorits cromatismes— converteixen l'obra en una mena d'arquitectura levitant, on la traseria de veus sembla enlairar-se sobre el buit d'un no-res cisellat per la penombra. Amb tot, la sensació d'entenebrament ja es produeix aquí en un context plurisensorial que l'oient podria codificar en virtut d'un imaginari confessional acotat per la tradició; i són de nou els mots els que rubriquen l'escena: en especial, els del salm 87, *Aestimatus sum* (*Octavum responsorium, Sabbato Sancto*): «Posuerunt me in lacu inferiori, | in tenebrosis, | et in umbra mortis» ('Em desaren a la fossa més profunda, | en les tenebres, | i a l'ombra de la mort).

L'àmbit fosc per excel·lència, però, el representa el *nocturn*. A l'origen, es tractava de peces específicament creades per interpretar-se en esdeveniments que tenien lloc durant la nit, però ja al segle XIX començà a generalitzar-se un tipus de composició d'estructura lliure i en un sol moviment, que evocava una atmosfera nocturna amb matisos melancòlics i misteriosos. La nit, a més, esdevingué l'espai pròdig del pensament romàntic i algunes composicions literàries, com les *Night thoughts* (1742) d'Edward Young, forjaren l'inici d'una tradició en la qual s'emmirallava la música i que va culminar amb textos tan foscament esplendents com els fichteans *Hymnen an die Nacht* (1800), de Novalis. L'irlandès John Field fou l'autor de les primeres composicions musicals reconegudes com a nocturns pels volts de 1812 (Litvak, 2009: 98), però fora sobrer apuntar que són els vint-i-un *Nocturns* (1827-1846) de Frédéric Chopin les peces més paradigmàtiques del repertori pianístic d'aquest tipus. Caldria fer esment, així mateix, dels tretze *Nocturns* (1875-1921) de Gabriel Fauré (més perlats i vibrants que no pas d'atmosfera noctàmbula) o de l'arratador *Nocturn per a la mà esquerra, op. 9* (1894) d'Aleksandr Skriabin, tot i que la quantitat de composicions que podríem encabir en aquesta categoria fora

---

5 Justament Quignard va incloure, en la novel·la mencionada abans *Tous les matins du monde* (vegeu nota 3), un passatge on el personatge de Sainte-Colombe interpreta música durant un ofici de tenebres (Quignard, 1993: 77); i Corneau va recórrer a la *Troisième Leçon de Ténèbres* de François Couperin per tal d'il·lustrar filmicament el passatge esmentat (escena 70; temps: 1'01"00).

innombrable. En els casos que hem mencionat, la música no s'acompanya de cap expressió verbal que pugui condicionar la interpretació del so (a banda de la pròpia denominació de *nocturn*), per la qual cosa l'imaginari de claroscurs que les peces susciten podria derivar de les equivalències sinestèsiques amb què opera el nostre processament de la realitat, tal com va postular la ciència cognitiva i han ratificat les evidències neurofisiològiques (Ramachandran i Hubbart, 2001: 18). Com més amunt hem assenyalat, no cal que es produeixi una percepció sinestèsica diagnòstica, perquè, de fet, la categorització del so mitjançant paràmetres de caràcter visual, per exemple, ja és un procediment genuí de la nostra interacció amb l'entorn. El mateix Skriabin o, en especial, Olivier Messiaen, autors que van crear composicions que associaven la paleta cromàtica a la gamma musical, és cert que tresorejaven capacitats sinestèsiques especials. Amb tot, cap individu no relaciona de manera arbitrària sons i colors, perquè «sonidos de altura grave y de dinámica débil se asocian con colores oscuros o velados, y a medida que el sonido aumenta en intensidad o en altura, los colores se vuelven más brillantes» (Martínez, 2005: 57), una afirmació que els arpegis del mencionat *Nocturn* de Skriabin no fan sinó palesar, perquè les notes més greus *van emergint* de les ombres a mesura que la freqüència del so s'eleva amb les notes ascendents. Com van postular Arnold B. Scheibel i altres investigadors, doncs, aquest procediment intersensorial és anàleg al dels paràmetres que regeixen l'articulació de certs tipus de metàfores, «data suggesting that there may be a larger number of cross connections in specific regions of the right hemisphere» (Ramachandran i Hubbart, 2001: 18).<sup>6</sup> I, com ja van aduir les primerenques anàlisis de Richard Cytowic sobre la sinestèsia amb relació a l'activitat artística, la percepció de caràcter sinestèsic comporta una intensitat emocional especialment remarcada (Campen, 1997: 3). La projecció imaginativa suscitada per la música, per tant, resulta equiparable amb el llenguatge metafòric amb què provem de descriure-la, atès que la potencialitat heurística del discurs tropològic no només ens permet expressar-la amb més vigor, sinó també amb més justesa en virtut de la seva dimensió connotativa.

<sup>6</sup> Certament, les proves neurològiques evidencien que els oients amb coneixements musicals específics activen sobretot l'hemisferi cerebral esquerre (íntimament lligat al llenguatge verbal i a les rutines cognitives), però això no menyscaba l'impacte emocional de la percepció, perquè, de fet, el que és rellevant és la connexió entre els dos hemisferis (Goldberg, 2002: 63).

Com pot constatar-se, el piano ocupa un lloc privilegiat en l'àmbit del nocturn, però caldria no oblidar, per exemple, els *Tres nocturns per a orquestra i cor femení* (1897-1899), de Claude Debussy, o el primer moviment del *Concert per a violí núm. 1* (1948) de Dmitri Xostakóvitx, creat com a nocturn. Quant al tríptic simfònic de Debussy, fou una obra inspirada en els nocturns pictòrics de James McNeill Whistler,<sup>7</sup> qui precisament havia adoptat la denominació de *nocturn* a fi de relegar l'interès narratiu o anecdòtic de la pintura en benefici de l'evocació dels estats d'ànim i sempre en el context d'una estètica fonamentada en la correspondència entre les arts, atès que li interessava l'harmonia que sons i colors podien crear amb l'ajut de la imaginació; i per això els nocturns debussyans no suggereixen escenes ombrívols pròpiament dites, ja que, tal com va precisar el mateix compositor (Brook, 1971: 168), conviden a gaudir de les impressions induïdes pels diferents registres lumínics en què es desenvolupen els tres episodis esbossats per la sonoritat («Nuages», «Fêtes» i «Sirènes»). En el nocturn del concert de Xostakóvitx, en canvi, el monòleg que executa el violí —que remet llunyanament al motiu musical del *Dies iræ*— sembla debatre's entre les ombres de la demència des d'una indolent lucidesa. Amb agònics salts intervàlics i la contínua inestabilitat dels tercets, l'instrument expressa la dialèctica entre la llum i la foscor a partir de la contenció d'un sobri *moderato*; i el moviment conclou, quasi exànime, amb un llarg harmònic amb sordina que sembla desplegar, per fi, un vel de llum.

### Coda: la llum de la foscor

La llum, efectivament, és necessària per a la projecció de l'ombra, i per això moltes obres consagrades a la nit recorren a la catàrtica lluïssor dels astres celestes, com en el cas paradigmàtic de la *Nit transfigurada, op. 4* (1899), d'Arnold Schönberg. En aquest sextet de corda (arranjat més tard per a orquestra de corda), una obra que tradueix musicalment un poema homònim de Richard Dehmel, el llavors jove compositor aconseguí sintetitzar el neguit del cromatisme wagnerià (la confusió de l'ombra) amb la variació desenvolupada brahmsiana (la serenor de la llum). Seguint el text de Dehmel, la música s'inicia amb els apesarat passos d'uns amants que són testimoniats en silenci per les ombres dels alts roures que els acompanyen, però serà

<sup>7</sup> Sobretot en l'oli *Nocturne in Blue and Gold: Old Battersea Bridge*.

l'esplendent lluïssor de la lluna l'element redemptor que obrarà l'expiació final, un cop resolt el conflicte que tenallava la consciència d'un dels protagonistes.<sup>8</sup> La foscor inicial (en re menor), doncs, es transfigura aquí per l'ombra lluminosa de la lluna en una escena final (en re major) en què l'astre de la nit segella la comunió dels amants amb la natura, la qual cosa palesa que és el sentit simbòlic implicat per l'*ombra* el factor que condiciona el *color* de la seva traducció musical, que podria acomplir-se per mitjà de paràmetres contraris.

Però si les ombres no poden entendre's al delà de la llum, també la llum, al seu torn, pot resultar ombrejant per excés d'intensitat lumínica, talment com succeeix en la *Lux aeterna* (1966), de György Ligeti (una obra que, per la seva aura d'isolament, formà part de la banda sonora musical del film *2001: A Space Odyssey*). En aquesta peça, escrita per a cor mixt de setze veus a *cappella* sobre el text de la missa de rèquiem, el timbre substitueix els components habituals de melodia, harmonia i ritme, raó per la qual hom diria que el so, configurat per eixams de veus, resta immòbil com si es tractés d'un focus insistent de luminescència. Així, i en una estructura bigarrada que el compositor anomenà *micropolifonia*, dels acords en clúster —perquè els graus dels intervals es canten de manera simultània— semblen dimanar torrents de llum; una llum prístina i sense textura que podria resultar l'anvers dels *Tenebrae Responsories* de Tomás Luis de Victoria, atès que la dimensió profunda que obrien les veus de l'antic polifonista es comprimeix aquí en una estructura cega i encegadorà que s'empelta en una mateixa tessitura sonora sense crear clarobscur. L'entendríem, doncs, a la manera d'una ingràvida llum eterna com la que il·luminava perpètuament la incorruptible, il·limitada i solitària biblioteca de Babel de Jorge Luis Borges: com la llum, en definitiva, de l'estricta negror.



Com anotàvem a l'inici d'aquestes pàgines, el discurs musical podria concebre's com un mosaic il·lusionari de llums i ombres, atès que ni es tracta d'un llenguatge representatiu ni té propietats iconogràfiques. Amb tot, la capacitat descriptiva i suggeridora del so

<sup>8</sup> El mateix Schönberg va descriure el desenvolupament de l'obra amb els seus motius temàtics en unes notes del 1950. Poden consultar-se a l'enllaç següent de l'arxiu del compositor: [www.schoenberg.at/index.php/de/joomla-license/rverklaerte-nachtl-sextett-fuer-2-violinen-2-violon-und-2-violoncelli-op-4-1899](http://www.schoenberg.at/index.php/de/joomla-license/rverklaerte-nachtl-sextett-fuer-2-violinen-2-violon-und-2-violoncelli-op-4-1899) [Consulta: 18 de desembre de 2019].

és prou manifesta i l'imaginari que la música suscita també ens permet albirar tota mena de clarobscur per mitjà de la identificació referencial dels epígrafs verbals que l'acoten o de la suggestió a la qual ens conviden certs gèneres que orbiten a l'entorn de la nit o les tenebres. A més, cal no oblidar que el procés de recepció de la música —que és intersensorial i implica l'activació de les funcions neuropsicològiques— depèn dels nostres mecanismes de categorització, és a dir, d'un conjunt d'operacions cognitives que, en bona part, es fonamenten en les associacions de caràcter metafòric que regeixen la nostra interacció amb l'entorn i condicionen el coneixement de la realitat; i atesa l'especificitat d'aquest estímul sonor i de la hiperconnexió que comporta entre les diferents àrees cerebrals (sobretot, a l'hemisferi dret), el seu processament esdevé anàleg al de l'efectiva —i sempre més connotada— experiència sinestèsica, motiu pel qual resulta una evidència que *traduïm* imaginàriament la música. Així doncs, podríem resoldre que el discurs musical és, més que no pas l'ombra d'una entitat absent, la llum fosca que ens afigura l'invisible tot mostrant allò que, al mateix temps, no pot sinó ombrejar. Una llum, en suma, que copsem amb l'oïda i que roman perceptible en la foscor més pregona.

## Bibliografia

- ARNOLD SCHÖNBERG CENTER [arxiu del compositor] (2019). «Verklärte Nacht». Disponible a: [www.schoenberg.at/index.php/de/joomla-license/rverklaerte-nachtl-sextett-fuer-2-violinen-2-violon-und-2-violoncelli-op-4-1899](http://www.schoenberg.at/index.php/de/joomla-license/rverklaerte-nachtl-sextett-fuer-2-violinen-2-violon-und-2-violoncelli-op-4-1899) [Consulta: 18 de desembre de 2019].
- BROOK, Donald (1971). *Five Great French Composers: Berlioz, César Franck, Saint-Saëns, Debussy, Ravel: Their Lives and Works*. Londres: Books for Libraries Press.
- CAMPEN, Crétien Van (1997). «Synesthesia and Artistic Experimentation». *Psyche*, vol. 3, núm. 6, pàg. 1-8. Disponible a: [www.semanticscholar.org/paper/Synesthesia-and-Artistic-Experimentation-Campen/e6ca9716d63430825bde92df6c0215b9ba48dc87](http://www.semanticscholar.org/paper/Synesthesia-and-Artistic-Experimentation-Campen/e6ca9716d63430825bde92df6c0215b9ba48dc87) [Consulta: 2 de juny de 2020].
- CASABLANCAS, Benet (1995). «Las tonalidades y su significado. Una aproximación». *Quodlibet. Revista de Especialización Musical*, núm. 2, pàg. 3-18. Disponible a: [https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/22155/tonalidades\\_casablanca\\_QB\\_1995\\_N2.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/22155/tonalidades_casablanca_QB_1995_N2.pdf?sequence=1&isAllowed=y) [Consulta: 1 de juny de 2020].
- CLERC, Pierre-Alain (2000). *Discours sur la Rhétorique musicale et plus particulièrement la Rhétorique allemande entre 1600 et 1750* [conferència]. Disponible a: [www.concert-brise.eu/documents/discours\\_reth\\_mus.pdf](http://www.concert-brise.eu/documents/discours_reth_mus.pdf) [Consulta: 2 de juny de 2020].
- CORNEAU, Alain (dir.) (2008 [1991]). *Tous les matins du monde* [pel·lícula]. DVD TF1.
- DURON, Jean (2008). *La naissance du style français: 1650-1673*. Wavre: Mardaga.
- GOLDBERG, Elkhonon (2002 [2001]). *El cerebro ejecutivo: lóbulos frontales y mente civilizada*. Pròleg d'Oliver Sacks i traducció de Javier García Sanz. Barcelona: Crítica.

- LITVAK, Lily (2009). «La pintura de la música. El nocturno en la pintura, la literatura y la música, 1870-1915». *Quintana*, núm. 8, pàg. 95-111. Disponible a: <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/6474> [Consulta: 20 de desembre de 2019].
- MARTÍNEZ, Isabel C. (2005). «La audición imaginativa y el pensamiento metafórico en la música». A: Shifres, Favio; Burcet, María Inés (coords.). *Actas de las I Jornadas de Educación Auditiva*. Buenos Aires: CEA, pàg. 47-72.
- MARTÍNEZ ULLOA, Jorge (1996). «Entrevista a Jean-Jacques Natiez». *Revista Musical Chilena*, núm. 186, pàg. 73-82. Disponible a: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13494/13761> [Consulta: 20 de novembre de 2019].
- MEYER, Leonard B. (2009 [1956]). *La emoción y el significado en la música*. Traducció de José Luis Turina. Madrid: Alianza.
- NAUDEIX, Laura (2005). «Les ombres dans la tragédie en musique (1673-1764)». A: Lecerce, François; Lavocat, Françoise (dirs.). *Dramaturgies de l'ombre*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pàg. 247-261.
- QUIGNARD, Pascal (1993 [1991]). *Tous les matins du monde*. París: Gallimard.
- (2002). *Les ombres errantes*. París: Grasset.
- RAMACHANDRAN, Vilayanur S.; HUBBARD, Edward M. (2001). «Synaesthesia: A Window into Perception, Thought and Language». *Journal of Consciousness Studies*, vol. 8, núm. 12, pàg. 3-34. Disponible a: <http://chip.ucsd.edu/pdf/Synaesthesia%20-%20JCS.pdf> [Consulta: 30 de maig de 2020].
- ROUSSEAU, Jean (1710). *Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique*. Amsterdam: Pierre Mortier. Disponible a: <https://play.google.com/books/reader?id=rMovji4Fu4MC&hl=ca&pg=GBS.PA76> [Consulta: 29 de maig de 2020].
- RUGGERI, Marc (2006). «Cioran ou la Leçon de Ténèbres des moralistes français». *Dix-septième Siècle*, vol. 2, núm. 231, pàg. 217-241. Disponible a: [www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2006-2-page-217.htm#](http://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2006-2-page-217.htm#) [Consulta: 15 de desembre de 2019].
- SAGLIETTI, Benedetta (2012). «Dal clavicin oculaire di Louis Bertrand Castel al clavier à lumières di Alexandr Skrjabin». A: Messina, Simone; Trivero, Paola (dirs.). *Metamorfosi dei Lumi 6. Le belle lettere e le scienze*. Torí: Accademia University Press, pàg. 187-205. Disponible a: <https://books.openedition.org/aacademia/2146> [Consulta: 1 de juny de 2020].
- SORIA-URIOS, Gema et al. (2011). «Música y cerebro (II): evidencias cerebrales del entrenamiento musical». *Revista de Neurología*, vol. 53, núm. 12, pàg. 739-746. Disponible a: [www.neurologia.com/articulo/2011475](http://www.neurologia.com/articulo/2011475) [Consulta: 17 de desembre de 2019].