

Norbert Bilbeny

MÚSICA I LITERATURA COM A FENÒMENS EN EL TEMPS

Anècdota inicial

Escric aquest breu assaig en primera persona. Ho faig arran de la meva intervenció en la inauguració de l'exposició dedicada al músic Muzio Clementi, que tingué lloc al Conservatori Superior de Música de Barcelona durant el mes de novembre del 2018.

Vaig parlar d'aquest compositor, pianista i fabricant de pianos, tot envoltat, en aquesta ocasió, d'imatges gràfiques sobre l'artista i vaig poder escoltar, en acabar l'acte, uns fragments de la seva obra interpretats per la pianista Marina Rodríguez Brià. Tot això, a propòsit, doncs, d'un músic del segle XIX. Però el fet és que no puc creure que aquell acte cultural fos una mena, tan lloable com es vulgui, d'homenatge històric i, per tant, que ens hagués de fer pensar només en el passat, que ens hagués de fer «sentir en passat».

Certament, han passat els anys, els estils musicals i els mateixos pianistes. Però no ha passat la música. La música no passa mai; com sant Pau adreçant-se als corintis quan diu que tot passa però l'amor no passa mai. La música no pot passar perquè és intemporal. Està feta *en* el temps; és obvi. Està feta, a més, *amb* el temps. I això és clar: cada *tempo* musical crea un temps, i un temps diferent del dels altres *tempi*.

Però dic que la música és intemporal en el sentit que no té història. És Clementi un autor «històric»? És el pianoforte de la marca Clementi, que ell mateix fabricava, un instrument «històric»? O és «històrica», també, la interpretació de Clementi, aquell dia a càrrec de la professora Rodríguez Brià? En un temps, com el nostre, en què la premsa i la superficialitat afecten la cultura i l'educació mateixa, agrada a molts, fins i tot a músics, destacar amb complaença el Sant Grial de la «veritat històrica» de la música, ja que no tenim temps de descobrir ni de reflexionar sobre la seva única veritat, que és la «veritat actual», sigui la música d'un Clementi, un Palestrina o un Pierre Boulez.

MATÈRIA, núm. 14-15, 2019,
ISSN 1579-2641, p. 141-157

Recepció: 3-1-2019

Acceptació: 22-3-2019

DOI10.1344/Materia2019.14-15.8

¹ Ernest ANSERMET, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, París, Robert Laffont, Avant-propos, 1989.

La música és sempre *actual*. És una manifestació que es fa present i que ho fa en el present. Naturalment, només em puc referir a la interpretació musical, perquè fora d'aquesta activitat la música no existeix. Aquell dia, en el moment que jo mateix parlava al Conservatori, Clementi no existia. El seu retrat magnífic, realitzat per Carme Magem, i d'altres imatges que ens recordaven el músic, així com les meves pròpies paraules, tot això plegat ens feia segurament pensar en Clementi, recordar-lo. Però no feia que la música de Clementi existís. Començà a existir quan la professora que ens acompanyava es posà a tocar-la i les notes ompliren la sala.

La música de Beethoven no existeix. Va tornar a existir quan, per exemple, el mestre Salvador Mas va dirigir la simfonia núm. 3 «Heroica» el mes de febrer del 2018 al Palau de la Música. En acabar el concert, l'«Heroica» va deixar d'existir. Mentrestant, aquesta obra es pot dir que no existeix en les partitures, ni en la discografia, ni en les gravacions del directe. No existeix ni quan la mencionem. Només existeix quan els músics la fan sonar, ni que sigui a classe, o per exemple aquell dia al Conservatori Municipal. Tampoc no existeixen l'*Odissea*, ni el *Hamlet*, ni *La plaça del diamant* mentre no llegim aquestes obres. El paper, tot sol, ens permet llegir-les, sí, però no fer-les existir. Com la partitura musical, és a dir, els signes que ens permeten interpretar l'«Heroica», però que no ens mostren de fet la seva existència. Puc portar el «Cant espiritual» de Maragall a la butxaca, però el poema no existirà fins que algú no el digui o, si més no, el recordi, repassant-lo en el seu interior.

La música neix cada vegada que la interpretem i que escoltem aquesta interpretació. És un fet evident, però, com moltes coses evidents, ens passa desapercbut. La música és sempre actual; sempre és un «ara», un «moment» que desapareix, com l'onada al peu de la platja, però que ve seguit d'un altre i un altre «moment», com les onades, també, l'una rere l'altra. Aquest *ara* o actualitat de la música, aquest *present* que és ella —gràcies al fet que la seva interpretació ens la «fa present»—, ens impedeix dir que la música és quelcom que té «història» o que tal o tal peça és una obra del «passat». No ho serà pas quan la interpretem i la sentim un altre cop, el qual tornarà a ser un «primer cop». La música neix cada vegada que la fem. I existeix només en la mesura que la fem. Cada músic disposa d'un marge, el de la interpretació artística, per tal de fer de la música quelcom personal, amb l'elecció, entre altres coses, de l'estructura tonal, el *tempo* o les cadències. I això és, crec, una elecció moral. La persona s'hi posa tota. Per això, Ernest Ansermet escrigué: «És impossible fer-se una idea clara de la música sense fer-se una idea de l'home».¹

L'*ara* de l'execució i de l'audició desconnecta la música de qualsevol altre temps, fins i tot d'un present absolut, perquè cada vibració és un ins-

tant que s'esmuny i es perd en el no-res. És curiosa, aquesta paradoxa: vet aquí que la més emotiva de les arts és inaprehensible en ella mateixa. *Tempus fugit*, i ni la retenció del so, durant uns moments més, gràcies a la memòria, no ho pot evitar. Literalment, la música és intemporal encara que ens permeti la sensació, d'instant a instant, de percebre-la com quelcom present. He dit abans que la cultura està afectada avui per la pressa i la superficialitat, i ho sostinc. Per això ens costa imaginar –o pitjor que això, ens costa *posar-nos* a imaginar– que la música existeixi només en el moment que es fa present en la nostra consciència. La música no existeix en el món, sinó en la nostra vida. Amb la música donem forma al no-res i fem existir allò que en si mateix no existeix. L'«Heroica» no és enlloc. Com deia Ansermet, la música «ve de nosaltres».

Si penséssim en tot això, en el *fet de consciència* que és la música, crec que guanyaríem almenys tres coses. Primer: l'interpret pararia més atenció i es concentraria millor en allò que està ajudant a fer reviure amb el seu treball. Es faria música amb unes qualitats que cada vegada semblen mancar més: fraseig, profunditat, sentit del temps. Segon: l'oïent, a part de percebre millor el so musical, escoltaria els autors històrics, per exemple un Clementi, com a músics del present. I tercer: és possible que també l'ensenyament de la música hi sortís guanyant. La tasca de l'estudiant és descobrir la música per ell mateix, no repetir-la mecànicament, i la del professor és ajudar a fer de l'estudi una descoberta. No hi ha música del passat sinó del present.

Però cal, mentrestant, que siguem conscients que som nosaltres, oïdors i executants, els qui fem que la música sigui present. Partim de la base cultural que hi ha unes arts que són de la vista i unes altres, de l'oïda. Aquestes últimes són la música, la literatura i, en part, el teatre. Abans, en l'antiguitat, ho va ser l'oratoría. Però hi ha una oïda externa, la que fem servir al Palau de la Música o al Conservatori de Barcelona, per exemple, i una oïda interna, que és la que s'activa quan, per exemple, anem pel carrer o apartem la vista de l'ordinador i tractem d'evocar l'«Heroica» enmig del brogit de la ciutat o en el silenci de l'oficina. O quan la professora de piano, tornant amb cotxe a casa seva, repassa durant uns segons la *Sonata núm. 25* de Clementi (o potser una cançó d'Adele: «Hello, it's me, I was wondering...»).

Del que es tracta és de practicar una oïda i l'altra. Però de parar més esment en l'audició interna; perquè la música, com totes les arts de l'oïda, té una existència real no tan sols a fora de la ment, en les vibracions dels instruments, les ones acústiques i el timpà –en la interpretació–, sinó també en l'oïda de la memòria i de la imaginació. En aquest sentit, podríem dir que la música existeix també en la callada interpretació mental, i no només

en la sensorial i audible de fora. Així, la fem existir gràcies a les impressions sonores; en el primer, en virtut del record o la invenció. Aplicant això, jo diria, i ja em disculparan els pedagogs, que fora bo que l'estudiant de música llegís en primer lloc la partitura i a continuació mantingués un temps de silenci exterior, tot fent-ne una concentrada audició interna. I un cop feta existir, així, la partitura en la seva ment, fer-la existir tot seguit amb la interpretació sonora, tant per als seus sentits com per als sentits dels altres i, doncs, en la consciència, també, de tots els qui escolten.

Però, avui, la pressa, que confonem sovint amb la velocitat, sembla que s'ho menja tot. Jo mateix en soc una víctima. Així, quan no tinc temps d'escoltar, per exemple, la *Setena simfonia* de Bruckner, me la represento, gràcies al record, en la imaginació, i en aquesta representació puc arribar fins i tot a distingir els grups instrumentals de l'orquestra, percebre'n algun trèmolo i permetre'm un *crescendo* fora de to, o un o altre *rubato* fora de lloc.

Malauradament, molts tenim cada vegada menys temps per escoltar música amb tranquil·litat i ens hem de consolar recordant —rememorant— per exemple aquella execució, quan érem joves, de *La valse*, de Ravel, sota la direcció d'Antoni Ros Marbà, al Palau de la Música de Barcelona. Jo mateix en sento encara les notes, veig el gest i les mans fines del mestre, i ho revisc tot com si fos abans d'ahir. *La valse* existeix.

La música no és res

A on vaig a parar? A concloure que quan escoltem la música no som «en presència d'un art del passat». Una expressió, aquesta, en la qual pesa més la paraula «passat» que el mot «presència». Si *posem en presència*, com fa l'intendent i l'estudiant —i qui, si no pot escoltar la música, la reproduïx mentalment—, aleshores el que fem és portar la música al present i fer-la quelcom *del present*, no del passat.

Són del passat, Monteverdi, Berlioz, Toldrà? No ho són pas quan els interpretem o els escoltem atentament. El mateix Antoni Ros Marbà ha fet parar esment, tot al llarg de la seva carrera artística, en aquest factor clau de l'escolta atenta, la qual ens fa sentir tota música com a música del present més immediat. Per això ha parlat sovint, als músics i al públic, de la «fenomenologia» de l'acte musical. L'intendent, com l'oient, no pot sentir la música com una massa amorfa de sons i melodies. Si busquem l'execució correcta i alhora la qualitat artística de la música, cal voler i saber trobar l'articulació adequada dels sons i dels intervals tonals, el *tempo* escaient a cada obra, el millor timbre instrumental i el fraseig més ajustat

als signes i l'esperit de la partitura, entre altres requisits, per tal que hi hagi una obertura dels sentits i de la consciència al flux sonor, i fer-lo, tot un amb nosaltres, un inconfusible «fenomen» musical. Malauradament, els temps actuals no hi acompanyen, amb la música com un quotidià soroll de fons o, en l'altre extrem, com un espectacle associat a unes celebritats determinades. Enmig d'això s'imposa, per tant, una reeducació de l'oïda i de l'enteniment musical.

L'esmentat Ros Marbà va ser deixeble del director d'orquestra romànes Sergiu Celibidache, que és qui més ha defensat la teoria fenomenològica de la interpretació musical. La mateixa idea d'«interpretar» és posada en qüestió des d'aquest punt de vista, ja que en la consciència del fet musical —aquest, en definitiva, com un fenomen de la consciència— no hi ha contraposició entre l'objecte que s'ha d'interpretar i el subjecte que executa una peça o que l'escolta, sinó que existeix un vincle estret entre ambdós protagonistes de la música. Segons Celibidache, i com a seguidor de la fenomenologia —teoria que prové de la filosofia alemanya de principis del segle xx—, la consciència no es comporta de manera passiva davant del seu objecte, sinó que té sempre un caràcter intencional per part del subjecte, i això també en la música. De manera que no existeix un buit o una frontera entre la contemplació del fenomen musical i l'apropiació i assimilació dels seus trets constitutius. O, en altres paraules, entre l'acte intencional (noesis) i l'objecte intencional (noema).

Davant del fet musical, no ens quedem en la mera percepció sensible d'un seguit de sons individuals; més enllà d'això, els relacionem entre ells i ho fem tant en el curs del temps com en les coordenades de l'espai. És a dir, transformem aquesta experiència en una *percepció musical* i ens adonem que no hi ha experiència de la música si no és com a fenomen integrat, com un tot indivisible de la consciència. La realitat no és el que sembla: així, en la música, no és pas el so allò que es mou, sinó que és la nostra consciència la que es mou a partir de la percepció sensible del so. Així, doncs, si el subjecte i la seva consciència, en un temps i espai donats, són el veritable factor constitutiu del fet musical, s'ha d'admetre que no hi pot haver dues execucions o audicions iguals de la mateixa obra, fins i tot per un mateix individu. La música neix i mor en ella mateixa, i viu només cada vegada que la fem o l'escoltem. Després de cada experiència, la música és irrepètible. En aquest sentit, i com a pur fenomen de la consciència, podem dir, amb Celibidache, que «la música no és res».²

Aquest mateix director d'orquestra va ser al seu torn deixeble del músic suís Ernest Ansermet. Amb ell compartí la formació en matemàtiques i l'adhesió a la filosofia fenomenològica, nascuda pocs anys abans a Alemanya amb Edmund Husserl. A diferència de Celibidache, Ansermet

² Sergiu CELIBIDACHE, *La musique n'est rien. Textes et entretiens pour une phénoménologie de la musique*, París, Actes Sud, 2012. Vegeu tota l'entrevista. Recomano també la lectura dels dos primers capítols, dedicats a la relació entre música i pensament, del llibre del músic Daniel BARENBOIM *Music Quickens Time*, Londres, Verso, 2009, on també fa referència a la fenomenologia de Celibidache.

³ E. ANSERMET, *Les fonde-ments...*, p. 889.

⁴ *Ibíd.*, p. 1072-1073.

⁵ E. ANSERMET, *Les fonde-ments...*, p. 1080, i *Escritos sobre la música*, Barcelona, Idea Books, 2000, p. 104 i s.

⁶ Roman INGARDEN, «La obra musical», a *La obra de arte literaria*, Mèxic, Taurus, 1998.

⁷ Roman INGARDEN, *La obra de arte...*, p. 51 i s.

escriví diverses obres de teoria de la música i enregistrà en disc un gran nombre d'obres simfòniques. Altres músics seguiren també el criteri fenomenològic en el seu treball, com ara Gisèle Brelet, Thomas Clifton o Edward Lippman. Per a tots, ells la música és un fenomen inscrit sobretot en la consciència de la temporalitat de l'obra i del mateix ésser humà.³ Per a Ansermet, la consciència auditiva necessita un temps per poder percebre els sons musicals i formar-se, amb aquesta manifestació fenomènica, tot un món de consonàncies, les quals no existirien sense la simultaneïtat i la successió de les notes musicals en el temps. La consonància en la simultaneïtat és un acord, i en la durada és la melodia.

El temps és, doncs, un element clau; però el temps no existiria sense l'ésser humà que d'una manera o altra el percep. Per això la clau humana és la clau principal: la música és l'home. I, més particularment, la música expressa una *modalitat de ser* de l'home, la seva condició moral. L'estil de l'artista n'expressa l'*éthos* o la personalitat.⁴ En coherència amb això, Ansermet recalca que les condicions per tenir una experiència estètica de la música són: la «necessitat» d'objecte musical, la «intersubjectivitat» o participació en una experiència comunicable, i el fet d'atorgar un «sentit» a la nostra activitat de fer o d'escoltar música. La música és un conjunt de sons més la seva significació. I això darrer rau, en últim terme, en aquesta experiència radicalment personal i, alhora, participada. La «vivència», per tant, de la música, allò que hi dona una significació, és superior a qualsevol explicació física o conceptual que ens vulgui aclarir la naturalesa i el valor d'aquest gènere d'art.⁵

Contemporani d'Ansermet, el filòsof Roman Ingarden aplicà també la fenomenologia de Husserl al seu àmbit d'estudi, que era la literatura. Aquesta, com la música —a la qual dedicarà un assaig—,⁶ és un fenomen estètic (fins i tot té una «harmonia polifònica») que es dona en el temps i que té un significat marcadament intencional per a l'autor. L'obra literària és, com la música, un objecte intencional, és a dir, inseparable de la vivència personal de qui la crea.

Però, a diferència de l'obra musical, en el text literari el significat té una funció clarament representativa gràcies als múltiples «estrats de significació» que conté —dels valors fonètics a l'explicitació de conceptes—, que no trobem, en canvi, en el llenguatge de la música.⁷

La veritat és algú

Passant, doncs, del pla musical al literari, no podem ignorar el poeta espanyol Antonio Machado i la seva idea que la poesia és també una obra *en el*

temps. Com és sabut, Machado estudià filosofia i seguí concretament la del francès Henri Bergson, a qui conegué a principis del segle xx en una estada d'estudis a París.

La noció bergsoniana del temps com una «durada» intuïda pel subjecte és clarament present en moltes de les composicions del poeta, a qui no arriba, malgrat que n'és contemporani, la fenomenologia de Husserl, però sí algunes de les idees del seu deixeble principal, Martin Heidegger, com queda palès en les pàgines dedicades per Machado a comentar l'obra *Ésser i temps*, dins de la col·lecció de textos en prosa *Juan de Mairena*.⁸

La literatura, com la música, i en part també com el teatre, és un art auditiu: l'oïda i l'escolta estan fins i tot presents a l'hora d'escriure en silenci el text i d'imaginar com sona a l'orella del lector. I Machado, en particular, sembla que n'és ben conscient, atès el caràcter oral de la seva escriptura, el gust per la sonoritat i les al·lusions constants a la paraula com a forma de cant i d'expressió, doncs, *en el temps*—la poesia, dirà, es «canto y cuento»—. En el poema «De mi cartera», en el llibre *Nuevas canciones*, escriu: «La rima verbal y pobre, | y temporal, es la rica». I en un altre vers diu que la poesia no és sinó «...palabra en el tiempo». La paraula del poeta ha de ser essencial, i la més essencial de totes és la paraula parlada: la que anomena la temporalitat, però que és temps ella mateixa. Un pensament que ens recorda la idea de la «paraula viva» introduïda en aquella mateixa època per Joan Maragall en el seu *Elogi de la paraula*, del 1903.

Ara bé, per a Machado aquest «temps» és el mateix temps de l'home, i és per això que la seva idea de la poesia com a «paraula en el temps» no es limita a registrar la influència de Bergson, el «temps» del qual és encara força impersonal, sinó que s'anirà assemblant a la idea existencial del temps del *Dasein*—el ser «ara i aquí» de l'ésser humà—, segons el referit llibre de Heidegger. D'aquest mateix filòsof és coneguda la seva insistència que el fonament del llenguatge és la parla, la qual és alhora un dels constitutius fenomenològics de l'ésser del *Dasein* (*Ésser i temps*, §34). Tornant a Machado, el temps no és un símbol literari ni un objecte de reflexió, sinó, més en el fons, una motivació existencial de la literatura, com també queda recollit en el seu esborrany de discurs per a l'ingrés a la Real Academia Española, fet que no s'arribà a produir. En aquest text ens diu que la poesia és una «actividad en el tiempo psíquico» i que aquest, no la reflexió abstracta sobre el temps (Bergson), és «el supremo valor emotivo» que mou l'artista.⁹ Alguna vegada aquest autor definí la seva pròpia poesia com a simplement «intimista», i amb això remarcava el sentit més existencial que no pas conceptual, ni esteticitzant, de la seva obra poètica.

La paraula en el temps és pronunciació, i aquesta, més que un recurs estètic, és per a Machado un acte d'afirmació de l'ésser present en el món.

⁸ Antonio MACHADO, *Obras completas*, vol. II, Madrid, Espasa Calpe, 1989, p. 2360 i s.

⁹ Antonio MACHADO, *Proyecto del discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua*, Madrid, El Observatorio, 1986, p. 15-16 i 28.

¹⁰ Antonio MACHADO, *Los complementarios*, Madrid, Cátedra, 1980, p. 159.

¹¹ *Ibid.*, p. 165.

¹² Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu. VII: Le temps retrouvé*, París, Gallimard, 1992, p. 331.

La pretensió última de la poesia, com la de la novel·la per a Proust –contemporani de Machado i igualment influït pel simbolisme literari i també per Bergson–, és eternitzar en l'individu concret l'experiència quotidiana del temps que flueix i desapareix. Altrament dit, i això valdria també per a la música –pensem en els Fauré, Franck i Saint-Saëns tan admirats per Proust–, la consciència del temps en l'art comporta, en la projecció d'aquella envers l'obra artística, la intenció de posar fi al temps i d'eternitzar-se en un present ideal. «La lírica, por ejemplo», escriu Machado en *Los complementarios*, obra pòstuma, «sin renunciar a su pretensión a lo intemporal, debe darnos la sensación estética del fluir en el tiempo; es precisamente el flujo del tiempo, uno de los motivos líricos que la poesía trata de salvar del tiempo, que la poesía pretende *intemporalizar*».¹⁰ Per cert, en aquest conjunt de notes Machado diu que se sent molt afí a Proust –«poeta de la memoria», afirmarà en l'esmentat discurs per a l'Acadèmia– i a la seva idea de rememoració –inevitablement fallida, però– del passat, i consignarà que ell mateix ja havia apel·lat a aquesta forma de reconstrucció del temps en el seu poema «Elegía de un madrigal» contingut en el llibre *Soledades*, del 1903.¹¹

També la literatura sembla per a Proust una immersió en el temps per anul·lar el temps mateix i viure en un present ideal. Hi ha segurament, com en Machado, l'influx del simbolisme literari francès, però també, com en el poeta espanyol, un component filosòfic que acosta tots dos autors a la teoria de l'obra literària o musical com l'expressió de la consciència d'un fenomen en el temps. Així, a la darrera pàgina de la darrera obra de Proust, *El temps retrobat*, s'expressa, amb unes altres paraules, una categoria clau de la fenomenologia: la intencionalitat. L'autor confessa que malgrat la «fatiga i l'espant» de recordar tant de temps passat, aquest temps és un temps viscut, és el seu temps. I és, en definitiva, «ell mateix», l'autor.¹² És a dir, aquell qui ha fet front volgudament, amb intenció, a aquest pes dels records i els ha transformat en un temps diferent, ara ja no tancat en el passat, sinó disposat a engegar una obra de creació des d'una intemporalitat com aquella a la qual feia referència Machado.

Mentrestant, el procediment per confegir la seva immensa obra de rememoració encaixa també amb el patró fenomenològic. Proust no fa un simple repàs dels seus records, sinó que és conscient que basteix a partir d'aquests una obra literària que ell fa, òbviament, sobre el temps, però amb el temps i, sobretot, en el temps. És una obra de reintegració de l'experiència vital en el curs del temps i, per tant, amb consciència que tot canvia, que és impossible conèixer res a partir de les impressions i de la simple observació, les quals coses canvien com canvia, en fi, el punt de vista de l'observador. La consciència proustiana no pot ser, per tant, sen-

sorial ni descriptiva, sinó reconstructiva d'un fenomen en el temps («*Dans le temps*» és l'excelsa frase curta amb què Proust fineix tot el seu cicle). Per a ell, l'essència de l'obra d'art és, en definitiva, «la recreació, per la memòria, d'impressions que calia tot seguit aprofundir, aclarir, transformar en equivalents d'intel·ligència».¹³

Proust diu que va «a la recerca» del temps perdut, però aquest temps està definitivament perdut. El temps és destructiu i s'autodestruïx, com indica *El temps retrobat* amb la presentació de tots els seus personatges, ara gairebé com a fantasmes d'ells mateixos i en escenaris més aviat lamentables. El temps «retrobat» no és el temps del passat, sinó el de la recerca mateixa del temps en què l'escriptor s'ha anat ocupant durant els seus millors anys: el temps d'*escriure*, és a dir, de viure, perquè l'obra ens posa en contacte amb el present i aquest dura mentre dura el treball de l'artista. Fora de l'art res no dura ni és transcendent, mentre que, en contrast, ens descobreix en *El temps retrobat* la caducitat i la intranscendència dels caràcters i de l'ordre social, fins i tot de l'amor, que l'autor ha anat presentant i analitzant a fons al llarg d'*A la recerca del temps perdut*. L'escriptor fa de la seva vida un llibre per després fer del llibre la seva vida, la veritable vida: «La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature».¹⁴

Només en la creació artística, ens reconeix Proust, podem esperar trobar la compensació per la caducitat del temps, per l'engany de les aparències i vanitats humanes i per la frustració de no poder recuperar els millors moments passats. Amb aquesta descoberta, Marcel Proust fa que a les darreres pàgines de la seva obra deixi de parlar el narrador anònim i comenci a fer-ho Marcel mateix, com a escriptor que veu que el temps veritablement trobat és el de la literatura. En la concepció de Proust podem veure quelcom molt semblant a la fenomenologia de la música que hem exposat més amunt a propòsit de Celibidache i Ansermet. L'art ens obre a la consciència d'aquest com a fenomen en el temps i també a la de la nostra pròpia existència personal. La vida de l'artista és recobrada amb la seva pròpia obra com a producció en un present constant.

Sens dubte podríem també aplicar aquesta consciència literària a la musical que es fa càrrec de les característiques fenomèniques del seu objecte i del vincle d'aquest amb el subjecte, en un marc d'inesquívole temporalitat. Per a una i altra consciència artística –representades, en el cicle dels set llibres de la *Recherche* proustiana, pel novel·lista Bergotte i el compositor Vinteuil–, l'art comença i acaba en ell mateix mentre dura com a pur fenomen de consciència en el temps. Fora d'aquest lapse d'il·lusió d'un present etern, fet a còpia d'intensificar la consciència del temps

¹³ *Ibid.*, p. 328. A aquesta finalitat hi podia també haver contribuït el singular caràcter oral de l'estil de Proust, amb la profusió d'intercalacions i frases subordinades, i en general el seu discurs estirat i detallista, típic de bon conversador. La sensibilitat acústica de l'escriptor el feu arribar a l'extrem de ser intolerant amb el més mínim soroll dels veïns; o, si més no, a l'habitual to melodiós de la seva veu. Escriu el seu amic, el poeta Jean Cocteau: «La voix de Marcel Proust est inoubliable. Il m'est difficile de lire son oeuvre au lieu de l'entendre [...] La prose est une manière d'exprimer coûte que coûte la pensée. Le reste est style décoratif» (*La Nouvelle Revue Française. Hommage à Proust*, París, Gallimard, 2008, p. 90).

¹⁴ M. PROUST, *À la recherche...*, p. 191.

¹⁵ Edmund WILSON, *Axel's Castle*, Nova York, Scribner's, 1969, p. 132 i 177.

¹⁶ René WELLEK, *Discriminations. Further concepts of criticism*, New Haven, Yale U.P., 1970, p. 247 i s.

—com quan escoltem una simfonia de Bruckner o llegim Proust, en què tot moviment es resisteix a acabar—, l'art ja no existeix, no és res.

Aquí rau la dificultat per definir les arts de l'oïda, que són arts de l'experiència de la successió del temps. El crític Edmund Wilson ens recorda en aquest sentit el «caràcter simfònic» de l'obra de Proust i la seva reduïda estructura narrativa.¹⁵ De la mateixa manera, nosaltres podríem remarcar el caràcter narratiu, de flux discursiu sense fi, característic de la música postromàntica i simbolista dels segles XIX i XX: la novetat dels poemes simfònics, del drama musical wagnerià, de l'òpera *Pelléas et Mélisande* de Debussy i les primeres òperes de Richard Strauss. Es tracta d'uns moviments musicals contemporanis de Proust que volien posar fi també a l'art construït amb temps acotats i, per tant, inservibles per expressar l'ideal d'un present etern. Eren els temps característics de la simfonia i la sonata tradicionals.

Estem veient que totes aquestes concepcions de l'art com a fenomen en el temps entenen l'experiència artística com a part de l'experiència de la vida. No hi ha una consciència intel·lectual, només, del fet artístic, sinó sobretot una consciència vital, en què el subjecte i la seva intuïció personal es mobilitzen vers l'objecte i esdevenen un tot amb aquest. La fenomenologia descriu aquest moviment amb els termes «intencionalitat» de la consciència i «vivència» del subjecte. La consciència sempre és intencional, en tant que no hi ha consciència sense objecte ni aquest sense un subjecte que el percebi amb una mena o altra d'interès i en una situació donada. I per la mateixa raó, la consciència intencional té lloc, del principi al final de la seva activitat, circumscrita dins d'una vivència o «experiència viscuda» pel subjecte. «Vivència» ve de la paraula espanyola *vivencia*, traducció del terme alemany *Erlebnis* feta a principis del segle XX pel filòsof José Ortega y Gasset. Però aquest concepte el trobem ja entre els escriptors del romanticisme alemany del segle XIX, i esdevingué de seguida una idea central en la teoria literària d'aquest mateix temps i país.¹⁶ Durant el canvi de segle el començà a fer seu el filòsof vitalista Wilhelm Dilthey, i a partir d'ell passà a Husserl i la fenomenologia, a assagistes socials com Georg Simmel i Walter Benjamin, i destacadament a la filosofia hermenèutica de Hans-Georg Gadamer.

La percepció musical, com la literària, requereixen tenir una vivència de l'art. Aquest no pot donar-se de manera impersonal o mecànica. Cada execució o audició, cada escriptura o lectura, són, en la seva forma artística, una peça de vida. El temps que dura la percepció artística és un temps personal de vida. Acabo de citar Proust dient que la literatura és la «veritable vida». D'altres ho han dit també de la música, sense la qual «la vida seria un error», segons Nietzsche. En la vivència, explica Dilthey, s'unei-

xen subjecte i objecte, essència i presència, i aquesta unitat no és el resultat de cap operació, sinó l'expressió d'un procés real de vida. Per això la vivència és el que ens permet donar significat a tots els conceptes de les que Dilthey anomena «ciències de l'esperit» i, en particular, de la filosofia, que es fonamenta, diu, en l'«objectivació de les vivències».¹⁷

No hi ha un jo abstracte o transcendent, separat de l'experiència a la manera kantiana, sinó que en el jo actuen junts, en la seva consciència, la sensibilitat, l'enteniment i la voluntat. La vida és una realització temporal («com la relació de les parts amb un tot»), existeix en el temps, i totes les vivències personals remeten a aquest jo conscient de la seva existència present en el temps, una existència on són inseparables el concret i l'abstracte. «Tot allò que existeix per a nosaltres existeix únicament com a quelcom donat en el present», sosté Dilthey.

La vivència no és, doncs, quelcom «donat», ni el resultat de l'«aprehensió» d'alguna cosa: és quelcom «viscut», previ a tota experiència psicològica o intel·lectual. La vivència és immediata al subjecte perquè forma part de la seva experiència de la vida, abans que de qualsevol activitat psicològica concreta.¹⁸

El temps ho és tot

Husserl, una mica més tard, recupera des de la fenomenologia la noció de vivència en un sentit no gaire diferent del de Dilthey, però relacionant-la estretament amb el «corrent fenomenològic de la consciència» (*Bewusstseinsstrom*), és a dir, amb la successió unificada, gràcies a un sentit intern del temps i a la intencionalitat (*Intentionalität*), de les vivències a l'entorn d'un objecte determinat.

Un exemple d'això és la mateixa música, en què una pluralitat de sons és percebuda com una unitat de sentit, en comptes de ser-ho com un agregat d'instantis diferents. També tenim l'exemple del cinema o el de qualsevol imatge en moviment: no veiem una col·lecció de moments aïllats, sinó la síntesi d'aquests moments en una significació unitària. Cada acte de la consciència pressuposa, certament, una aprehensió sensible i una consciència empírica, i així és en la consciència dels fenòmens físics, que depèn, òbviament, de les lleis de la causalitat. Però en la consciència, en canvi, fenomenològica, on hi entren, característicament, la vivència personal, el sentit del temps i la intencionalitat, tots els continguts psicològics dels quals aquesta consciència en pren part, no donen encara per si mateixos la percepció fenomenològica, que és aquella en què es basa, tanmateix, la percepció musical.

¹⁷ Wilhelm DILTHEY, «L'essència de la filosofia», a *Hermenèutica, filosofia, cosmovisió*, Barcelona, Edicions 62, 1997, p. 96, 172 i 181.

¹⁸ Wilhelm DILTHEY, *Crítica de la razón histórica*, Barcelona, Península, 1986, p. 223-225.

¹⁹ Edmund HUSSERL, *La idea de la fenomenología*, Barcelona, Herder, 2012, p. 84-85.

²⁰ Edmund HUSSERL, «Investigación quinta», cap. 1, §3, a *Investigaciones lógicas. Volumen 2*, Madrid, Alianza, 1985, p. 479.

²¹ Hans-Georg GADAMER, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 2001, p. 103-107.

²² Maurice MERLEAU-PONTY, *Collège de France. Résumé de cours (1952-1960)*, Paris, Gallimard, 1968, p. 40.

En la consciència fenomenològica unifiquem i objectivem la realitat essencial, i ho fem en virtut del seu caràcter temporal, vivencial i intencional, i així podem copsar l'«essència» de les coses, la qual no ens n'haurà donat el simple registre empíric. La intencionalitat, mentrestant, haurà estat el factor subjectiu clau, ja que és allò que adreça la consciència vers els seus objectes i fa possible la correlació entre la vivència personal i aquests mateixos objectes. La fenomenologia, en resum, és la reflexió filosòfica sobre el mode com els objectes es mostren ells mateixos en la consciència i sobre les condicions de possibilitat d'aquesta manifestació. La ciència natural és una cosa; la filosofia n'és una altra, i té, amb el mètode fenomenològic, la seva raó de ser.¹⁹ Referint-se al subjecte d'aquesta consciència, Husserl escriu:

Este yo es un todo real, que se compone realmente de múltiples partes, y cada una de estas partes se llama «vivida». En este sentido, lo que vive el yo o la consciencia es justamente su vivencia. No hay ninguna diferencia entre el contenido vivido o consciente y la vivencia misma.²⁰

Tot el que es pretén és salvar alhora la ciència natural i la filosofia. Però, aquesta, a part, i sense contradicció, admesa com un coneixement vinculat immediatament a la vida. Això ho trobarem també en la filosofia hermenèutica de Gadamer, especialment quan se centra en el tema de la vivència.²¹

Husserl és el filòsof de referència per a tots aquells que des de la literatura i la música –les arts del temps–, i també des de les altres arts, com la pintura, adopten, com els esmentats Ansermet i Celibidache, el punt de vista fenomenològic. Husserl i la fenomenologia es troben també al rerefons del pensament de Maurice Merleau-Ponty, filòsof francès de mitjan segle xx, contemporani de Jean-Paul Sartre i proper a l'existencialisme d'aquest i altres membres de la revista *Les Temps Modernes*. Esmento aquest pensador en especial pel seu interès per l'art, sobretot per la pintura, però també per la literatura, com quan dedica unes pàgines a Proust en el seu llibre principal, *Fenomenologia de la percepció*, del 1945. Merleau-Ponty veu en la *Recerca proustiana* «un assaig d'expressió integral del món percebut o viscut»,²² mentre que hi troba també la realització d'una consciència coincident amb la que descriuen Husserl i la fenomenologia. En Proust no hi ha un jo abstracte ni una veritat preexistent, ambdós fora del temps. Es van fent amb aquest, que és el temps de l'individu existent concret. D'altra banda, les impressions sobre persones i situacions que nodreixen l'obra del novel·lista parisenc no tenen un abast descriptiu ni un valor autosuficient, sinó que s'integren com a parts d'un

tot objectiu en la consciència com a òrgan de fixació de fenòmens en el curs del temps.

De manera que també a propòsit de Proust es pot dir que el món fenomenològic no és l'expressió d'un ésser preestablert, sinó la condició de possibilitat d'una realitat essencial, la «realització d'una veritat» que la mera suma de descripcions del món no ens dona per si mateixa. Quan Proust descriu fil per randa l'amor de Swann per Odette (exemple ja posat poc abans per Sartre a *L'ésser i el no-res*), no ens diu que aquest amor sigui la suma i la conseqüència de les variades expressions que adopta –passió, ideal, gelosia, frustració– i que el narrador descriu amb tots els ets i uts, sinó que tots aquests aspectes detallats responen, a l'inrevés, a «una certa manera d'estimar on d'un sol cop llegim tot el destí d'aquest amor». Merleau-Ponty, com a fenomenòleg, separa, tot analitzant el procedir narratiu de Proust, la consciència psicològica ordinària, la que «no remunta a les fonts i pren la temporalització tota feta», i tracta de trobar relacions de causalitat entre la multiplicitat dels fets psíquics, d'aquella altra consciència, la fenomenològica, on hi ha una atenció als fets com a fenòmens en el curs del temps i inseparables de la intuïció de l'observador. Una consciència per a la qual no és suficient l'observació realista, ni la col·lecció de continguts, ni la llei de la causalitat.

Més enllà d'això, a aquesta consciència li cal, com sembla que es desprèn de la mentalitat literària de Proust, «arrelar-se en l'ésser i en el temps», assumint, dins d'aquestes coordenades, cada situació, les múltiples i variades manifestacions de la qual seran l'expressió d'aquell arrelament, i no pas a l'inrevés.²³ D'una manera semblant, el sentir, en el cas de la música, i tal com experimentem a la sala de concerts, observa Merleau-Ponty, no es limita a la mera percepció natural dels sons, sinó que esdevé el resultat d'una interacció dels sentits i d'aquests amb una situació d'espai i temps oberta a la consciència fenomenològica.²⁴

La consciència dels fenòmens en el temps és un projecte global, una vista del temps i del món, perquè ella mateixa, com avançà Husserl, és un fenomen en el temps, un constant «moviment de temporalització», subscriu el filòsof francès. Com a projecte global, la consciència de l'artista es manifesta i es perfila en els actes i les experiències amb els quals treballa i en els quals es reconeix. Però no són aquests els qui configuren aquesta consciència, sinó que és ella, és a dir, el subjecte, «potència indivisa davant quelcom que li és present», qui els identifica, ordena i comprèn, com quan Celibidache espera fer sonar l'obra musical a la manera d'un «tot orgànic». El subjecte de l'art no és un jo abstracte, transcendental, ni tampoc empíric, com un nucli d'experiències psicològiques: és un jo individual i concret immers en el moviment del temps i aclarit per aquest. La síntesi perceptiva és temporal i es funda en el temps.

²³ Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, París, Gallimard, 2012, p. 487-489.

²⁴ *Ibid.*, p. 267, 271.

²⁵ *Ibíd.*, p. 488-489.

²⁶ *Ibíd.*, p. 288-289.

No es tracta, però, precisa Merleau-Ponty, d'un temps efectiu, que circula o es deté, sinó d'un temps que se sap ell mateix com un pas del present a l'avenir i que, per tant, implica també una obertura del subjecte cap a la seva interioritat. Un temps, dirà aquest cop inspirant-se en Heidegger –el concepte de *Lichtung*, il·luminació–, que té per tota essència, com la llum, «fer veure»: «És per la temporalitat que hi pot haver, sense contradicció, ipseïtat, sentit i raó». La temporalitat il·lumina la subjectivitat.²⁵

En resum, la literatura, com la filosofia, reflexionant en i sobre el temps, «actualitza» allò que només amb una aparença incompleta ens proveeix l'observació corrent.²⁶

L'instant etern

En el mateix llibre que comento, *Fenomenologia de la percepció*, i en el capítol «Sentir», Merleau-Ponty es refereix a l'experiència de la sinestèsia o confusió entre les sensacions corresponents a cada sentit. En literatura, moltes comparacions i metàfores es basen, des dels orígens, en aquesta substitució de l'experiència pròpia d'un sentit per la que, en canvi, ho és d'un altre.

Romanticisme i simbolisme, al segle XIX, se serviren d'aquesta transmutació dels sentits, tal com trobem en Rimbaud i Baudelaire. I no solament en literatura, sinó també en la música: el músic Scriabin identifica els sons amb els colors, de la mateixa manera que el poeta Rimbaud els associa amb les lletres vocals. Parlem dels «colors orquestrals» com ho fem correntment del «color cridaner» d'un vestit, el «so lluminós» d'una veu o el «sabor vellutat» d'un vi.

Aquesta interpolació de sensacions i fins de maneres de percebre és habitual en l'experiència de la música i la literatura. A partir del segle XIX compositors i escriptors intercanvien les sensibilitats respectives de cada gènere artístic. Ezra Pound escriu cants i Valle Inclán, sonates. Els músics componen poemes simfònics; la compenetració entre música i poesia és evident en Schubert, però també en Mallarmé. I quan escoltem les peces orquestrals de Debussy és com si ens contessin llegendes a cau d'orella. Al director d'orquestra Salvador Mas li vaig dir que els compassos inicials de *L'or del Rin* de Wagner m'evocaven una boira de color groc pàl·lid, mentre que a ell li suggerien decididament un color roig intens. Vam posar altres exemples i tampoc coincidírem, però sí a atorgar a peces musicals una determinada sensació de color.

El fenomen sinestèsic, purament imaginatiu però derivat de l'experiència sensorial, ens porta cap a la impressió que literatura i música poden

compartir elements perceptius comuns per aquesta via indirecta de la imaginació. Però aquests elements els podem descobrir per una via més directa: música i literatura són arts auditives. Comparteixen la consciència de fenòmens de l'oïda en el temps. No hi ha tanta consciència d'aquesta mena en el teatre o el cinema, i a penes cap en la pintura, l'escultura o l'arquitectura. Només música i literatura són arts de l'oïda.

És evident, però, que música i literatura són diferents. Per començar, amb les paraules podem accedir a escales de significació que amb els tons musicals mai no podem atènyer. La literatura no és música, ni en general ho pretén.²⁷ Hi ha excepcions: he parlat ja de Mallarmé, i podríem fer-ho també de Ruben Darío i un llarg etcètera que inclouria Verlaine, «Les sanglots longs des violons...», o Poe i el seu poema «The Bells». El poeta, diu T. S. Eliot a *L'ús de la poesia*, ha de tenir una «imaginació auditiva» («El pi de Formentor», de Miquel Costa i Llobera, la té auditiva i plàstica alhora). I, d'altra banda, la música no és literatura, malgrat un Wagner entregat als textos de la *Tetralogia*, per exemple. Però no podem negar el seguiment de la música cap als continguts i l'enunciació del text, com és clar en les cançons, el cant coral i l'òpera; ni la dependència del text respecte de les formes i qualitats musicals, com quan l'escriptor busca l'eufonia: Flaubert declamava en solitari els seus manuscrits abans de donar-los a la impremta. El músic Daniel Barenboim adverteix, però, que l'educació d'avui en dia ens prepara per sentir i escoltar més música que mai, però és incapaç de fer-nos-hi concentrar completament. L'«educació de l'oïda», diu, s'ha convertit fins i tot en una necessitat política.²⁸

Recordem la importància de la mètrica, el ritme i la rima per a la poesia (la *Divina Comèdia* llegida per Vittorio Gassman, o *Sota el bosc lacti*, per Richard Burton); però també de la prosòdia i del mateix ritme per a la prosa, com, per exemple, això últim, en Flaubert, Gogol o Nietzsche.²⁹ És important, també en l'assaig, com encavalquem, subratllem o contrastem els elements de la frase o el paràgraf. Els prosistes amb imaginació auditiva, com a la seva manera Albert Camus o Octavio Paz, es fan més llegidors i potser més intel·ligibles. Pensem en la prosa de Juan Ramón Jiménez, el *Glosari* de D'Ors o en moltes pàgines, com *Les hores*, de Josep Pla. L'entonació d'un text, allò que més l'acosta a la música, i sobretot si és llegit en veu alta (un costum ja perdut), amb les seves cadències, inflexions i silencis, reclama i sosté l'atenció de l'oient o el lector, i és més fàcil que li desvetlli els sentiments.³⁰ Per tot això vull dir que música i literatura, en especial quan aquesta última és llegida en veu alta, comparteixen el fet de ser en la nostra consciència fenòmens en el temps. Una són notes, l'altra són fonemes. Les dues són un so en el temps i no són res quan ja no les escoltem.

²⁷ René WELLEK, Austin WARREN, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1979, p. 151-152 i 188-189.

²⁸ D. BARENBOIM, *Music Quickens Time*, p. 35.

²⁹ R. WELLEK, *Discriminations*, cap. XIII.

³⁰ Jo mateix, a classe, tracto d'ensenyar a llegir els textos de filosofia fent posar l'atenció en aspectes fònics com l'entonació, les pauses o la intensificació de l'enunciat, que fan més comprensible i atractiu el text a l'estudiant. Un cop vaig impartir dos cursos de poesia espanyola contemporània a Chicago i va ser una de les meves experiències docents més plaents; hi vaig llegir en veu alta, per exemple, Miguel Hernández, Aleixandre o Valente, de manera que als alumnes els ajudés també el ritme i la melodia del poema. Haig de confessar que em sentia, especialment amb el *Romancero gitano* –el clímax–, com un cantant a punt de fer el salt a la fama, i els estudiants, somrient per sota el nas, ho notaven.

³¹ A part dels llums, haurien d'estar prohibits a les sales de concert els aplaudiments del públic, i al pas que anem (mòbils, estosesgades, murmuris), el públic mateix. Uns *bravo!* al final del *Tristany* fan pensar en la necessitat d'un codi penal per a les sales de concert.

Però notes i paraules existeixen quan les escoltem en el temps present. La percepció d'aquest fet les fa existir, com la seva existència ens retorna la percepció de la pròpia existència. La percepció musical i literària es dona dins la consciència com la percepció d'un sol fenomen sonor en què subjecte i objecte, reflexió i sensibilitat, s'entrelliguen i avancen units, empesos per una atenció que és conscient de si mateixa d'existir en el temps. Emergeix, aquest, del no-res, com evoluciona des del silenci el so de la música o la paraula, i al silenci i al no-res tornen els instruments i la veu. Celibidache deia als seus alumnes que «la música no ha d'esdevenir quelcom, sinó que quelcom ha d'esdevenir música». També la pintura brolla del llenç en blanc, l'escultura del marbre en brut i l'arquitectura de la simple línia del llapis sobre el paper. L'experiència d'aquests artistes és similar a la del poeta quan comença a declamar el primer vers («Time present and time past | Are both perhaps present in time future [...]», Eliot), sortit igualment de l'absència de forma, o semblant a la del director d'orquestra quan, per exemple, marca els primers compassos de *Tristany i Isolda*, emergits d'un silenci al qual el músic lliurarà també els darrers.³¹

El temps és allò que fa possible les arts auditives, però només a través seu podem descobrir el temps com la font de possibilitat del fenomen artístic. L'art és breu, tan breu com la vida, però l'instant de l'art, com el moment feliç de la vida, és un instant etern. La música i la literatura ensenyen a viure l'instant i a fer-lo etern. Poques vegades hem pensat en la felicitat que devia experimentar Cervantes mentre escrivia el Quixot, o Bruckner en acabar les simfonies, o en la que devia sentir Proust en el moment de revelar, al final de la *Recherche* i malgrat la malaltia, la seva pedra filosòfica: l'única vida que haurà valgut la pena de ser viscuda és la que haurem escrit en un llibre.

«Atura't, instant, ets tan bell!», espera el doctor Faust poder dir algun dia, quan veurà –tal com confessa a Mefistòfil– que s'atura el rellotge i que ja no existeix el temps. Però a nosaltres els plaers de la música i la literatura ens queden més a prop que el saber complet que ambiciona Faust. L'art ens descobreix el pas imparabile del temps, però només l'art ens permet aturar el temps en un present etern. En el temps i per mitjà del temps, l'obra d'art aconsegueix posar-nos fora del temps.

Norbert Bilbeny Garcia
Universitat de Barcelona
bilbeny@ub.edu

MÚSICA I LITERATURA COM A FENÒMENS EN EL TEMPS

Notes musicals i paraules existeixen només quan les escoltem en el temps present. La percepció d'aquest fet les fa existir, com la seva existència ens retorna la percepció de la nostra pròpia existència. La percepció artística és conscient de la seva existència en si mateixa i de fer existir en el temps.

Paraules clau: música, literatura, arts auditives, percepció, consciència, temps, fenomenologia de l'art, existència

MUSIC AND LITERATURE AS PHENOMENA IN TIME

Musical notes and words only exist whenever we listen to them in the present time. The perception of this fact makes them exist, and their existence brings to us the perception of our existence. Artistic perception is aware of itself, of the fact of existing and the fact of bringing about existence.

Keywords: music, literature, auditive arts, perception, consciousness, time, art phenomenology, existence

Aquest article ha estat publicat originalment a **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línia: 2385-3387)

Este artículo ha sido publicado originalmente en **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línea: 2385-3387)

This article was originally published in **Matèria. Revista internacional d'Art** (Online ISSN: 2385-3387)

MATÈRIA

Revista internacional d'Art

Els autors conserven els drets d'autoria i atorguen a la revista el dret de primera publicació de l'obra.

Els textos es difondran amb la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, la qual permet compartir l'obra amb tercers, sempre que en reconeguin l'autoria, la publicació inicial en aquesta revista i les condicions de la llicència: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Los autores conservan los derechos de autoría y otorgan a la revista el derecho de primera publicación de la obra.

Los textos se difundirán con la licencia de Atribución-NoComercial-SinDerivadas de Creative Commons que permite compartir la obra con terceros, siempre que éstos reconozcan su autoría, su publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

The authors retain copyright and grant the journal the right of first publication.

The texts will be published under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives License that allows others to share the work, provided they include an acknowledgement of the work's authorship, its initial publication in this journal and the terms of the license: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.en>

