

Josep Maria Gregori

D'ORFEU A MONTEVERDI

ASSAIGS SOBRE MÚSICA, INSPIRACIÓ,
MITE I SACRALITAT

FRAGMENTA EDITORIAL



Publicat per **FRAGMENTA EDITORIAL**
Plaça del Nord, 4
08024 Barcelona
www.fragmenta.cat
fragmenta@fragmenta.cat

Col·lecció **ASSAIG, 96**

Primera edició **SETEMBRE DEL 2024**

Direcció editorial **IGNASI MORETA**
Producció editorial i gràfica **MARIA CALLÍ**
Disseny de la coberta **FRANCESC MORETA CASTEL-BRANCO**
Imatge de la coberta **Detall del quadre *L'òida*,
de Jan Brueghel el Vell i Peter Paul Rubens
(Museu del Prado)**

Impressió i relligat **ROMANYÀ VALLS, S. A.**

© 2024 **JOSEP MARIA GREGORI CIFRÉ**
pel text

© 2024 **FRAGMENTA EDITORIAL, S. L. U.**
per aquesta edició



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Dipòsit legal **B. 14.674-2024**
ISBN **978-84-10188-54-9**

Amb la col·laboració del Departament
de Cultura de la Generalitat de Catalunya

RESERVATS TOTS ELS DRETS



*A Meritxell Vinaixa,
musa, esposa, mare i germana,
i als nostres estimats fills Oriol i Oleguer.*





*La música ha sigut durant molt temps, i continua sent,
la teologia no escrita d'aquells que no tenen cap credo formal
o que el rebutgen. O, per dir-ho a la inversa: per molts éssers
humans, la religió ha sigut la música en què han cregut.*

GEORGE STEINER

El valor de la bellesa rau en el fet de descobrir l'espiritualitat.

JOAN MASCARÓ

*L'art consisteix a fer aparèixer
el sobrenatural ocult en el natural.*

LOUIS CATTIAUX





ÍNDEX

PRELUDI	11
I MÚSICA I POIESIS	17
1 <i>El pes etimològic del concepte «inspiració»</i>	21
2 <i>Desig i entusiasme</i>	26
3 <i>L'accés a l'instant-eternitat</i>	39
II SACRALITAT I ONTOLOGIA DE LA MÚSICA	47
1 <i>La sageta taoista</i>	48
2 <i>Icona sonora</i>	51
3 <i>Símbol d'un símbol</i>	63
4 <i>La música dels temples</i>	72
5 <i>Valor ontològic de la música</i>	82
III EL DO DE LES MUSES	95
1 <i>El relat del mite o el viatge vers si mateix</i>	96
2 <i>De Muses i aedes</i>	108
3 <i>La «mousiké» o l'art de les Muses</i>	115
4 <i>Les Muses en la «Teogonia»</i>	117



IV	L'HARMONIA DE LES SIRENES O EL CANT DE LES ESFERES	125
	1 <i>Sirenes en harmonia</i>	132
	2 <i>La glòria d'Ulisses</i>	138
	3 <i>Iconografia sonora</i>	143
	4 <i>La música de les esferes, un símbol universal</i>	149
	5 <i>El silenci o la «frontera secreta»</i>	165
V	ORFEU SOTA LA MIRADA DE CLAUDIO MONTEVERDI	175
	1 <i>El so òrfic</i>	179
	2 <i>Monteverdi alquimista</i>	183
	3 <i>L'esperit humanista o la reunió de la música amb la paraula</i>	187
	4 <i>El «Prologo», oracle de «La Musica»</i>	190
	5 <i>Les escenes de la «katabasi» òrfica</i>	218
	BIBLIOGRAFIA	231



PRELUDI

AQUEST PRELUDI TÉ TAMBÉ un caràcter post lúdic: la conclusió, després de quaranta-set anys, de la meva faceta docent dins del Grau de Musicologia de la Universitat Autònoma de Barcelona; una dedicació que, juntament amb la recerca orientada a la recuperació del patrimoni musical, no només m'ha entusiasmat des del primer moment, sinó que al mateix temps m'ha convidat, d'una manera amable i generosa, a endinsar-me en un mar de reflexions a l'entorn dels eixos que vertebreren els assaigs que presento en aquestes pàgines: la música i la seva íntima relació amb la inspiració, el que és sagrat, el mite i el pensament simbòlic.

La presència d'una influència extraordinària en la creació i la interpretació musicals és un fenomen que hom acostuma a reconèixer, d'una manera àmplia, amb el terme d'*inspiració*. La impregnació de l'energia d'aquest element misteriós i indefinible en el procés de la gestació i el desenvolupament de la creació i la interpretació de l'obra musical, s'inscriu en la globalitat dels elements que en configuren el discurs sonor com un principi actiu que hi participa i els irradia la qualitat de la seva ressonància. D'altra banda, ens decanem a sospesar si, precisament gràcies a la presència d'aquest element

misteriós, les obres impregnades de la qualitat d'aquest perfum es veuen curullades d'una perdurabilitat que travessa modes i segles, més enllà del moment d'aparició en el decurs de la història de la música.

La capacitat de la música de participar, amb la respiració, en la presència de quelcom que pertany a una naturalesa transcendent, divina, confereix al discurs musical la possibilitat d'assumir la categoria de revelació. Si, tal com diu Emmanuel d'Hooghvorst, la intenció profunda dels aedes de l'Antiguitat era la revelació, ens podríem preguntar fins a quin punt també ho era per aquells compositors que, com Bach, Beethoven o Brahms, eren plenament conscients d'escriure per desvetllar el cor de la humanitat, estimular-lo i orientar-lo vers l'essencialitat de la seva interioritat. Tal com diu Claudio Naranjo, les obres d'aquests autors són referents que, a través de l'oïda, transmeten la vivència de formes elevades d'amor que nodreixen la set espiritual de la humanitat. O, per dir-ho amb les paraules de George Steiner, nodreixen la set de transcendència d'aquells que, amb major o menor consciència, no tenen cap altra religió que la música en la qual han cregut.

Quan l'art és viscut com una revelació, doncs, l'artista no només ho sap, sinó que també ho viu amb la consciència de participar en una missió transmissora de sacralitat. La noblesa de projecció de la força del seu desig facilita que les emanacions del món dels arquetips, del món diví, es projectin embolcallades de la sonoritat en el món de la manifestació. D'aquesta manera la música es converteix en un símbol, en un pont sonor, que relliga els dos mons. El seu valor ontològic esdevé una invitació a participar en la bellesa arquetipal, a dansar-hi des del nucli de l'ésser, commo-

gut per la imantació d'una semblança sonora amb la qual, d'una manera misteriosa, entra en ressonància. Quan Agustí d'Hipona definia la música amb els termes de *scientia bene movendi*, ¿a què alludia sinó a la capacitat de la música de «mobilitzar» el fonament ontològic de l'ésser, la realitat profunda de la *psyché*, per conduir-la cap a l'obertura de nous camps de consciència en el camí vers el descobriment de la seva identitat interior?

Dins les grans tradicions espirituals de la humanitat, el llenguatge del mite ha compartit amb el llenguatge de la música la dimensió de conduir l'ésser humà vers l'ontologia i el descobriment del «sí mateix» que l'habita, del principi que el fonamenta des de la consciència, tal com resumia la cèlebre sentència dèlfica «coneix-te a tu mateix i coneixeràs l'univers i els déus». Un coneixement que, com assenyala Annick de Souzenelle, neix de la profunditat de les transformacions interiors, atès que conèixer no és sinó una nova manera de néixer a noves realitats que romanen ocultes sota els vel·ls de la inconsciència.

En el context del món antic, els límits, establerts a posteriori, entre pensament filosòfic i realització espiritual esdevenen inextricables. Quan s'entra en contacte amb les fonts relacionades amb la *theoria* o harmonia de les esferes, es constata que el mateix terme grec *theoria* porta inscrit en el significat l'accés del filòsof a la «contemplació» de la bellesa, en un sentit de realització, experiencial, i que, en aquest cas, el filòsof es converteix en testimoni i caixa de ressonància d'una audició de signe contemplatiu. El relat d'aquesta experiència, que la mística pagana transmeté a través dels deixebles de Pitàgores al pensament musical de Plató, fou rellegit en clau cristiana per la mística medieval, que identificà

l'harmonia de les esferes amb les sonoritats angèliques de la *civitate Dei*, on els sants participen en la *musica caelestis*, sobreposada a l'elevada *musica mundana* de Boeci. En aquest sentit, resulta d'interès observar les correspondències que es donen entre les fonts de la mística cristiana medieval i els relats dels místics hassídics i sufís de les tradicions hebraica i islàmica, respectivament.

Quan Plató donà peu al desenvolupament del relat sobre l'harmonia de les esferes ho feu relacionant-lo no només amb el cant de les sirenes, sinó també amb la dimensió harmònica d'aquest cant tan elevat com temible i perillós. En estat harmònic, les sirenes es convertien en veritables muses plenes de saviesa, com dirà Ovidi. Així les pogué escoltar Ulisses, el qual, gràcies als consells de Circe, s'hi atansà ancorat sobre el pes i la justa mesura del seu harmònic fonamental, condicions *sine qua non* per poder sostenir l'elevada agudesa del seu cant.

Orfeu, el cantor divinal fill de la musa Callíope, seria l'únic que amb la puixança de la veu eclipsaria aquell cant tan seductor com terrible pel comú dels mortals. Orfeu no només rebria d'Apol·lo una lira d'or, sinó que també n'aprendria l'art del maneig. Gràcies al poder del seu cant, Orfeu aconseguiria desactivar les forces de la naturalesa fins a l'extrem de poder davallar i retornar viu de les regions infernals, malgrat haver-se girat enrere per contemplar la seva esposa Eurídice, morta, segons relata Virgili, per la mossegada d'un serpent.

Originàriament, la tradició òrfica era una religió misteriosa que cercava revivificar l'herència dionisíaca —Orfeu era un sacerdot de Dionís— per conduir l'ésser fins a l'apoteosi de la divinització. El mite d'Orfeu esdevindrà significatiu

gràcies a la dimensió que prendrà en el pensament de Plató i a la popularitat que, a partir dels relats, gairebé novel·lats, de Virgili i Ovidi, adquirirà durant el curs de la història musical d'Occident. La seva capacitat de concertar i unir a través del so els mons superiors amb els inferiors, el món de les realitats invisibles amb el món visible, atragué aquells humanistes il·lustrats dels segles xv i xvi fins al punt de merèixer la lectura que en feren el llibretista Alessadro Striggio i l'excel·lent compositor Claudio Monteverdi, anhelosos de trobar les concordances entre orfisme, neoplatonisme, cristianisme i hermetisme, com uns veritables cavallers de l'humanisme neoplatònic del Renaixement.

L'immens privilegi d'haver pogut cantar en els cors dels pastors i *spiriti* amb La Capella Reial de Catalunya entre el 1993 i el 2007, en nombroses representacions en la producció de *L'Orfeo* de Monteverdi, sota el mestratge del director d'escena Gilbert Deflò i la direcció musical de Jordi Savall, m'han conduït a assajar, a l'últim capítol, una aproximació que intenta conjugar la lectura hermenèutica del mite que Striggio i Monteverdi feren en clau cristiana amb les fonts mitològiques i les figures analògiques del seu pensament simbòlic, les quals, representades a través del so, el número i la paraula, no són sinó tres expressions d'un únic *verbum*.

Abans de deixar aquest llibre a mans del lector vull deixar constància del pregon agraïment que sento pels autors que, a banda de les fonts mitològiques —insondables pous de saviesa de tots els temps—, han sigut per mi verdaderes deus d'inspiració a l'hora de teixir el fil d'aquests assaigs: em refereixo a les lluminoses lectures de la mitologia hebraica d'Annick de Souzenelle, als savis comentaris d'Emmanuel d'Hoogvorst sobre l'*Odíssea* d'Homer i la tradició hermèti-

ca, i als inspirats versets d'*El missatge retrobat* de Louis Catiaux. Tots ells, d'una manera tan subtil com encertada, han sigut, des del pes del seu pensament, la presència real que ha guiat aquest enfilall de reflexions. A les seves plomes, doncs, i al perfum veraç que les ha conduït, el meu absolut i profund reconeixement.

JOSEP MARIA GREGORI

*Vilassar de Mar – Molló,
5 de gener del 2024*



I

MÚSICA I *POIESIS*

EL BAGATGE HUMANÍSTIC del nostre temps ens permet apropar-nos al llegat compositiu dels avantpassats amb un sòlid sentit crític, tant pel que fa als coneixements històrics de caire contextual sobre l'artista i la seva obra com pel que fa a les interpretacions musicològiques que se'n fan, fonamentades en anàlisis rigoroses dels elements lingüístics, tímbrics, formals i semàntics que configuren el llenguatge compositiu d'un autor. Això no obstant, una creació musical no és reductible només a l'anàlisi que se'n faci, per molt rigorosa que sigui. Les eines analítiques permeten identificar amb una extrema minuciositat els elements sintàctics que configuren el discurs sonor de l'obra, establir-hi comparances, quantificacions, lectures... Difícilment, però, tenen present en la seva mirada el fenomen de la inspiració.¹

També és cert que la participació en la gènesi de la creació musical d'un element desconegut que pertany a una naturalesa suprasensible s'esmuny entre els dits davant de qualsevol assaig d'anàlisi o de dissecció sonora; per això, l'abast epis-

¹ Per a la redacció de la primera part d'aquest capítol hem partit del nostre assaig «¿A qui aplaudim al final d'un concert? Reflexions sobre el fenomen de la inspiració», prefaci el llibre d'Arthur M. ABELL *Música i inspiració. Converses amb Brahms, Strauss, Puccini, Humperdinck, Bruch i Grieg*, traducció de Josep Pelfort Gregori, Fragmenta, Barcelona, 2021, p. 9-26.



temològic amb el qual hom se sol apropar al coneixement de la història i de l'estètica de la música acostuma a ignorar, i fins i tot a qüestionar, la immanència de la inspiració en la gènesi del discurs musical. Tanmateix, malgrat les notòries dificultats per parlar-ne, i encara més per definir-la, que palesen tant els intèrprets com els mateixos compositors, la presència de la inspiració s'acostuma a donar per sobreentesa en els processos que acompanyen la creació i la interpretació musicals.

Una primera qüestió que es pot proposar a l'hora d'apropar-se a la presència d'aquest fenomen en el procés creatiu seria prendre en consideració els factors que ajuden a explicar per què hi ha creacions musicals que arriben a assolir uns nivells de perdurabilitat que van més enllà dels paràmetres estètics de l'època en què foren escrites, travessant modes, segles i convencions socioculturals. Respecte a això, el cèlebre director d'orquestra Wilhelm Fürtwängler considerava que el que acaba per concedir un visat de supervivència a la música «no és el grau d'audàcia, de novetat del que hom diu des del punt de vista de l'evolució històrica, sinó el grau de necessitat interior, de personalitat humana, de força expressiva».² Les paraules de Fürtwängler susciten la qüestió de l'origen d'aquesta «força expressiva» i de quina mena de relació intrínseca es podria establir entre la seva presència i la naturalesa de la inspiració.

El compositor Jonathan Harvey (1939-2012) assenyalava que, si bé la inspiració es podria definir «com allò que causa,

² Wilhelm FURTWÄNGLER, *Sonido y palabra. Ensayos y discursos (1918-1954)*, traducció de Juan José del Solar, Acantilado, Barcelona, 2012, p. 86. He optat per traduir al català tots els textos de les citacions en altres llengües que no disposen de traducció prèviament editada.

indueix i obliga l'artista a crear», una tal descripció exclou, per si mateixa, «un element que molts considerarien essencial en qualsevol definició de la inspiració digna d'aquest nom: l'element *misteriós*».³ Ell mateix considerava que la inspiració és la «causa oculta [...], la influència més misteriosa de l'obra i la fonamental, sense la qual la identitat essencial de l'obra es perdria».⁴

Les premisses de Fürtwängler i Harvey que hem apuntat semblen posar llum a aquesta relació entre força expressiva i raó causal: mentre la primera projecta en el discurs musical una energia que revesteix l'obra d'un valor de perennitat, la naturalesa oculta i misteriosa de la segona impelleix l'artista a la gènesi creadora.

L'energia d'aquest «element misteriós» o «causa oculta» actuaria d'una forma anàloga a la d'un principi homeopàtic que, diluït fins a la màxima invisibilitat, impregnaria d'una força desconeguda la globalitat del discurs musical. Un grau tal d'aproximació permetria considerar que la força intrínseca que genera, nodreix i informa⁵ el discurs musical fins al terme de la seva gestació emanaria de la presència en el seu si d'una energia genèsica que es projectaria a través de la naturalesa expressiva de cadascun dels components lingüístics i formals de l'obra.

Una percepció subtil de la presència d'una influència extraordinària en el discurs sonor d'una obra musical faci-

³ Jonathan HARVEY, *Música e inspiración*, traducció de Carme Castells Auleda, Global Rhythm, Barcelona, 2008, p. 11.

⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁵ El terme *informar* conté les accepcions de 'dotar de forma; ésser el principi formatiu (d'alguna cosa); inspirar'. Cf. *Diccionari de la llengua catalana*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1995.

litaria el reconeixement posterior del seu caràcter «intemporal» en l'ànim de l'inconscient col·lectiu, més enllà de la historicitat dels gustos estètics de cada època, precisament, com deia Fürtwängler, pel seu grau d'expressió «de la necessitat interior», o com dirà el pintor Antoni Tàpies, per la seva capacitat per aproximar-nos a la «realitat profunda» i subjacent de la nostra pròpia naturalesa.⁶

La identificació de la inspiració amb el fonament secret i invisible de l'obra, amb el seu principi generador o raó oculta, facilita la comprensió de la participació de la seva influència misteriosa i extraordinària en la morfogènesi de la globalitat dels factors que forneixen el discurs musical d'una estructura sonora, i la converteix en inextricable des del punt de vista tímbric, formal i expressiu, precisament perquè la radicalitat de la seva «presència real»⁷ irradia la totalitat dels paràmetres discursius, com un quàntum energètic o com una saba creadora i vivificant.

L'artista, el poeta, el músic, el científic, el creador en tots els àmbits del saber pot viure, amb major o menor mesura, l'entusiasme de comptar amb el doll generós d'aquesta força inspiradora durant el procés de creació, la qual cosa mena a pensar que la intensitat de la presència d'aquesta «influència extraordinària» en el procés de gestació de l'obra deu tenir una relació directa de proporcionalitat amb

⁶ Així ho suggereix Antoni TÀPIES a «Art i contemplació interior», dins Georges DUBY / Roger GARAUDY / Ignacio GÓMEZ DE LIAÑO / Antoni MARÍ / Antoni TÀPIES / José María VALVERDE, *El sagrat en l'art*, edició de José Corredor Matheos, Fundació Joan Maragall / Cruïlla, Barcelona, 1995, p. 107.

⁷ George STEINER, *Presències reals*, traducció d'Helena Lamuela, Fragmenta, Barcelona, 2022.

el desig i la consciència de rebre-la per part del mateix artista o creador.

I EL PES ETIMOLÒGIC DEL CONCEPTE «INSPIRACIÓ»

Tot i l'hàlit de misteri que acompanya la naturalesa de la inspiració —la seva dimensió fenomenològica acostuma a ser incompreensible per la racionalitat del nostre hemisferi esquerre—, quan hom s'atansa al pes etimològic del terme en si, no deixa de ser curiós constatar que la mateixa definició lèxica inclou l'esclatxa que obre la porta a la presència d'aquest element misteriós que l'acompanya.

El terme *inspiració*, del llatí *inspiratio* —derivat del prefix *in* i del verb *spiro*—, troba en l'etimologia verbal els sentits de 'bufar en', 'alenyar', 'insuflar', 'infondre', és a dir, introduir aire a l'interior d'alguna cosa. En les definicions del verb *inspirar* els diccionaris acostumen a contenir una sèrie d'accepcions, algunes de les quals són ben properes entre si. Vegem-ho.

El diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans hi alludeix en aquest ordre:

- 1 Fer entrar (l'aire) als pulmons.
- 2 Fer néixer en l'ànim, infondre-hi com per una influència sobrenatural (idees, afecte, resolucions, etc.).
- 3 Déu, il·luminar l'enteniment, moure la voluntat.⁸

⁸ INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS, *Diccionari de la llengua catalana*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 2007. Disponible a: <https://dlc.iec.cat>.

El diccionari francès *Le Petit Robert* situa en primer terme les accepcions metafísiques i en darrer terme, la fisiològica:

- 1 Alè que emana d'un ésser sobrenatural que dona consells i revelacions als homes; estat místic de l'ànima sota aquest impuls sobrenatural.
- 2 Alè creador que anima escriptors, artistes, científics...
- 3 Acció per la qual l'aire entra als pulmons.⁹

Per la seva part, el *Concise Oxford Dictionary* les cita seguint aquest ordre:

- 1 Acció d'introduir aire als pulmons.
- 2 Cosa que inspira; influència divina, especialment la que suposadament mou els poetes, etc., i sota la qual es considera que s'han escrit les Escriptures.
- 3 Pensament inspirat o suggestiu; idea sobtada brillant o oportuna.¹⁰

Mentre que la primera accepció acostuma a fer referència al procés biològic de «fer entrar (l'aire) als pulmons», en un segon nivell se situen les que al·ludeixen a un grau més subtil d'infusió —com «fer néixer en l'ànim, infondre-hi com per una influència sobrenatural»—; en canvi, en tercer terme se situa l'accepció que relaciona d'una manera directa la recepció de la inspiració amb una emanació de l'energia divina.

⁹ *Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Dicorobert, Montreal, 1993.

¹⁰ *Concise Oxford English Dictionary*, Oxford University Press, Oxford, 1995.

Si ens aturem un moment en aquestes accepcions, observarem que la primera fa referència al procés fisiològic que ens manté vius, biològicament parlant, és a dir, subjectes a l'aire del món, atès que sense el binomi inspiració-expiració la vida no seria possible en termes orgànics.

L'acte d'inspirar permet l'entrada de l'aire als pulmons, la qualitat del qual passa a través d'aquests òrgans a la sang, una substància que per les cultures antigues de la humanitat també era considerada vehicle de l'Esperit i transportadora de la seva energia al cos. Els termes *ruhà*, *ruh* o *pneuma* —en hebreu, àrab i grec, respectivament— inclouen aquesta doble acció d'*aire* i d'*esperit*; això mena Annick de Souzenelle a afirmar que «l'home, 'imatge de Déu' malgrat l'exili, no podria respirar sense la presència *neumòfora* de l'Esperit Sant a la sang!».¹¹

Avui dia, gràcies a les pràctiques meditatives de les tradicions orientals que han arribat a Occident, sabem que l'aire també transporta un alè subtil, «un altre aire en l'aire»,¹² la qualitat de l'energia del qual és portadora d'un principi vital i actiu. Aquest mateix principi rep el nom de *prana* en l'hinduisme, mentre que la tradició taoista l'anomena *xi*.¹³ Per això, d'acord amb les antigues tradicions de la humanitat, aquesta energia subtil que l'Esperit Universal —anomenat també Ànima del Món— vessa des de l'èter actua com una

¹¹ Annick DE SOUZENELLE, *L'arc i la fletxa. Meravelles de l'Eros*, traducció de Josep Maria Gregori, Claret, Barcelona, 2016, p. 41.

¹² Xavier MELLONI, *El Desig essencial*, Fragmenta, Barcelona, 2009, p. 32-35.

¹³ D'aquí que aquest nom estigui present en les disciplines xineses que vehiculen aquesta energia amb consciència, com el *taijixí* o el *txikung*.

pluja subtil que atorga al món el principi vital que li permet créixer i transformar-se,¹⁴ o com un aire iniciàtic que el fecunda i el nodreix.¹⁵

Inspirar... expirar... Aquest acte que el sistema nerviós autònom fa de forma ininterrompuda durant el dia i la nit, d'una manera inconscient, com una connexió biològica amb el batec de l'univers, es pot convertir en un acte conscient, en una interacció entre l'home i la creació. No deixa de ser simptomàtic que la primera accepció del mot *inspiració*, en descriure aquest diàleg biològic entre l'home i el cosmos precisament a través de l'aire, inclogui la presència d'una energia subtil, d'un alè dins l'aire.

La riquesa lèxica inherent a l'etimologia del terme *inspiració*, doncs, no fa altra cosa que facilitar la comprensió de la relació fonamental que es dona entre el fenomen de la inspiració fisiològica i el d'una inspiració de naturalesa més subtil —relacionada amb el que és espiritual i artístic—, de tal manera que el primer es podria considerar una objectivació immanent de la transcendència amb la qual actua el segon. No cal dir que la subtileza i la immesurabilitat d'aquest alè dins l'aire fa que la seva presència —tot i la proximitat amb el fenomen quàntic— sigui posada en dubte per la científicitat establerta de la cultura occidental. D'una manera semblant, la participa-

¹⁴ En un sentit alquímic, «els grecs, en el llenguatge dels seus antics misteris, havien donat a aquest mercuri [...] el nom sagrat d'*Huè*, és a dir, “plou!”». Cf. Emmanuel D'HOOGHVOORST, *El fil de Penèlope*, traducció de Marc Cifré, Desideri Forner i Isabell Villà, Claret, Barcelona, 1999, p. 50.

¹⁵ «Aquest Zèfir és descrit com el vent iniciàtic per excel·lència, expressa el principi vital de tota vegetació, és el buf de l'ànima del món». Cf. *ibid.*, p. 51.

ció d'una «influència extraordinària» en la inspiració artística també acostuma a ser qüestionada pel cientisme de la musicologia convencional, fins i tot davant l'evidència de declaracions com les que feu el mateix Johannes Brahms.¹⁶

La segona accepció del mot *inspiració* designa, amb tots els termes, la presència d'una influència o d'una infusió sobrenatural, mentre que la tercera —tal com puntualitza el diccionari anglès— és la mateixa «sota la qual es considera que s'han escrit les Escriptures». L'accepció paritària d'aquesta tercera significació, és a dir, la consideració que una inspiració d'una mateixa naturalesa pot motivar tant els textos sagrats com les obres d'art, obre les portes a elevar la inspiració artística a la categoria de revelació i a considerar-la, per tant, una manifestació ontològica emanada de l'Ésser primordial. La música generada per tal inspiració trobaria en la manifestació sonora de les seves formes el do de la ressonància del diapasó diví, capaç de posar en vibració el nucli de l'ésser. Heus aquí, doncs, un aspecte essencial que connecta tant amb el concepte de *poiesis*, 'creació', present en la cultura clàssica grega, com amb la segona definició d'Agustí d'Hipona sobre la música com a *ars bene movendi*.

¹⁶ Respecte d'això, Jan SWAFFORD, a «Did the young Brahms play piano in waterfront bars?», *19th-Century Music*, 24/3, Califòrnia, 2001, p. 268-275, tot i contrastar la veracitat dels continguts de l'entrevista entre A. Abell i J. Brahms amb la correspondència d'aquest últim, especulava sobre les intencions «espiritualistes» d'Abell a l'hora de preparar-ne l'edició. Valgui de contrapunt a aquest posicionament les extraordinàries revelacions dels «dictats musicals» que visqué el poeta i escultor Tòtila Albert, dels quals donà testimoni Claudio NARANJO a *La música interior. Hacia una hermenéutica de la expresión sonora*, La Llave, Barcelona, 2015, cap. 8 i 10.