

# ¿Puede la música expresar lo trágico?

## Is music able to express the tragic?

ENRICO FUBINI

[TRADUCCIÓN DE FRANCESCO CONSIGLIO]

Recibido: 10-Enero-2013 | Aceptado: 29-Mayo-2013 | Publicado: 28-Junio-2013

© El autor(es) 2013. | Trabajo en acceso abierto disponible en (\*) [www.disputatio.eu](http://www.disputatio.eu) bajo una licencia *Creative Commons*.

La copia, distribución y comunicación pública de este trabajo será conforme la nota de copyright. Consultas a (✉) [boletin@disputatio.eu](mailto:boletin@disputatio.eu)

Este trabajo parte de la pregunta sobre si el arte musical es capaz de expresar realmente el sentimiento trágico, e intenta clarificar la relación que existe (si existe) entre el concepto de lo trágico y el lenguaje de la música. En concreto, se trata de reconstruir la historia de esta relación empezando por sus raíces, hundidas en la tragedia griega, para llegar a sus más cercanas expresiones en el siglo XX. Se pone el acento en el valor trágico del propio contenido musical, destacando con atención, en el caso del melodrama, la relación que surge entre una emoción expresada en palabras y aquella que nace de la música misma, así como la contradicción aparente entre la belleza de la armonía de la música polifónica con el sentimiento de lo verdaderamente trágico.

Trágico · Armonía · Música Monódica · Música Instrumental · Melodrama.

This writing raises the question if the musical art is able to really express the feeling of the tragic, and tries to clarify the relation that exist (if it exists) between the concept of the tragic and the language of music. In particular, it aims to reconstruct the history of this relation beginning by its roots, sunk in Greek tragedy, to arrive at its nearer expressions in the XX century. The accent is on the tragic value of the musical content itself, emphasizing in particular, in the case of the melodrama, the relation that arise between an emotion expressed in words and that that is born of music itself, as well as the apparent contradiction between the beauty of the harmony of polyphonic music and the feeling of the truly tragic.

Tragic · Harmony · Monodic Music · Instrumental Music · Melodrama.

E. Fubini (✉)  
Università degli Studi di Torino, Italia  
email: [e.fubini@inrete.it](mailto:e.fubini@inrete.it)

F. Consiglio (✉)  
Università degli Studi di Parma, Italia  
email: [drososfilo@hotmail.it](mailto:drososfilo@hotmail.it)

*Disputatio. Philosophical Research Bulletin*  
Vol. 2, No3. Dic. 2013 | ISSN: 2254-0601  
Salamanca-Madrid | [www.disputatio.eu](http://www.disputatio.eu)

**ARTÍCULO**

## Può la musica esprimere il tragico?

ENRICO FUBINI

**L**A MUSICA ESPRIME I SENTIMENTI, COSÌ SI DICE PER LO PIÙ! E allora perché mai non dovrebbe poter esprimere il tragico? Le cose che sembrano più semplici spesso sono in realtà le più complicate e nascondono le maggiori insidie a ragionarci su con attenzione e spirito critico.

La risposta al quesito che per certi aspetti sembra ovvia può articolarsi su due piani diversi anche se infine i due piani dovrebbero trovare un punto d'incontro e di convergenza. Si può ragionare su un piano teorico, filosofico o estetico che dir si voglia e chiedersi se la musica o il linguaggio musicale — ammesso e non concesso che la musica sia un linguaggio— sia atta ad esprimere alcunché e nello specifico se sia atta ad esprimere sentimenti tragici. Ma si può anche portare il discorso su un piano storico e verificare se la musica, nella sua storia, perlomeno nell'Occidente, si è a volte avventurata nel terreno del tragico.

Molti altri interrogativi possono sorgere, e non meno importanti ai fini del nostro discorso: c'è un tragico specificatamente musicale? Se la musica può veramente esprimere il tragico, tutta la musica in generale è atta a questo tipo di espressione o c'è uno stile o un genere che gode di qualche privilegio in questo campo? Forse la musica vocale più di quella strumentale? Forse la musica monodica e armonica più di quella polifonica? Ed infine la domanda più insidiosa alla cui risposta dovrebbe essere qualificato più il filosofo che il musicologo: cosa s'intende per tragico?

A monte di tutti questi interrogativi ci sta evidentemente ancora il problema chiave a cui l'estetica musicale da millenni cerca di dare una risposta, cioè se la musica sia un'arte dotata di semanticità e, se esiste una risposta affermativa a questo quesito, come si può definire la sua semanticità, dal momento che ovviamente la semanticità del linguaggio musicale è di natura assai diversa da quella del linguaggio verbale. Ci si trova pertanto di fronte ad un nodo assai complesso di problemi e di ipotetiche soluzioni—, ammesso che ci sia una soluzione a tali problemi!— tutt'altro che semplici.

Ritorniamo al problema del tragico e più che immaginare risposte teoriche astratte, cerchiamo nella storia ciò che si è inteso per tragico. Il modello di *tragico* nella nostra storia è la tragedia greca, modello che si è proiettato per oltre venticinque secoli nella storia della cultura occidentale, con ricadute non indifferenti anche nella storia della musica. Senza addentrarci qui in sottili disquisizioni sul senso del tragico, che ci porterebbero lontano dal nostro obiettivo, forse si può dare una provvisoria e certamente insufficiente definizione del tragico come il sentimento che nasce da una riflessione su eventi dell'esistenza umana quando questi precipitano ineluttabilmente verso esiti radicalmente negativi di fronte ai quali l'uomo con la sua volontà è del tutto impotente, eventi dominati dal fato, o da una divinità il cui volere ci sfugge. Potremmo affermare che sul piano emotivo il senso del tragico è dominato dal sentimento dell'ineluttabilità del male e dall'esito negativo o catastrofico degli eventi umani. Ma ritorniamo alla musica. Conosciamo troppo poco della musica greca per poter dire qualcosa sulla sua rilevanza nella tragedia classica; perciò non si hanno elementi per dire in che misura la musica potesse esprimere il tragico nel teatro greco e quale fosse la sua reale portata nella struttura della tragedia.

Per rimanere nella tradizione occidentale passiamo al canto gregoriano e ai lunghi secoli della polifonia sacra sino al Rinascimento. Forse si potrebbe avanzare l'ipotesi che in una prospettiva religiosa cristiana il senso del tragico è occultato dalla speranza della salvezza e che perciò nella tradizione polifonica sacra il senso del tragico è assente. Ma qui sorge un problema di natura più tecnica: ci si può legittimamente chiedere se il linguaggio polifonico che, pur nella sua complessa evoluzione ha dominato la tradizione musicale medioevale dagli anni mille sino alla fine del Rinascimento, non sia per sua natura refrattario all'espressione del tragico. Bisognerebbe entrare in dettagli tecnici più approfonditi e non è questa la sede. Tuttavia, anche in un discorso approssimativo e superficiale, non si può non avvertire che gli intrecci sempre più complessi delle voci del linguaggio polifonico, dalle prime semplici sovrapposizioni di voci agli inizi della polifonia, sino ad arrivare ai fiamminghi nel Rinascimento con Obrecht o Ockeghem e ad intrecci polifonici nelle messe che arrivavano ben a 36 voci, erano atte piuttosto a creare un quadro statico, a dipingere grandi affreschi ma privi di contrasti drammatici. L'ampio flusso sonoro, le scale modali medievali, prive di forti tensioni al loro interno, i luoghi sacri in cui vengono eseguite le composizioni su testi liturgici, il senso corale del rito e la profonda religiosità dei testi che accompagnano il tessuto polifonico, anche se non escludono momenti drammatici, hanno pur sempre un esito che

affonda le sue radici nella speranza e nella salvezza, il che esclude il senso tragico dell'esistenza, quale affiorava nel teatro greco classico. Si può concludere che il linguaggio della polifonia esclude per sua natura un esito tragico e non è intrinsecamente atto ad esprimere la tragicità.

Anche la polifonia profana e il suo trionfo nel madrigale non ha mai potuto esprimere il senso tragico della vita e tutt'al più, nelle sue manifestazioni più mature nel Cinquecento, affiora piuttosto il senso lirico della vita e della natura, con le sue tristezze, le sue gioie, il senso dell'abbandono e a volte anche il senso dell'angoscia e della morte, quando ormai la polifonia con i suoi cromatismi e le sue preziosità si appresta a trasformarsi nel nuovo linguaggio musicale, con la prevalenza dei modi maggiore e minore, con una maggiore trasparenza delle voci che prelude all'avvento del nuovo linguaggio armonico-tonale.

Si apre pertanto un nuovo capitolo nella storia della nostra musica occidentale con l'invenzione del melodramma nei primi anni del Seicento con il Barocco. E' cosa nota che gli inventori del melodramma pensavano di far rivivere la tragedia greca, anche se —osserviamo noi oggi— lo spirito della tragedia greca è assai lontano dal melodramma barocco. Ma ritornando al tema che qui c'interessa ci si chiede se il tragico, di cui sono apparentemente intessuti i libretti e non solamente quelli dei primi melodrammi, dall'*Orfeo e Euridice* sino alle numerose *Alceste* o alle *Didone abbandonata*, trovi espressione nella musica che accompagna lo svolgimento degli eventi. Sono state fatte molte analisi di tipo sociologico del teatro melodrammatico, dapprima spettacolo fastoso nei saloni delle corti italiane e poi delle capitali europee e in seguito spettacolo nei teatri pubblici a pagamento, dove il pubblico cercava anzitutto un divertimento e una facile commozione nei gorgheggi dei cantanti e nelle arie patetiche abilmente situate nei momenti culminanti dell'azione: anche se i titoli dei melodrammi erano tratti spesso dalle tragedie greche o da eventi tragici della storia greca o romana, in realtà l'autentico sentimento del tragico era per lo più assente non solo dai libretti, ma —ciò che più c'interessa in questo contesto— anche e soprattutto dalla musica.

Dovremmo allora concludere che la musica è incapace per sua natura ad esprimere il tragico? Nel melodramma trova espressione una vasta gamma di sentimenti; perché non il tragico, nonostante l'aspirazione dei musicisti e dei librettisti di dar nuova vita al teatro greco? Le motivazioni di carattere sociologico a cui si è accennato sono troppo facili e di per sé troppo banali ed evidenti per risultare soddisfacenti e altre motivazioni di carattere più intrinsecamente musicali vanno ricercate. Lo spettacolo melodrammatico è

stato reso possibile solamente dall'abbandono dello stile polifonico e dall'adozione del nuovo stile monodico in cui le voci potessero essere percepite nella loro individualità e singolarità nel tempo e nello spazio per permettere sulla scena lo svolgimento di eventi: i personaggi dovevano poter parlare, ovvero cantare, uno alla volta senza sovrapposizioni. perché la scena avesse uno svolgimento temporale plausibile. Ma tutto ciò è cosa ben nota; tuttavia si trascura spesso la ricaduta che si può avere sul piano emotivo nell'uso dei modi maggiore e minore e con la dinamica interna di tensioni e risoluzioni inerenti all'uso di tali scale. Le forti tensioni interne presenti nel linguaggio armonico-tonale, traggono origine dalla frase musicale che si basa sulla presenza di un punto di partenza, la tonica, e di un punto di arrivo ben definito con il ritorno della tonica. Tale percorso rappresenta un'*avventura*, attraverso i vari gradi della scala, percorso che genera dapprima un senso di tensione; alla fine della frase pertanto l'ascoltatore è ricompensato dal sentimento di quiete ritrovata, di conclusività di un discorso che approda ad un sicuro porto, un esito positivo dopo le più spericolate avventure. Se questo può essere il senso del discorso musicale nell'era dell'armonia tonale, come è stato inteso soprattutto nel Sei-Settecento, va ricordato che questo è il linguaggio su cui si è fondato lo spettacolo melodrammatico nel Barocco. Anche la musica strumentale, senza accompagnamento vocale, ha vissuto in stretto contatto con la musica vocale, con un intenso travaso di espressioni dense di significato, tra i due generi e ha sperimentato il medesimo uso delle tensioni e risoluzioni inerenti all'arco armonico-tonale. Le esperienze emotive di un ascoltatore di musica e la formazione di *significati* di fronte al fraseggio in uso nel Barocco si sono verificate soprattutto a contatto con il linguaggio melodrammatico e tali esperienze l'ascoltatore le ha rivissute in modo simile nell'ascolto della musica strumentale. Non si deve dimenticare che nel Sei-Settecento la grande maggioranza di musicisti scrive al tempo stesso melodrammi e musica strumentale e non stupisce quindi se il linguaggio di un genere si ritrova anche nell'altro genere, in un interscambio linguistico molto intenso. Il *meccanismo* proprio del linguaggio armonico tonale, nell'alternanza di maggiore e minore, e nella varietà di effetti emotivi prodotti dal sapiente uso di queste risorse linguistiche ha sempre più allargato la tavolozza del musicista, grazie alla duplice esperienza melodrammatica e strumentale.

Si è detto che gli inventori del melodramma sognavano di riportare il teatro greco sulle scene, fiduciosi che si potessero ripetere i grandi e potenti effetti emotivi che ritenevano dovesse avere avuto ai suoi tempi sul pubblico. I primi libretti non a caso riportano sulle scene la tragica e al tempo stesso

commovente vicenda di Orfeo e le opere dei decenni successivi insistono su vicende altrettanto tragiche tratte dalla mitologia greca e poi dalla storia e dalla mitologia romana. Il contenuto letterario di tali libretti è per lo più altamente drammatico o tragico che dir si voglia, ma l'esito musicale, —e in un melodramma l'esito musicale è essenziale e centrale— è scarsamente tragico e i sentimenti che prevalgono sono invece di natura amorosa, idillica, pastorale, sentimenti per lo più incentrati sul *pathos* melodrammatico. Si può forse rilevare una contraddizione tra il piano letterario e quello musicale: a cosa si deve? E' il linguaggio armonico-tonale che in qualche modo è refrattario all'espressione del tragico, sempre che si tenga ferma la definizione di *tragico* che si è dato all'inizio del nostro discorso. Se il tragico è un sentimento che nasce dalla constatazione dell'ineluttabilità del male e del negativo nell'esistenza umana, un meccanismo linguistico che mira invece nel suo fraseggio a giungere sempre ad un esito positivo e tranquillizzante, ad una conclusione felice capace di sciogliere le tensioni accumulate nelle avventure anche rischiose, portatrici di *pathos*, di sentimenti intensi e anche di possibili grandi sofferenze, tale meccanismo linguistico, dicevo, non potrà mai esprimere appieno il senso del tragico dell'esistenza umana. Un discorso analogo vale anche per la musica strumentale che, come si è visto, si serve dello stesso lessico della musica melodrammatica. Il senso del teatro, proprio di tutta l'arte barocca, ha in qualche modo contagiato tutto l'orizzonte musicale del tempo. Forse che un concerto per violino di Vivaldi non è simile, in senso metaforico ovviamente, ad una scena teatrale in cui il violino ha la funzione di prima donna su un palcoscenico immaginario, simile ad un soprano che canta esprimendo nelle sue volute melodiche i suoi dolori e le sue gioie? Pertanto il contenuto spesso tragico dei libretti melodrammatici, così come il canto degli strumenti solisti nei concerti e nelle sonate barocche, così simile alle arie dei cantanti d'opera, non è certo sufficiente per poter dire che il melodramma barocco e più in generale la musica barocca del Sei-Settecento esprime il tragico. Finché il linguaggio musicale si attiene più o meno strettamente all'armonia tonale e alle sue regole, il sentimento del tragico difficilmente può trovare espressione musicale. L'armonia tonale è fatta per *narrare* —s'intende musicalmente— drammi con lieto fine, vicende dal felice scioglimento, sentimenti di *pathos* che abbiano però uno sbocco positivo, perché tale è la struttura, da un punto di vista formale, del fraseggio musicale. Non per nulla la maggior parte dei melodrammi erano congegnati dal librettista in modo che avessero un lieto fine, anche quando le vicende storiche narrate sembravano dover condurre ad un finale tragico.

Viene allora un dubbio, questa volta di natura teorica: sarà forse la musica un linguaggio di per sé inadatto ad esprimere il tragico? Si è visto che, lasciando da parte un impossibile discorso sulla musica greca, la grande sconosciuta, dal lontano medioevo sino all'epoca romantica un autentico sentimento del tragico è assente dalla musica, per cui ci si può legittimamente chiedere se mai la musica possa in qualche modo esprimere tale sentimento. Una risposta non può prescindere, come già si è potuto constatare, da un piano storico e al tempo stesso da un'analisi che entri nel merito della struttura linguistica della musica. Finché il linguaggio musicale è organizzato su basi fortemente e dichiaratamente tonali, forse la musica è davvero lontana per sua natura dal tragico, dal momento che l'arco di tensioni messe in atto dall'armonia tonale richiede un lieto fine, per dirla metaforicamente, o, per dirla in termini più musicali, richiede il ritorno sulla tonica e quindi ad una felice conclusione e ad un momento di riposo che sia soddisfacente ed esprima un sentimento di pacificazione per la nostra psicologia uditiva.

Ma prendiamo un esempio concreto che può aprirci ad altri orizzonti musicali. Nessuno può dire che il *Don Giovanni*, tra le grandi opere mozartiane, non abbia un esito tragico e che non sollevi tragici interrogativi esistenziali sul bene e sul male. Dimentichiamo per un momento il finale in cui Mozart, per venire incontro alle usanze melodrammatiche del tempo, dopo la tragica e in qualche modo ineluttabile fine di Don Giovanni, aggiunge il concertato finale in cui i personaggi, allegri e festosi, cantano rallegrandosi per la giusta fine dei malvagi e il trionfo dei buoni. Questo finale risulta chiaramente come un qualcosa di posticcio che avrebbe anche potuto non esserci e forse con grande vantaggio per l'opera. Concentriamoci sul vero finale, cioè sulla scena del Commendatore che trascina agli inferi Don Giovanni, scena che forse può adombrare la tragica celebrazione della grandezza del male. Ebbene proprio in questa scena, forse una delle prime volte nella storia del melodramma e della musica armonico-tonale, la tonalità viene messa in forse. Uno noto studioso e musicista, Roman Vlad, nella sua *Storia della dodecafonia*, dimostra con una sottile e penetrante analisi, che proprio in queste battute tragiche e inquietanti, compare quella che si potrebbe chiamare ante-litteram la prima serie dodecafonica. E' difficile dire sino a che punto Mozart stesso ne fosse consapevole e probabilmente il suo infallibile istinto musicale l'ha portato ad usare strumenti linguistici del tutto inusitati al suo tempo. Quello che è certo è che la tonalità viene posta in discussione e il rassicurante arco melodico con il suo senso di riposo conclusivo non c'è più. Lo spettatore si trova così di fronte ad un vuoto angoscioso, uno dei primi segnali di autentico turbamento nella

storia della nostra musica occidentale; per l'ascoltatore il mondo si apre a esiti tragici e nasce la sensazione che il male possa avere una sua inspiegabile e ineluttabile grandezza.

Dopo Mozart i casi di abbandono della tonalità o meglio di messa in discussione della tonalità, anche se non ancora sistematici, con l'apparizione di quelle che si possono chiamare le prime serie dodecafoniche o perlomeno le prime serie di note non legate da rapporti tonali, s'infittiscono sempre più inoltrandoci nell'Ottocento. Nel famoso interrogativo sibillino '*deve essere?*' (*muss es sein?*) e nella risposta '*deve essere*' del *Quartetto* op. 135, Beethoven si serve di una serie di sei note non tonali. Già comparivano serie non tonali nell'*Arte della fuga* bachiano, come nota sempre Vlad, e, possiamo noi aggiungere, di qui trae origine il carattere enigmatico e per certi aspetti inquietanti di questa straordinaria composizione. Gli esempi potrebbero moltiplicarsi e l'uso di serie non tonali assume un carattere senza dubbio intenzionale in compositori romantici da Liszt a Brahms, per non parlare di Wagner, musicista che per la prima volta mette seriamente in discussione la tonalità. Come non ricordare il fin troppo celebre brano del Tristano in cui la cadenza sulla tonica viene continuamente evitata e rimandata attraverso una serie infinita di modulazioni? Tale contesto musicale genera nell'ascoltatore un senso di malessere ondeggiante che prelude alla tragedia finale.

Dopo Wagner i casi si moltiplicano e l'angoscia e il senso del tragico diventano di casa nella musica. Forse, più ancora della dodecaфонia, l'atonalità diventa lo strumento linguistico principe per esprimere il senso del tragico dell'esistenza umana. L'*Erwartung*, *La mano felice* di Schönberg e soprattutto il *Wozzeck* di Berg e in fondo anche il *Moses und Aron* o *Il sopravvissuto a Varsavia*, per nominare solo le opere più note dei primi decenni del Novecento, ci portano in un'atmosfera di autentica tragedia esistenziale. Proprio il linguaggio atonale, e in parte anche quello dodecafonico, mostra di essere consono ad evidenziare e ad esprimere il tragico. La mancanza di una tonica, cioè di un centro tonale a cui ricondurre il discorso come suo baricentro, il senso che ne consegue di smarrimento e di mancanza di un punto di riposo e di quiete conclusiva, tolgono ogni sentimento di certezza, di riposo che sottolinei lo scioglimento del dramma. Le ultime parole di Mosé nel melodramma di Schönberg '*Parola, parola che mi manca*', sono prive di ogni conclusività, ma anzi aprono le porte al dramma dell'incomunicabilità che non prevede alcuna possibile soluzione.

Si potrebbe condurre molte altre analisi a sostegno di questa tesi, ma non è



qui il luogo. Ciò che mi preme dimostrare è che un discorso puramente teorico, se la musica possa esprimere o meno il tragico, non regge se non è storicizzato. Se si attribuisce alla musica una certa qual virtù semantica, anche se *sui generis*, anche se del tutto diversa da quella del linguaggio verbale, anche se non riferibile a concetti o a immagini determinate, ma a stati d'animo, forse polivalenti, forse indeterminati, non avrebbe senso negarle la possibilità di esprimere anche il tragico. Ma il discorso incomincerebbe e finirebbe qui. In realtà si è visto che la musica difficilmente e solo in determinate situazioni linguistiche può aspirare ad esprimere il tragico. Il linguaggio tonale in cui la musica occidentale ha trovato spazio per il suo sviluppo storico dal Rinascimento sino quasi ai nostri giorni non è stato progettato per esprimere il tragico e il melodramma, nonostante abbia tratto la sua prima ispirazione dalla tragedia greca, in realtà ha poco a che fare con un autentico sentimento che esprima lo sfondo tragico in cui si muove l'esistenza umana. Il melodramma, così come tutta la musica strumentale che si è sviluppata parallelamente al melodramma, proprio in virtù del linguaggio tonale, deve sempre trovare una ragione al dramma dell'esistenza, deve lasciare sempre aperta la porta alla speranza. Solo con la dissoluzione della tonalità la musica si apre al tragico: forse non è un caso che i decenni in cui si è sviluppato il linguaggio che nasce dalle ceneri della tonalità, sia anche l'epoca che ha vissuto la crisi delle certezze su cui si reggeva il mondo ottocentesco. Non si può dimenticare che nel Novecento ci sono state due guerre mondiali e i più terribili genocidi della storia dell'umanità. Non c'è da stupirsi allora se la musica abbia elaborato un nuovo linguaggio che è diventato lo specchio in cui le tragedie del Novecento hanno trovato espressione.

## ¿Puede la música expresar lo trágico?

ENRICO FUBINI

**L**A MÚSICA EXPRESA LOS SENTIMIENTOS, ¡ASÍ SE DICE POR LO GENERAL! Y entonces ¿porqué no debería poder expresar lo trágico? Las cosas que parecen más simples son a menudo realmente las más enredadas y esconden las mayores insidias si razonamos con atención y espíritu crítico.

La respuesta al interrogante que por ciertos aspectos parece obvia puede subdividirse en dos diferentes planes, aun si al final los dos planes deberían encontrar un punto de intersección y convergencia. Se puede razonar sobre un plan teórico, filosófico o estético, como se le quiere llamar, y preguntarse si la música o el lenguaje musical – asumiendo, sin conceder, que la música sea un lenguaje – sea apta para expresar algo, y específicamente si sea apta para expresar sentimientos trágicos. Pero se puede también llevar el discurso sobre un plan histórico y averiguar si la música, en su historia, por lo menos en el Occidente, se ha aventurado a veces en el campo de lo trágico.

Muchos otros interrogantes pueden surgir, y no menos importantes para nuestro discurso: ¿hay un trágico específicamente musical? Si la música puede de verdad expresar lo trágico, ¿toda la música en general es apta para este tipo de expresión o hay un estilo o un género que goza de algún privilegio en este campo? ¿Acaso la música vocal más que aquella instrumental? ¿Acaso la música monódica y armónica más que aquella polifónica? Y finalmente la pregunta más insidiosa para cuya respuesta debería ser más calificado el filósofo que el musicólogo: ¿Qué es lo que entendemos por trágico?

En la base de todos estos interrogantes queda evidentemente aún el problema clave al que la estética musical ha tratado de dar respuesta desde hace milenios, o sea si la música sea un arte dotado de semantividad, y, si hay una respuesta afirmativa a esta cuestión, cómo se puede definir su semantividad, ya que obviamente la semantividad del lenguaje musical es de naturaleza muy diferente de aquella del lenguaje verbal. Nos encontramos por ende en frente de un nudo muy complejo de problemas con hipotéticas soluciones – ¡admitido que haya una solución para estos problemas! – para nada sencillas.

Volvamos al problema de lo trágico, y más que imaginar respuestas teóricas abstractas, busquemos en la historia lo que fue entendido por trágico. El modelo de lo *trágico* en nuestra historia es la tragedia griega, modelo que fue proyectado a lo largo de veinticinco siglos en la historia de la cultura occidental, con repercusiones considerables también en la historia de la música. Sin adentrarse aquí en sutiles disquisiciones sobre el sentido de lo trágico, que nos llevarían lejos de nuestro objetivo, quizá se puede dar una provisoria y ciertamente insuficiente definición de lo trágico como un sentimiento que nace desde una reflexión sobre acontecimientos de la existencia humana cuando estos se precipitan hacia resultados radicalmente negativos en frente de los cuales el hombre con su voluntad es completamente impotente, acontecimientos dominados por el hado, o una divinidad cuyo designio se nos escapa. Podríamos afirmar que sobre el plan emotivo el sentido de lo trágico está dominado del sentimiento de ineluctabilidad del mal y del resultado negativo o catastrófico de los acontecimientos humanos. Pero volvamos a la música. Conocemos demasiado poco de la música griega para poder decir algo sobre su relevancia en la tragedia clásica; por esto no tenemos elementos para decir en qué medida la música pudiera expresar lo trágico en el teatro griego y cuál fuera su concreto alcance en la estructura de la tragedia.

Para quedarnos en la tradición occidental pasemos al canto gregoriano y a los largos siglos de la polifonía sacra hasta el Renacimiento. Quizá se podría plantear la hipótesis de que en una perspectiva religiosa cristiana el sentido de lo trágico está ocultado por la esperanza de la salvación y que por esto en la tradición polifónica sacra el sentido de lo trágico está ausente. Pero aquí surge un problema de naturaleza más técnica: podemos legítimamente preguntarnos si el lenguaje polifónico que, pese a su compleja evolución ha dominado la tradición musical medieval desde los años mil hasta finales del Renacimiento, no sea por su naturaleza refractario a la expresión de lo trágico. Necesitaría entrar en detalles técnicos más exhaustivos pero éste no es el lugar. Sin embargo, también en un discurso aproximativo y superficial, no se puede no percibir que los entretejidos siempre más complejos de las voces del lenguaje polifónico, desde las primeras simples superposiciones de voces hasta los inicios de la polifonía, hasta llegar a los flamencos en el Renacimiento con Obrecht u Ockeghem y a los entretejidos polifónicos en las misas que alcanzaban las 36 voces, eran aptas más bien a crear un cuadro estático, a pintar grandes frescos pero carentes de contrastes dramáticos. El amplio flujo sonoro, las escalas modales medievales, desprovistas de fuertes tensiones en su interior, los lugares sagrados en que vienen ejecutadas las composiciones sobre textos litúrgicos, el

sentido coral del rito y la religiosidad profunda de los textos que acompañan el entretejido polifónico, aun si no excluyen momentos dramáticos, tienen pese a todo un resultado que ahonda sus raíces en la esperanza y la salvación, lo cual excluye el sentido trágico de la existencia, como afloraba en el teatro griego clásico. Se puede concluir que el lenguaje de la polifonía excluye por su naturaleza un resultado trágico y no es intrínsecamente apto para expresar lo trágico.

También la polifonía profana y su triunfo en el madrigal nunca ha podido expresar el sentido trágico de la vida y como mucho, en sus manifestaciones más maduras en el *Cinquecento*, aflora más bien el sentido lírico de la vida y de la naturaleza, con sus tristezas, sus placeres, el sentido del desamparo y a veces el sentido de la angustia y de la muerte, cuando ya la polifonía con sus cromatismos y sus preciosidades se apresta a convertirse en el nuevo lenguaje musical, con la prevalencia de los modos mayor y menor, con una mayor transparencia de las voces que preludia a la llegada del nuevo lenguaje armónico-tonal.

Se abre por ende un nuevo capítulo de la historia de nuestra música occidental con el invento del melodrama en los primeros años del *Seicento* con el Barroco. Es cosa conocida que los inventores del melodrama pensaban hacer revivir la tragedia griega, aun si – observamos nosotros hoy en día – el espíritu de la tragedia griega está muy lejos del melodrama barroco. Pero volviendo al tema que aquí nos interesa podemos preguntarnos si lo trágico, de que están aparentemente entretejidos los libretos y no solamente aquellos de los primeros melodramas, desde el *Orfeo e Euridice* hasta las numerosas *Alceste* o las *Didone abbandonata*, encuentre expresión en la música que acompaña el desarrollo de los acontecimientos. Se han hecho muchos análisis de tipo sociológico del teatro melodramático, al inicio espectáculo fastuoso en los salones de las cortes italianas y luego de las capitales europeas y sucesivamente espectáculo en los teatros públicos por tarifa, donde el público buscaba antes que todo una diversión y una fácil conmoción en los gorgoritos de las cantantes y en las arias patéticas hábilmente situadas en los momentos culminantes de la acción: aun si los títulos de los melodramas estaban sacados frecuentemente de las tragedias griegas o de acontecimientos trágicos de la historia griega o romana, en realidad el auténtico sentimiento de lo trágico estaba por lo general ausente no sólo de los libretos, sino – esto es lo que más nos interesa en este contexto – también y sobre todo de la música.

¿Deberíamos entonces concluir que la música es incapaz por su naturaleza de

expresar lo trágico? En el melodrama halla expresión una amplia gama de sentimientos; ¿por qué no lo trágico, no obstante la aspiración de los músicos y autores de libretos de resucitar el teatro griego? Las motivaciones de carácter sociológico que se habían mencionado son demasiado fáciles y por sí mismas demasiado triviales y evidentes para resultar satisfactorias, y las demás motivaciones de carácter más intrínsecamente musical tienen que ser investigadas. El espectáculo melodramático ha sido hecho posible solamente por el abandono del estilo polifónico y la adopción del nuevo estilo monódico en que las voces pudieran ser percibidas en su individualidad y singularidad en el tiempo y en el espacio para permitir en el escenario el desarrollo de acontecimientos: los personajes debían poder hablar, o sea cantar, uno a la vez sin superposiciones para que la escena tuviese un desarrollo temporal plausible. Pero todo esto es algo bien conocido; sin embargo se descuidan a menudo las repercusiones que puede haber sobre el plan emotivo en el uso de los modos mayor y menor y con la dinámica interior de tensiones y resoluciones inherentes al uso de aquellas escalas. Las fuertes tensiones interiores presentes en el lenguaje armónico-tonal, trazan el origen de la frase musical que está basada sobre la presencia de un punto de partida, la tónica, y en un punto de llegada bien definido con el regreso de la tónica. Este recorrido representa una *aventura*, a través de los diferentes grados de la escala, recorrido que genera en un principio un sentido de tensión; al fin de la frase por lo tanto el oyente es recompensado por el sentimiento de serenidad recuperada, de conclusividad de un discurso que alcanza un puerto seguro, un resultado positivo después de las más atrevidas aventuras. Si éste puede ser el sentido del discurso musical en la era de la armonía tonal, como fue entendido sobre todo en el *Sei-Settecento*, se debe recordar que éste es el lenguaje sobre el que se fundó el espectáculo melodramático en el Barroco. También la música instrumental, sin acompañamiento vocal, ha vivido en estrecho contacto con la música vocal, con un intenso transvase de expresiones densas de significado, entre los dos géneros y ha experimentado el mismo uso de las tensiones y resoluciones inherentes al arco armónico-tonal. Las experiencias emotivas de un oyente de música y la formación de *significados* frente al fraseo utilizado en el Barroco se han verificado sobre todo en contacto con el lenguaje melodramático, y tales experiencias el oyente las ha revivido de manera parecida escuchando a la música instrumental. No se debe olvidar que en el *Sei-Settecento* la absoluta mayoría de músicos escribe al mismo tiempo melodramas y música instrumental y no sorprende por lo tanto si el lenguaje de un género se halla también en el otro género, en un intercambio lingüístico muy intenso. El mecanismo propio

del lenguaje armónico tonal, en la alternancia de mayor y menor, en la variedad de efectos emotivos producidos por el hábil uso de estos recursos lingüísticos, siempre ha ampliado más la paleta del músico, por medio de la dúplice experiencia melodramática e instrumental.

Hemos afirmado que los inventores del melodrama soñaban con reponer en escena el teatro griego, confiando en que se pudiesen repetir los grandes y poderosos efectos emotivos que imaginaban que debiera haber tenido en su tiempo sobre el público. No es casual si los primeros libretos vuelven a poner en escena la trágica y al mismo tiempo conmovedora historia de Orfeo y las obras de las décadas siguientes insisten sobre historias igualmente trágicas sacadas de la mitología griega y luego de la historia y de la mitología romana. El contenido literario de tales libretos es por lo general altamente dramático, o trágico, como se prefiere decir, pero el resultado musical, – y en un melodrama el resultado musical es esencial y central – es escasamente trágico y los sentimientos que prevalecen son al contrario de naturaleza amorosa, idílica, pastoral, sentimientos por lo general concentrados en el *pathos* melodramático. Se puede quizá detectar una contradicción entre el plan literario y aquello musical: ¿a qué se debe? Es el lenguaje armónico-tonal que de alguna manera es refractario a la expresión de lo trágico, siempre si seguimos con la definición de *trágico* que habíamos dado al inicio de nuestro discurso. Si lo trágico es un sentimiento que nace de la constatación de la ineluctabilidad del mal y de lo negativo de la existencia humana, un mecanismo lingüístico que, al contrario, aspira en su fraseo a llegar siempre a un resultado positivo y tranquilizador, a una conclusión feliz capaz de diluir las tensiones acumuladas en las aventuras arriesgadas, portadoras de *pathos*, de sentimientos intensos y también de posibles grandes sufrimientos, tal mecanismo lingüístico, estaba diciendo, no podrá nunca expresar enteramente el sentido de lo trágico de la existencia humana. Un discurso análogo vale también para la música instrumental que, como se ha visto, se sirve del mismo léxico de la música melodramática. El sentido del teatro, propio de todo el arte barroco, ha de alguna manera contagiado todo el horizonte musical de entonces. ¿Acaso un concierto para violín de Vivaldi no es parecido, en sentido metafórico obviamente, a una escena teatral en que el violín tiene la función de una prima donna sobre un escenario imaginario, parecido a una soprano que canta expresando en sus volutas melódicas sus dolores y sus placeres? Por ende el contenido a menudo trágico de los libretos melodramáticos, tanto como el canto de los instrumentos solistas en los conciertos y en las sonatas barrocas, tan parecido a las arias de los cantantes de ópera, no es ciertamente suficiente para poder decir que el

melodrama barroco y más generalmente la música barroca del *Sei-Settecento* expresa lo trágico. Hasta que el lenguaje musical se atiene más o menos estrictamente a la armonía tonal y a sus pautas, el sentimiento de lo trágico difícilmente puede hallar expresión musical. La armonía tonal está hecha para *narrar* – se entiende musicalmente – dramas con un desenlace feliz, historias con un feliz epílogo, sentimientos de pathos que de todas maneras tengan una desembocadura positiva, porque tal es la estructura, bajo una perspectiva formal, del fraseo musical. No es por nada que la mayoría de los melodramas estaban ideados por el libretista de modo que tuviesen un desenlace feliz, incluso cuando los acontecimientos históricos narrados parecían tener que conducir a un epílogo trágico.

Surge entonces una duda, esta vez de naturaleza teórica: ¿Acaso la música es un lenguaje por sí mismo inadecuado para expresar lo trágico? Se ha notado que, dejando de lado un imposible discurso sobre la música griega, la gran desconocida, desde la lejana Edad Media hasta la época romántica un auténtico sentido de lo trágico en la música está ausente, por lo cual nos podemos legítimamente preguntar si la música pueda de alguna manera expresar tal sentimiento. Una respuesta no puede prescindir, como ya se ha podido constatar, de un plan histórico y al mismo tiempo de un análisis de la estructura lingüística de la música. Hasta que el lenguaje musical está organizado sobre fuertes y declaradas bases tonales, quizá la música de verdad queda lejos por su naturaleza de lo trágico, considerando que el arco de tensiones puestas en acto de la armonía tonal requiere un desenlace feliz, para decirlo metafóricamente, o, para decirlo en términos más musicales, requiere el retorno sobre la tónica, y luego a un epílogo feliz y a un momento de descanso que sea satisfactorio y exprese un sentimiento de pacificación para nuestra psicología auditiva.

Pero tomemos un ejemplo concreto que puede introducirnos en otros horizontes musicales. Nadie puede decir que el *Don Giovanni*, una de las grandes obras mozartianas, no tenga un resultado trágico y que no sugiera trágicos interrogantes existenciales sobre el bien y el mal. Olvidemos por un momento el epílogo en que Mozart, para adecuarse a los costumbres melodramáticos de entonces, después de la trágica y de alguna manera ineluctable muerte de Don Juan, añade el *concertato* final en el cual los personajes, alegres y joviales, cantan alegrándose por la justa muerte de los malvados y el triunfo de los buenos. Este final resulta claramente como algo de postizo que habría también podido no estar y quizá con gran ventaja para la obra. Concentrémonos en el final verdadero, o sea la escena del Comendador que arrastra a los infiernos a Don Juan, escena que quizá puede transparentar la

trágica celebración de la grandeza del mal. Pues propiamente en esta escena, quizá una de las primeras veces en la historia del melodrama y de la música armónico-tonal, la tonalidad es puesta en duda. Un conocido estudioso y músico, Roman Vlad, en su *Historia de la dodecafonía*, demuestra con un sutil y penetrante análisis, que justamente en estos compases trágicos e inquietantes, aparece aquella que se podría llamar ante-litteram la primera serie dodecafónica. Es difícil decir hasta que punto el mismo Mozart fuese consciente de esto y probablemente su infalible instinto musical lo llevó a utilizar una herramienta lingüística totalmente desacostumbrada en su tiempo. Lo que es cierto es que la tonalidad es puesta en duda y el arco melódico tranquilizador con su sentido de descanso conclusivo ya no está. El espectador se halla así enfrente de un vacío angustioso, una de las primeras señales de auténtica turbación en la historia de la música occidental; para el oyente el mundo se abre hacia resultados trágicos y nace la sensación de que el mal pueda tener una propia inexplicable e ineluctable grandeza.

Después de Mozart los casos de abandono, o mejor, del poner en tela de juicio a la tonalidad, aun si todavía no sistemáticos, con la aparición de aquellas que se pueden llamar las primeras series dodecafónicas o por lo menos las primeras series de notas no enlazadas por medio de nexos tonales, se reiteran cada vez más en el *Ottocento*. En el conocido interrogante sibilino ‘¿tiene que ser?’ (muss es sein?) y en la respuesta ‘tiene que ser’ del *Quartetto* op.135, Beethoven se sirve de una serie de seis notas no tonales. Ya aparecían series no tonales en el *Arte de la fuga* bachiano, como evidencia siempre Vlad, y, podemos añadir nosotros, de aquí saca su origen el carácter enigmático y por ciertos aspectos inquietante de esta extraordinaria composición. Los ejemplos podrían multiplicarse y el uso de series no tonales asume un carácter sin duda intencional en compositores románticos desde Liszt hasta Brahms, para no hablar de Wagner, músico que por primera vez pone en duda la tonalidad. ¿Cómo no recordar el muy conocido pasaje del *Tristán* en que la cadencia sobre la tónica es continuamente esquivada y postergada a través de una serie infinita de modulaciones? Tal contexto musical genera en el oyente un sentido de malestar flotante que preludia la tragedia final.

Después de Wagner los casos se multiplican y la angustia y el sentido de lo trágico devienen comunes en la música. Quizá, aun más que la dodecafonía, la atonalidad deviene el instrumento lingüístico príncipe para expresar el sentido de lo trágico de la existencia humana. El *Erwartung*, *La mano feliz* de Schönberg, y sobre todo el *Wozzeck* de Berg, y en fin, también el *Moses und Aron* o *El*



*sobreviviente en Varsovia*, para recordar sólo las obras más conocidas de las primeras décadas del *Novecento*, nos llevan por una atmosfera de auténtica tragedia existencial. Por sí propio el lenguaje atonal, y en parte también aquel dodecafónico, muestra ser adecuado a evidenciar y a expresar lo trágico. La falta de una tónica, es decir de un centro tonal al cual reconducir el discurso como su baricentro, el sentido que procede del desconcierto y de la falta de un punto de descanso y serenidad conclusiva, quitan todo sentimiento de certeza, de descanso que subraye el epílogo del drama. Las últimas palabras de Moisés en el melodrama de Schönberg '*Palabra, palabra que me falta*', son desprovistas de toda conclusividad, pero aun abren las puertas al drama de la incomunicabilidad que no contempla alguna solución posible.

Se podría sustentar esta tesis con muchos otros análisis, pero no es éste el lugar adecuado. Lo que más me interesa demostrar es que un discurso puramente teórico, sobre si la música pueda expresar o no lo trágico, no se sostiene si no se situa dentro de un contexto histórico. Si se atribuye a la música cierta virtud semántica, aun si *sui generis*, aun si totalmente diferente de aquella del lenguaje verbal, aun si no es referible a conceptos o a imágenes determinadas, sino a estados de ánimo, quizá polivalentes, quizá indeterminados, no tendría sentido negarle la posibilidad de expresar también lo trágico. Pero el discurso empezaría y se acabaría aquí. En realidad se ha visto que la música difícilmente y sólo en determinadas situaciones lingüísticas podría aspirar a expresar lo trágico. El lenguaje tonal en que la música occidental ha encontrado espacio para su desarrollo histórico desde el Renacimiento hasta casi hoy en día no fue proyectado para expresar lo trágico, y el melodrama, no obstante haya sacado su primera inspiración de la tragedia griega, en realidad no tiene mucho que ver con un auténtico sentimiento que exprese el marco trágico en que se encuadra la existencia humana. El melodrama, así como toda la música instrumental que se ha desarrollado paralelamente al melodrama, justo por medio del lenguaje tonal, tiene siempre que encontrar una razón para el drama de la existencia, tiene que dejar siempre abierta la puerta para la esperanza. Sólo con la disolución de la tonalidad la música se abre a lo trágico: quizá no es casual que las décadas en las cuales se desarrolló el lenguaje que nace de las cenizas de la tonalidad, sean también la época que vivió la crisis de certezas sobre las que se sostenía el mundo decimonónico. No se puede olvidar que en el *Novecento* hubo dos guerras mundiales y los más terribles genocidios de la historia de la humanidad. No hay de qué asombrarse entonces si la música ha elaborado un nuevo lenguaje que ha devenido el espejo en que las tragedias del *Novecento* han

22 | ¿Puede la música expresar lo trágico?

hallado expresión.

## INFORMACIÓN DEL AUTOR | AUTHOR AFFILIATIONS

Enrico Fubini es Profesor Emérito de Historia de la Música en la Università di Torino. Doctor en Filosofía. Dirección Postal: Università degli Studi di Torino, Via S. Ottavio 20, 10124 Torino, Italia. Email: e.fubini@inrete.it.

## INFORMACIÓN DEL TRADUCTOR | TRANSLATOR AFFILIATIONS

Francesco Consiglio es estudiante de la Laurea Magistrale en Filosofía en la Università degli Studi di Parma. Dirección Postal: Dipartimento di Antichistica, Lingue, Educazione, Filosofia - A.L.E.F. Università degli Studi di Parma Via D'Azeglio 85/a 43125 Parma, Italia. Email: email: drososilo@hotmail.

## INFORMACIÓN DEL TRABAJO | WORK DETAILS

[Artículo. Original] Licencia: CC. Con permiso del autor. Publicado como:

Fubini, Enrico. «¿Puede la música expresar lo trágico?». *Disputatio. Philosophical Research Bulletin*, Volumen 2, Número 3 [Diciembre de 2013], pp. 5–22. ISSN: 2254–0601.

Separata: No. Reedición: No. Traducción de Francesco Consiglio.

## INFORMACIÓN DE LA REVISTA | JOURNAL DETAILS

*Disputatio. Philosophical Research Bulletin*, ISSN: 2254-0601, se publica anualmente, bajo una licencia Creative Commons [BY-NC-ND], y se distribuye internacionalmente a través del sistema de gestión documental GREDOS de la Universidad de Salamanca. Todos sus documentos están en acceso abierto de manera gratuita. Acepta trabajos en español, inglés y portugués. Salamanca – Madrid.

E-mail: (✉) boletin@disputatio.eu | Web site: (🌐) www.disputatio.eu