

Emozioak musika absolutuan

Emotions in absolute music

ANA AGIRREBALTZATEGI*

ILCLI (UPV/EHU)

LABURPENA. Emozioek musika absolutuan duten lekua argitzeko bi azalpen nagusi daude. Lehen konpositoreak sorkuntza uanean bizitako egoera emotiboarekin edo musika adierazkorrek entzulearengan pizten dituen erreakzio emotiboekin lotzen da. Bigarrenak, formalismoak, emozioak musikaren propietate direla ukatzen du. Nire ustez, musikaren ikuspegi formalista bateragarria da emozioak musikaren propietate estetiko izatearekin. Suposatuz emozioak musikan entzun egiten direla sentitu baino lehen, musikaren adierazkortasuna musikan bertan dagoenarekin azaldu beharko litzateke, kanpora jo gabe. Argudiatzen dut entzuleak musikan emozioak entzuten dituela, musikak baduelako bizitza arrunteko emozioen adierazpenak irudikatzen gaitasuna; baita emozioak sentitzen diren modua gorpuztekoa ere. Ezaugarri espresiboak musikaren elementu formalen menpeko diren bigarren mailako propietate estetiko gisa hartzen ditut. Musika absolutuaren jatorriari buruzko sarrera labor baten ondoren, musikaren adierazkortasunaren dilema aurkezten dut, eta formalismoarekin uztartzeko modukoa den musika eta emozioen ikusmolde bat garatzen dut.

GAKO-HITZAK: ezaugarri estetikoak; emozioak; adierazkortasuna; formalismoa; musika absolutua.

ABSTRACT. *There are two major explanations for the place that emotions occupy in absolute music. The first one appeals to the composer's emotive state or to the listener's emotive reactions while composing or listening to expressive music. The second one, formalism, rejects to host emotions as properties of music. I hold that a formalist notion of music is consistent with the view that emotions are aesthetic properties of absolute music. Assuming that emotions in music are heard before being felt, music expressiveness should be explained appealing just to what we find in music, and not outside of it. I argue that listeners hear emotions in music due to its power to exhibit the outer appearance of them when they are expressed in ordinary life, and to its power to embody the way emotions are felt. I take expressive properties as second-level aesthetic properties that depend on formal-structural musical features. After a short introduction to the origins of absolute music, I present the dilemma behind music expressiveness and give my account of music and emotions, which I think is consistent with formalism.*

KEYWORDS: *aesthetic properties; emotions; expression; formalism; absolute music.*

Eskerrik beroenak eman nahi dizkiet GOGOako ebaluatzaile anonimoei, eta Larraitx Zubeldiari eta Kepa Kortari eskainitako laguntzarengatik, erakutsitako pazientziarengatik eta artikulua hau bukatzeko emandako animoengatik.

* **Harremanetan jartzeko / Corresponding author:** Ana Agirrebaltzategi. Oteitza Lizeo Politeknikoa. Gipuzkoa kalea, 5 (20800 Zaurutz). – anagirre07@gmail.com – <https://orcid.org/>

Nola aipatu / How to cite: Agirrebaltzategi, Ana (2023). "Emozioak musika absolutuan", *Gogoa*, 23, 31-50. (<https://doi.org/10.1387/gogoa.24610>).

Jasoa: 2023-II-12. Onartua: 2023-III-02. Aurrena online argitaratua: 2023-III-06.

ISSN 1577-9424 - eISSN 2444-3573 / © 2023 UPV/EHU



Lan hau *Creative Commons* Aitortu 4.0 Nazioartekoaren lizentzian dago

1. Sarrera

Musikaren adierazkortasunaren auzia gai zentral bihurtu da musikaren estetikan Hanslicken *Vom Musikalisch Schönen* (1891) argitaratu zen garaitik.¹ Musikak eta emozioek lotura berezia dutela dirudi, sarritan ageri dira nahasiak behintzat, musikaz gozatzen dugunean eta mintzatzen garenean. Honela, ohikoa zaigu musika emozioa edo afektua adierazten duten terminoetan deskribatzea; kanta bat malenkoniatsua dela edo kanta batek aldartea pizten digula baieztatzea, esaterako. Agian horregatik, eta emozioak beste arte-generoek baino sakonkiago adierazten dituelako, esaten diote musikari “emozioen hizkuntza” (Cooke 1959); *Sprache der Affekten*, Kanten hitzetan (Kant 1790: 157).

Schummanek esan zuen arte guztiek estetika bera dutela, soilik materialak egiten dituela ezberdin (Fubini 1990: 25). Hitz horiek, bere testuinguruan ulerturik, musikak arte ederren artean merezi zuen lekuaren aldarrikapentzat har daitezke. Hain zuzen ere, XIX. mendera arte ez zitzaion musikari beste generoekin parekotasunik onartzen; behe-mailako artetzat zuten, ogibidetzat, beste ezer baino gehiago.

Haatik, musikari izaera berezia atxiki ohi zaio, dohain berezi batzuen jabe bailitzan. Soinuen artea izateak, bere konplexutasun teknikoek eta, bereziki, bere adierazgarritasunak lilura eta misterioa eransten diote. Musika espresiboa da, baina ezin dugu haren objektua atzitu. “Hizkuntza” musikalak ez du bere kabuz ezer esaten, ez du ezeri buruzko edukirik, ezta esanahi semantikorik ere.

Hala ere, askotan musika eduki narratiboarekin batera agertzen zaigu, hitzekin bat, biak elkarlanean. Musikak duen berezko jiteaz mintzatu behar badugu, aldiz, garrantzitsua da letra eta soinua bereiztea, musika biluztea. Historiari erreparatuz, ikus daiteke musikak ez zuela lortu horren samur emantzipazio hori.

Hurrengo atalean, musika absoluturainoko bidaia horren laburpen bat egingo dut, jarraian, musikaren adierazgarritasunaz dudak ikuspegia edo, bestela esanda, musika absolutuan emozioak izate hori zer den argitzeko. Artikulu honen helburu nagusia da, aurrekoarekin batera, erakustea, ezaugarri hunkigarri horiek musikarenak badira, nola hartzen duten toki hori: musikaren “makineria”ren argazki orokor bat aurkeztea, alegia.

Has gaitezen, bada, hasieratik.

¹ Hanslicken liburua 1854an argitaratu zen lehen aldiz, alemanez. Nik erabilitako itzulpena 1891ko zortzigarren argitalpenarena da.

2. Musikaren lehen urratsak

2.1. Musikaren jatorriaz eta beste

Gizadiaren hastapenetatik gurekin dirau musikak, hainbat formatan eta funtzio anitzekin. Goi Paleolitikokoa da Suabiako mendietan, Alemaniako Geissenklösterlen, aurkitu zen mamut-letaginez eginiko txirula. *Homo sapiens* eta neandertalak Europan bizi ziren garaikoa da. Garrantzi handiko aurkikuntza, gure urruneko arbasoen ekoizpen musikalaren lekuko baita. Baina indusketa arkeologikoez ez dute argitzen musika noiz eta zergatik sortu zen. Litekeena da musika orain dela 40.000 urte baino askoz lehenagotik egotea gurekin. Hain zuzen ere, musika egiteko nahikoa dira eskuak, hankak edo ahotsa.

Zehaztapen handiegitan sartu gabe, esan daiteke hainbat hipotesi daudela musikaren sorrerari eta jatorrizko funtzioari buruz. Askorentzat naturalki sortzen diren soinu eta erritmoen imitazioan du jatorria, soinu-egitura, errepikapen eta tonuen bidez. Erabilera praktikoa atxikitzen diote beste-tzuek, ehizan animaliak erakartzeko edo praktika sozialetarako (joko, festa edo errituertarako) zerabilteela esanez. Baliteke, ordea, musika primitiboa gure arbasoen labar-artearekin eta bitxigintzarekin batera sortu izana, adierazpide intenzional gisa.

Ikuspuntu psikologikotik, zaila da zehaztea zein izan zen musikaren jatorria. Musikak gure emozioetan eragiten du eta arre-egoera ere alda dezake. Badira musikak, bere hastapenetan, bikotekidea sexualki erakartzeko edota biziraupenerako (talde-kohesioa eta komunikazioa sustatuz, adibidez) garrantzia izan zuela uste dutenak, eta hainbat dira horren inguruko ikerketa ebolutiboak ere. Charles Darwinek azaldu zuen musikak bazuela garrantzia giza hautespen sexualean. Giboien antzera, gizaki primitiboak ere ahotsa erabiltzen omen zuen, kadentzia eta intonazio musikalen bidez, beste sexuko kidearen gorteatze modu gisa (Darwin 1889). Gainera, kantu bidezko soinuak hizkuntza beraren aurrekoak izan zitezkeela zioen. Hala ere, ez dago argi aurreko tesiek musikaren benetako jatorria azaltzen duten, zuzenak balira ere.

Musikari botere erlijioso-terapeutikoa atxiki izan zaio aspalditik. Antzinako Egipton jainkoen omenezko errituetan erabiltzen zen; poema homerikoetan, Akilesen edo Herkulesen sumina baretzen omen zuen. Ezagunak dira, baita ere, literatura klasikoan musikak gizartean eta hezkuntzan zuen paperaz mintzatu diren idazleak; Platon bere *Errepublikan* eta Aristoteles *Politikan*, besteak beste. Badira aro komunaren aurreko IV. mendeko Akademiaren garaitik guganaino iritsi diren idatzizko musika pusketak ere. I. mendekoa da musikaren historiari buruzko lehen tratatua, sasi-Plutarkorena. Baina zaila da notazio solte eta idazki haietatik musika hura nolakoa zen asmatzea. Ez dakigu, zehazki, zer eta nola jotzen zuten, edo musika hark zein tankera zuen. Badakiguna da greziar musika, hastapenetan, dantza eta poesiaren la-

gun zela, musen artea edo *Mousikē*. Gure “musika” nozioaz bestelakoa zen, edozein moduz. Nolabait ere, xvii. mendeko musika instrumentalaren sorrera arte, ez zuen leku propiorik izan artearen munduan.

2.2. Antzinako greziarren harmonia eta Bachen sistema tenperatua

Pitagorasek erlazio matematikoak ikusi zituen soinu-bitarteetan. Kon-dairak dio (Odifreddi 2007) errementari baten mailuen soinua entzuten ari zela ohartu zela soinuen arteko erlazio harmonikoaren zergatiaz. Pisu ezberdinetako mailuak batera jotzean, sentsazio akustiko ezberdinak sortzen zituen, batzuetan bestetuetan baino atseginagoak, harmonikoagoak. Pisu ezberdinen erlazio matematikoan egon zitekeen gakoa. Litekeenagoa da, ordea, monokordioarekin egin izana Pitagorasek bere esperimentuak. Edozein modutara, akustikaren oinarritzko legeak aurkitu zituen. Bi tonuren arteko erlazioa zenbaki osoen erlazio moduan adieraz liteke: $1/2$ zortzidunarena, $3/4$ laudun justuarena edo $2/3$ bostun justuarena. Pitagorasentzat kontsonantzia eta disonantzia kontzeptu matematiko zehatzak ziren, eta soinu-bitarteen edertasuna, hain zuzen, bere zenbakizko erlazioaren baitan zegoen. Ptolomeok eskala pitagorikoa osatu zuen, ii. mendean, hirudun maior-bitartea erantsiz.

Greziarrek moduak asmatu zituzten eta izaera emotibo zehatzekin lotzen zituzten.² Platonen *Errepublikaren* III. liburuan irakur daiteke nola modu doriarra gertariaren heziketarako aproposa ikusten duen, bere izaera indartsu eta kementsua dela eta; lidiarra, aldiz, ñabardura arranguratsu eta emagizonagatik, uxatu beharrekoa. Era batera ala bestera, melodia baten moduak haren kolore emozionalean eragin dezakeela pentsatu da antzintatik. Eta ez bakarrik mendebaldeko kulturari, Indiako sanskritozko testuek ere jasotzen dute halakorik (Capwell 1986).

Erdi Aro ostean behar berriak topatu zituzten. Instrumentuen afinazio-sistema ezberdinek anabasa akustikoa zekarten, batera jo behar zutenean. Bi nota jarraien zatiketarik egokiena (tonua) aurkitzea bilakatu zen musikoen erronka nagusi; eskala naturalak (hari-instrumentuen harmonikoen fenomeno fisikoan oinarrituak) eta instrumentu ezberdinek bat egin zezaketen elementu hori. Konponbidea xvii. mendeko sistema tonal tenperatua izan zen, zortziduna hamabi bitarte berdinen artean banatzen zuena; hamabi tonuerditan, alegia. Bachek, bere *Das Wohltemperierte Klavier* bilduman, eskala ez-naturalen sistema baten bidez pianoa jo zitekeela erakutsi zion munduari.

² “Zortzidun baten barnean notak tonu edo tonuerdien segida desberdinen arabera antolatutrik dauden segidetako bakoitza” da modua (Elhuyar 2011: 157), melodiari testuinguru harmoniko zehatza emango dion markoa. Modu grekoak gaur egungo eskala musikalen oinarri teorikoa dira.

Obra horren 24 Preludio eta Fugak, bakoitza tonalitate ezberdin batean idatzia (12 maiorren eta 12 minorren), temperamentu bakar batean jo zitezkeen. Sistema horrek, afinazio era bateratua izateaz gain, beste tonalitateetara modulatzeko erraztasun paregabea ekarri zuen. Aurkikuntza handia, zalantzarik gabe. Horregatik da mendebaldeko musika tonalean erabiliena geroztik.

2.3. Musika bere bakardadean

Barrokora arte musika behe-mailako arte-generoa besterik ez zen, kantuarren menpeko eta laguntzaile, gehienetan. Polifoniaren zabalkundeak, ordea, Errenazimentuko eliz musikan arazo bat ekarri zuen.³ Horregatik, kontrarreformak aldaketa batzuk eragin zituen musikan: aurrerantzean, musika liturgikoak giza hizkera irudikatu zuen, mezu erlijioso garbien eramaile gisa. Palestrinaren kantak ditugu, besteak beste, fenomeno horren lekuko. XVI. mende amaieran, Florentziako Cameratak orain opera gisa ezagutzen duguna asmatu zuen. Giza pasio sakonenak kantarien ahotsean irudikatzea zen *drama per musica* delakoaren funtzio nagusia. Entzuleak dramaren pertsonaiekin enpatizatu eta pasioak bere baitan bizi zitzaizkeen. Musika emozioen eramaile bilakatu zen.

XVII. mendean, ostera, gero eta gehiago ziren obra instrumental hutsten konposizioak. Honela, musika genero autonomo bilakatu zen pixkanaka, eta leku propioa irabazi zuen arte ederren artean. Musika absolutuaren kontzeptua, aldiz, berantiarragoa da. Barrokoan ohikoa zen dantzarako musika instrumentala. Musikak bigarren mailako papera zuen oraindik ere, musikaz kanpoko helburua zuelako batik bat. Nolanahi ere, musika absolutua zerbait gehiago da ene ustetan; musika bera bilakatzen da helburu, gozamen estetikoaren sorburu, kontenplazio hutserako musika. Bach, Haydn edo Mozarten obra instrumentalak enkargu-lanak ziren askotan, bai. Baina hauen lanak entzutean, musikaz beraz gozatzen ari gara, musika soila entzuten dugu, musika bakartia.

Beraz, proposizio-edukirik gabea, eduki narratiborik gabea da musika absolutua. Musika hutsa, izatez eta helburuz. Titulurik, letrarik, programarik gabeko musika instrumentala. Musika burujabea, ez ezeren menpeko, ez inoren lagun. Hala ere, ezaugarri espresiboak eta emotiboak atxikitzen dizkiogu, musika soila bada ere.

³ Musika polifonikoa aldi bereko ahots edo instrumentuen melodiez osaturiko konposizioa da. Polifonian ahots ezberdin horiek bat egiten dute harmonikoki, eta obrak leundura berezia hartzen du. XVI. mendean bere gailurra lortu zuen polifoniak, eskola frantses-flandestarrean lehenik eta Italian ondoren. Trentoko Kontzilioan, ordea, Aita Santuak musika polifonikoa sinplifikatzeko agindua eman zuen. Mezu erlijiosoak ulergarria izan behar zuen musika liturgikoan, eta konposizio haiek kantua ilundu egiten zuten. Palestrinak konposizio-teknika sinpleagoak arakatu zituen, eta, honela, polifonismoa mehatxu santuetatik babestu zuen (Fubini 1990).

3. Emozioak musika absolutuan

3.1. Auzia

Problematikoa da “emozioek” musika absolutuan duten tokia zehaztea, tokirik badute behintzat. Batetik, musika hutsak ez duelako ezaugarri emozionalik irudika edo erakuts dezakeen edukirik. Ez istorio, ez pertsonaia, ez irudirik. Bestetik, “emozio” kontzeptuak hainbat adiera izan ditzakeelako. Termino honekin askotan sentimenduei, umore-egoerei edo bestelako fenomeno afektiboek egiten zaie erreferentzia.⁴ Emozioak benetan zer diren eta nola sortzen diren aski eztabaidatua da, gainera. Hor daude filosofo eta psikologoek emozioen inguruan emandako teoriak.⁵ Bada zerbait garbia, ordea: emozioak, bere zentzu hertsian, gogo-egoerak dira, eta lotura zuzena dute izaki sentikorrek eta, bereziki, gizakiokin. Emozioak sentitu egiten dira, bizi. Zentzugabea da, orduan, musikak, gizakion moduan, emozioak dituela defendatzea. Musikak ez du gogamenik, ez du sentitzen, ez da izaki sentikor.

Nola liteke musika, hortaz, izate abstraktu eta sentimenik gabea izanik, emozioen espresibide bilakatzea? Zuzena al da musikak emozioak edo bestelako propietate emozionalak adierazten dituela esatea? Eta, hala bada, zer esan nahi dugu horrekin? Zer du musikak, unibertsalki, izaera emotibo hori atxikia izateko? Eta nola gauzatzen du musikak egiteko hori?

Galdera horiek zorrotzasunez erantzuten hasteko —hots, emozioen eta musikaren arteko lotura argitzeko—, garrantzitsua da, ene ustez, bi kontu go-goan izatea. Bat, musikaz kanpoko elementuak bereizi egin behar ditugula; musika hutsean zentratu behar dugula. Bestea, “emozioak musikan” eta “emozioak entzuleengan” garbi bereizi behar direla. Litekeena da musikak entzuleengan duen eragin afektiboa musikaren beraren ezaugarriekin loturik egotea. Baina bi gauza dira, eta azalpen desberdina bilatu behar zaio bakoitzari, uneren batean gurutzatuko badira ere. Idazki honetan, emozioak musikaren propietate estetiko gisa hartzen dituen ikuspegi formalista bat aurkezten dut, lehen begiradan formalismoak musika-emozioei tokirik uzten ez diela ematen badu ere. Dena den, ikus dezagun aurretik musikaren filosofian adierazgarritasunaren inguruko beste hiru teoria nagusiak zein diren eta zergatik ez duten auzia behar bezala argitzen.

⁴ Oro har, emozioak gogo-egoera intenzionaltzat hartzen dira. Baina badituzte bestelako osagaiak ere, hala nola sentimenduak (*feelings*), osagai kognitiboak (usteei lotuak) edota gorputz-erreakzio somatikoak. Gure gairako garrantzitsutzat jotzen dut aldarte-umoreak (*mood*) eta emozio osoak (*full-blood emotions*) bereiztea. Neure emozioei buruzko ikuspuntua “hibridoa” da, uste dudalako, emozioek objektu intenzional bat behar badute ere, berebiziko garrantzia dutela haien alderdi fisikoek ere.

⁵ Artikulu honetan ez ditut emozioen teoriak aztertuko. Horiei buruzko ikuspegi orokor bat izateko, ikus, adibidez, Ben-Ze’ev (2000) edo Prinz (2004). Emozio positiboaren alde argi eta ilunei buruzko xehetasunerako, ikus Huizi (2018).

3.2. Musikaren adierazgarritasunaren inguruko erantzunak

Lehenik, bada defendatu duenik musikari adierazgarritasuna konpositorearengandik datorkiola. Teoria espresionistak dira hauek. Musikan igartzen ditugun “emozio” horiek autorearenak omen dira, obraren sorkuntza-unean sentitzen zuen horren emaitza. Aski ezaguna da Beethovenen haserrea bere sinfonietan. Esan ohi da, poeta erromantikoen antzera, Beethovenek ere gogo-egoera espezifikokoak bilatzen zituela sorkuntza-unean; bere ideiak soinu bilakatzen zituela; haserrea, amorrua, hira, sumina... notetan islatzen zituela. Collingwood (1938), Dewey (1934) eta Tolstoy (1995 [1898]) dira, besteak beste, ikuspegi honen aitzindari. Musika, beraz, konpositorearen emozioen eramaile bilakatzen da.

Hala ere, askotan ez da betetzen. Konpositoreak erra dezake bere intenzio espresiboan, edo obrari izaera espresiboa eman liezaioke berak horrelakorik sentitzen ez badu ere. Energiaz eta baikortasunez beteriko Lehen Piano Kontzertua gastroenteritisa zuelarik idatzi omen zuen Beethovenek (Davies 1994). Stravinskyk aitortu zuen Sinfonia Do Maiorren bere bizitzako unerik zorigaiztokoenetakoan idatzi zuela. Tuberkulosiak jota, erietxe batean sartu zuten bere familiarekin, eta emaztea eta alaba galdu zituen bertan; geroxeago ama. Musika bere salbazioa izan bazen ere, ez omen zuen inolaz ere dolua eta mina musikan adierazterik nahi. Eta lortu zuen bere helburua (Stravinsky 1972). Beraz, ezin da ondorioztatu musikan entzuten duguna autorearen gogo-egoeren isla dela.

Bigarrenik, musikari eduki narratiboa atxikitzen dioten ikuspegiak ditugu. Horien artean nagusia, *pertsona*-teoria. Alegiazko pertsona bati leporatzen diote musikan sumatzen dugun izaera emozional hori; musikaren baitan “bizi” den “pertsona” baten barne-egoeraren isla omen dira haren agerraldiak. Honela, musika emozioen adierazgarri da, baldin eta pertsona baten gogo-egoera emozionalaren espresio gisa entzutera bultzatzen bagaitu (Levinson 1996, 2005).

Nire irakurketa zuzena bada, musikaren adierazgarritasuna entzulearen irudimenaren esku uzten da; musikaren baitan alegiazko subjektu baten irudikapenean, eta hark entzulearen gogora irudi emotiboak ekartzeko gaitasunean. Zaila egiten zait horrelakorik onartzea, musika absolutuaren kasuan, behinik behin. Musika absolutuan ez dago tramarik, pertsonarik entzuleriaren irudimena bide baterantz eramango duenik. Ezer gutxi erakusten du horrek musikak berak duenaz.

Hirugarrenik, teoria piztaileak (*arousal theories*) ditugu. Horien arabera, musika espresiboa da, entzulearengan erreakzio emotiboak eragiten dituelako, edo behintzat joera hori erakusten duelako egoera aproposetan. Askoren intuiziotik hurbil dago ideia hori. Entzulea bilakatzen da protagonista. Musika espresiboa da hunkitu egiten gaituelako (Matravers, 2010).

Jakina, batzuetan entzuten dugun horren pareko gogo-egoerak pizten dizkigu musikak. Onartzen dut, baita ere, emozioak musikan sumatzeak emozio horien ezagutza eta esperientzia eskatzen duela. Emoziorik bizi izan ez duen estralurtarrak ez du musikan izaera emozionalik nabarmenduko, musika bera entzunik ere. Baina teoria piztaileak harago doaz. Musikaren adierazgarritasuna gugan eragiten dituen emozioei atxikitzen die. Haatik, Beethovenen 14. Sonataren izaera tristeak ez gaitu ezinbestean tristurara eramango, nahiz eta obran ñabardura emotibo hori sumatzen dugun; Wagnerren operen izaera indartsuak ez gaitu ezinbestean Polonia inbaditzera eramango, zorionez.

Emozioak musikan ezaugarri “disposizional” soilak baino zerbait gehiago dira, ene ustez. Hain zuzen ere, nik fokuari buelta ematea proposatzen dut: musika ez da tristea entzulearengan emozio tristeak pizten dituelako, baizik eta horiek pitz litzake musika bera delako “triste”. Ikus dezagun, lehenik, laugarren ikuspegi bat, beste muturrekoa.

Hanslick da musikaren ikuspegi formalistaren aita, aurrekariak aurki ba-daitezke ere. Bere liburuxkak, *On the Musically Beautiful (Vom Musikalisch Schönen* alemanez), zeresan handia eman du musikari buruzko eztabaida filosofikoetan. Formalismoari jarraiki, musika absolutua soinu egituratuen diseinua da, edukirik gabea: forma hutsa. “Musikaren edukia tonuen egitura dinamiko hutsak dira”⁶ Hanslickentzat (1986 [1891]: 29).

Muturreko formalisten arabera, emozioek ez dute musikan inolako tokirik eta, gainera, musikak berak duen edertasunetik urruntzen gaituzte, bere formatik. Musikari ezinezko zaio emozioak adieraztea eta, hortaz, adierazgarritasuna ez da inolaz ere musikaren propietate bat. Musikaren gozamen estetikoa bere formaren kontenplazioan datza. Horretarako, Kantek (2008 [1790]) bere hirugarren kritikan aldarrikatzen zuen jarrera desinteresatua hartu behar da, sentimendu subjektibo orotik at.

Beraz, formalismoak hasiera batean emozioek musikan duten lekua zailentzen jartzen badu, zein da musikaren ikuspegi formalista eta musikaren adierazgarritasuna uztartzeko bidea? Hurrengo atalean ariko naiz horretaz.

4. Musikaren ezaugarri emozionalak marko formalistaren baitan

Aurreko atalean esan bezala, ikuspegi formalista daukat musikaz, “berrikusitako formalismo” bat (Kivy 2009).⁷ Oro har, Hanslicken ideia parte-

⁶ [Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen.]

⁷ Kivyk formalismo “hobetua” (*enhanced formalism*) terminoa erabiltzen du 2009az geroztik. Nire planteamendua ere ildo horretatik doa, eta Kivyrekin zor handia dudala aitortu beharra daukat.

katzen dut musikaren izaerari dagokionez. Musika denbora-tarte zehatz baten garatzen den tonu egituratuaren sekuentzia formal eta intentzionala dela esango nuke. Baina uste dut emozioek badutela lekurik musikaren ikuspegi horretan.

Ezer baino lehen, zera argitu nahiko nuke: emozioak musikaren berezko ezaugarritzat hartzeak ez duela esan nahi entzuleengan izan ditzakeen erantzun emozionalak ukatu behar direnik. Musikak erreakzio afektiboak sortzen ditu, emozioak pizten ditu maiz, atsegingarria eta terapeutikoa ere izan liteke. Baina ez da horien azterketa musikan entzuten ditugun emozioak ulertzeko bidea. Bi kontu ezberdin dira eta azalpen ezberdinak behar dituzte. Peter Kivyk, azken 50 urteetan artearen filosofian eta bereziki musikaren filosofia analitikoan izandako erreferente handienetakoa⁸, halaxe dio:

Musikaren filosofia zeharkatzen du “antzinako liskar” batek. Musikak bizitza emotiboarekin duen erlazioari buruzkoa da, eta musika-“kognitibista” eta musika-“emotibisten” arteko liskar gisa karakterizatuko dut hemen (filosofiaren historiako beste liskar zahar bateko terminoak nireganatzea zilegi bazait). (Kivy 1990: 146)⁹

Dikotomia zahar horrek gauzak nahastera eraman gaituela uste dut. Jarrerak kognitibista hartzeak ez du esan nahi musika termino emotiboetan deskribatu ezin daitekeenik, edo musikaren eragin afektiboa ukatzen denik. Esan nahi dut, musikaren adierazgarritasuna ulertzeko, fokua musikan bertan jarri behar dugula, eta ez entzulearen erreakzio emotiboetan. Horixe da, hain zuzen ere, hurrengo atalean egingo dudana.

4.1. Emozioak musikaren propietate estetiko gisa

Aurretik aztertutako teoriak (espresionista, pertsona-teoria eta teoria piztailea) baztertutik, bi aukera ikusten ditut musikaren adierazgarritasuna azaltzeko. Lehena da defendatzea, formalisten antzera, musika ezin dela espresiboa izan. Bestea, “adierazpen” kontzeptua ulertzeko modu ezberdinak daudela erakustea. Azter dezagun bigarrena.

Zer esan nahi izaten dugu musika termino emotiboetan deskribatzen dugunean? Obra batek tristura adierazten duela esateak ez du sentimendua in-

⁸ Peter Kivyk Euskal Herrira egindako bisiten inguruko kronikaren berri izateko eta bertan utzitako aztarnaz gehiago jakiteko, ikus Kepa Kortaren “Behin batean. Peter Kivyren azkena baino gehiago” (Korta 2021) artikulua hunkigarria.

⁹ [An «ancient quarrel» runs through the philosophy of *music*. It concerns the relation of *music* to the emotive life, and I will characterize it here as the quarrel between *musical* “*cognitivists*” and *musical* “*emotivists*” (if I may be allowed to appropriate terms from another “ancient quarrel” in the history of philosophy).]

plikatzen. Musika tristeak ez du ezer sentitzen, eta musikan berean ez dago inor ezer sentitzen duenik, ezta alegiazko pertsonarik ere, musika absolutuaz ari bagara behintzat. Musikaren oinarritzko edukia soinu-frekuentziak osatua da. Baina musikak emozioak “entzungai” egiten ditu. Musikak ezaugarri espresiboak erakusten ditu, gure ohiko emozioekin, bestelako sentimenduekin edota gizakion esperientzia fisiko-somatikoekin loturik daudenak. Hain zuzen ere, ez dut uste musikaren adierazgarritasunaz mintzatzen garenean, poza, tristura, haserrea, beldurra eta antzeko “emozio osoez” (*full-blood emotions*) soilik ari garenik (ikus 4. oin-oharra). Lasaitasuna, leuntasuna, ezegonkortasuna, gozotasuna edo asaldura ere badira, beste askoren artean, musikari atxikitzen zaizkion ezaugarri pertzeptualak. Baina ez gaitezen nahastu. Musikak ez du tristura, lasaitasuna edo asaldura *esan nahi*, ez da horien errepresentazioa ere. Musika bera da tristea, lasaia edo asaldatua. Soinua besterik ez bada ere, musika ez da soinu soila.

Musika ezaugarri espresibo anitzen adierazpide da, elementu musikal hutsen (soinuen arteko konbinazioen) bitartez. Horien konbinazio konplexuek emozio arrunten espresio-moduen antza ematen diote musikari. Horregatik uste dut obra musikal batek tristura, haserrea edo beste edozer adierazten duela esatea ez dela guztiz zuzena. Musika adierazgarria izan daiteke ezer adierazten ez badu ere.

Argitu beharra dago, “adierazi” hitza bere zentzu bete-betean erabiltzean, bi gauza eman nahi izaten direla aditzera:

Zerbait adierazten dela; eduki bat, ideia edo emozio bat, esate baterako.

Nolabait adierazten dela, hainbat jite edo kanpo-ezaugarriren bidez azaleratzen dela: ahotsa, keinuak, gorputz-mugimendua, etab.

Musikaren adierazgarritasunak “zerbait” hori falta du. Ez dago objektu, ideia edo sentitzen den emoziorik musikaren baitan; bai, ordea, *nola* bat, kanpo-itxura edo —forma, nolabait esateko (*Emotions in appearance* gisa har daitekeen hori, Davies 1994ri maileguan hartutako hitzetan)—. Ekar dezagun gogora sanbernardo txakurraren aurpegia. Espresio goibela du, tristura erakusten du bere bisaiak. Triste dagoen itxura ematen du. Baina ez dago triste. Bere kanpo-ezaugarriak ez dira, nahitaez behintzat, gogo-egoera tristearen seinale.

Hori da, ene ustez, musikaren adierazgarritasunaren zentzua. Zailtasun batekin. Musikak ez du aurpeirik, ez gorputzik, ez mugimendurik zentzu hertsian. Soinu-frekuentziak dira bere lehengaiak. Zerk ematen dio dohain hori orduan? Zer-nolatan hauteman genezake keinu espresiboa musika absolutuan?

Ziur asko ezingo dugu harrokeria, errespetua, bekaizkeria edo jeloskortasuna entzun musika-lan baten, ez beste zerbaiten laguntzarik gabe behintzat.

Moravcsikek (1982) *jarrera platoniko* gisa hartzen zituen. Emozio “intelektualak” dira nolabait. Batetik, gure esperientzien ulermen eta interpretazioa eskatzen dute. Bekaizkeria, esaterako, egoera zehatz batek sortzen du, eta objektu (pertsone) zehatz bati dago zuzendua. Bestetik, emozio hauek ez dute giza portaera edo kanpo-itxura espresibo estandarrik erakusten bizitza arruntan.

Oinarrizko emozioek, aldiz, edukiz orokorrakoak izateaz gain, kanpo-agerraldi bereizgarriak dituzte. Kivyk (1990: 175-77) *garden variety* edo emozio arrunt esaten die horiei. Musikaren adierazgarritasuna ulertzeko gakoak, nik uste, bigarren ezaugarrian dago, nolakotasunean. Musikaren propietate emozionalak hutsak dira edukiz, ez dira sentitu eta bizitzen diren emozioak. Aldiz, propietate hautemangarriak dira, eta nolabait ohiko emozioen kanpo-adierazpena (forma) erakusten dutelako zaizkigu entzungai. Horregatik, kanpo-itxura garbia duten emozioak (tristura, poza, haserrea, etab.) dira musikari normalean atxikitzen zaizkionak.

Ikerketa filogenetiko eta ebolutiboek ere badute kontu honetan zer esana. Oinarrizko emozioen kontzeptuak jaiotzetikoak eta giza espeziean unibertsalak diren emozio-kategoriei egiten die erreferentzia: poz, tristura, haserre, beldur edo maitasunari. Emozio gutxi horiek paper ebolutibo bat izan zutela pentsatzen da, bakoitzak biziraupenerako funtzio bat beteko zukeela iraganean (Izard 1977, Ekman 1992, Oatley 1992, Plutchik 1994, Power & Dalglish 1997). Horiek dira haur batek lehenik ikasi eta besteongan ezagutuko dituen lehen emozioak (Damasio 1994). Hori dela eta, badu zentzua pentsatzeak agerraldi estereotipatu eta unibertsalak dituzten emozio horiek direla musikak agerian utz ditzakeenak entzulearentzat (Ekman 1992, Juslin 2013, Peretz 2010), erraz deskodetzen ditugun horiek baitira.

Bada, gainera, emozio-kategoria hauek bereizgarri egiten dituen beste zerbaite. Poza, tristura edo beldurra gorputz-erreakzio sorta zehatzekin lotuak daude. Dardara, gorputz-ahulezia, oilo-ipurdia edota bihotz-taupaden bizkortzea beldurrarekin lotuak dauden erreakzio fisiologikoak dira. Musikaren izaera dinamikoak horiek islatzeko gaitasuna ematen diola uste dut.

Musikak emozioen kanpo-itxura erakusten digu. Nola? Soinu-egiturak modu espezifikoetan itxuratuz. Eta hori da musikaren adierazgarritasunari nik ematen diodan zentzua. Beste modu batera esanda, elementu musikalak gai dira emozioen espresio naturalaren antza hartzeko.¹⁰ Emozioak entzungai egiten ditu musikak. Entzuleak trukean ezaugarri emozional horiek atzematen ditu musikan. Honela, emozioak ezaugarri pertzeptual bilakatzen dira musikan entzule aproposarentzat, eta balio estetikoak har dezakete.

¹⁰ Antzekotasun (*resemblance*) teorien inguruan gehiago jakiteko, ikus Kivy (1989), Davies (1994) eta Budd (1985).

Beraz, nahiz eta musika era konplexuan egituraturiko soinua besterik ez izan, badirudi konbergentzia dagoela musikari buruz egiten ditugun atribuzio emotiboetan, eta ez soilik kultura bakoitzari lotutako konbergentzia. Ezaugarri musikalen eta erlazionaturiko ezaugarri emozionalen arteko korrelazio hori da argitu beharko duguna. Jakina, konpositorearen asmoa arrakatsatsua izan bada, lortu du izaera emotibo hori musikan irudikatzea. Eta, ondorioz, entzulearengana iristea.

Hortaz, propietate estetikoak dira musika-emozioak. Zergatik? Batetik, musikaren ezaugarri emozional horiek ez direlako estimulu soil; musika-obraren balio estetikoa handitzen dutelako maiz, eta entzule aproposaren gozamen estetikoan lagun dezaketelako. Bestetik, musikaren elementu estrukturalen eta euren konbinazioaren emaitza direlako. Musikaren formak berak (eta ez bestelako ezein eduki semantikok) uzten dituelako agerian, horretarako jarrera eta sentsibilitatea erakusten duen entzulearentzat.

4.2. Propietate emozionalez harago

Musikaren izaera espresiboaz pentsatzen dugunean, ziur asko, aurreko atalean aipaturiko oinarrizko emozio horiez gain, badatozkigu gogora bestelako ezaugarri batzuk ere. Obra musikal bat adierazkorra izan liteke tristura, poza edo haserrea hautematen ez badizkiogu ere. Emozio kontzeptuak emozio osoez bestelako fenomenoak ere biltzen ditu. Aldarte-umoreak emozio osoekin oso lotuak dauden gogo-egoerak dira, eta horiek ere adierazpide nabarmenak dituzte, musikak irudika ditzakeenak. Sentimenduak eta horiekin loturiko gorputz-erreakzio somatikoak emozioen osagai dira. Horrekin esan nahi dut musikaren izaera espresiboa oso lotua dagoela ezaugarri horiek islatzeko duen gaitasunarekin.

Honela, musika-lan baten beldurra propietate estetiko gisa hautematen dugunean, emozio horrekin lotuak dauden markak —hala nola tentsioa, ezegonkortasuna, turbulentzia edo urduritasuna— ere sumatzen ditu entzule arretatsuak. Konpositoreak kontzienteki eta intentzionalki jokatzen du bere musikarekin. Malabareak egiten ditu hainbat elementu konbinatuz, entzuleak musikan lasaitasuna, ezegonkortasuna, gozotasuna, bizia, asaldura, energia, goibeltasuna edo turbulentzia hauteman ditzan. Musikaren adierazkortasuna horretan guztian datza.

Hurrengo atalean, musikaren adierazgarritasuna posible egiten duten alderdi eta elementuez arituko naiz, horiek guztiek propietate estetikoaren eseman duten lekua argitzeko.

5. Musikaren makineria

Ondoren aurkeztuko dudan propietate musikalen sailkapena Frank Sibleyren “Aesthetic Concepts” (1959) artikulua gogoetan oinarritua dago. Ez da musikaren estetikan inguruko lana, oro har, arte-generoei buruzkoa baizik. Sibley termino eta kontzeptu linguistiko eta epistemologikoetan mintzatzen da artelanei buruzko judizio mota ezberdinak azaltzeko. Ni, ordea, musikaren propietateez arituko naiz, eta hedaduraz, horiek predikatzeke erabili ohi ditugun deskribapenez. Helburua da emozioek musikan zein toki duten argitzea.

Goazen, bada, musikara, musikaren analisira. Eta “analisi” diot, musika absolutuaren propietate artistiko nabarmenak propietate estetikoak direlako, esanahi eta eduki semantikorik gabekoak (Kivy 2015). Formalak dira, egiturazkoak, funtsean. Eta horien azterketa da analisiaren lana.

5.1. Musikaren oinarrizko osagaiak

Musikaren osagai primarioak eta horien alderdi edo dimentsio ezberdinak dira soinuari forma, kolorea, intentsitatea edo dinamismoa ematen diotenak: bere lehengaiak. Haiei esker entzuten dugu soinu-gertaera zehatz bat musika gisa. Gure garunak soinuaren entzumen-ezaugarriak antolatzen ditu; honela, musika hautematean ez ditugu soinu-elementu bakunak entzuten, dimentsio ezberdinak baizik (Levitin 2006). Soinua tonu bilakatzen da entzumen-estimulua musika gisa entzuten dugunean. Alderdirik nabarmenak melodia, harmonia eta erritmoa dira. Tinbrea, ñabardura dinamikoak, tempo eta ehundura ere oinarrizko alderdiak dira, hala ere.¹¹

Melodia musikaren alderdi horizontala da, ondoz ondoko notek osatzen duten segida. Soinuen arteko bitartek (altuera-aldaketek) eta soinuen iraupenak definitzen dute. **Harmoniak** akordeen osaketa, konbinazioa eta modulazioa biltzen ditu. Garaiaren eta estiloaren arabera dira harmoniaren arauak. Musikaren alderdi horizontala da. **Erritmoak** soinuek denboran hartzen duten ordena, proportzioa eta iraupena erakusten ditu. Musikaren izaera dinamikoa da eta mugimendua erritmoan oinarritzen da, behinik behin.

Bestalde, **tinbreak** tonuari kolorea ematen dio. Soinuaren berezko ezaugarria da, erritmotik, abiaduratik edo altueratik aske dena. Tinbreak ematen die berezitasuna instrumentu edo ahots ezberdinei. Oinarrizko soinuaren gainean eratzen diren harmonikoen intentsitate erlatiboen arabera-

¹¹ Ondorengo definizioak emateko Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusiaren *Musika Hiztegiak* baliatu naiz (2011).

koa da. **Dinamika** soinu-intentsitatearekin, bolumenarekin eta haren gora-beherekin lotuta dagoen espresioaren alderdi musikala da. **Tempoa**, berriz, konposizioaren abiadura maila. Musika-notazioan ageri diren tempo-adierazleek jakinarazten diote interpretari zein den obra baten tempo egokia une bakoitzean. Italiarako hitzak erabili ohi dira batik bat musika klasikoan (*lento, adagio, allegro, presto, vivace, rallentando, ritardando, ad libitum, rubato...*), edota metronomoaren abiadura erakusten duten zenbakiak. Eta, azkenik, **ehundura**, ahots edota instrumentu ezberdinen konbinazioa den hori.

Musikan entzun ohi diren emozioen eta bestelako ezaugarri espresiboen izaera zein den ulertzeko, zera argudiatuko dut:

Bigarren mailako propietate estetikoak artelanen propietate fenomenologikoak direla; elementu sinple gisa pertzibitzen badira ere, lehen mailako propietate estetikoek elkartze konplexuak direla.

Propietate emozionalak bigarren mailako propietate estetiko ezberdinen arteko azpimultzoa direla.

5.2. Lehen mailako propietate estetikoak

Lehen mailako propietate estetikoak egiturari dagozkionak dira, estrukturalak, tekniko-formalak, nolabait esateko, artelanaren *oinarri diren* propietate pertzeptualak. Fuga baten kontrapuntua atzemateko, esaldi nagusia ahots ezberdinetan ageri dela konturatu behar dut; melodia baten fraseatzea entzuteko, lerro melodikoa gainontzeko elementuetatik isolatu beharra daukat, soinuak arnas noiz hartzen duen ohartuz; sinkopak entzuteko, konparesaren alde ahulen eta indartsuen jolasaz jabetu beharra daukat; maiorretik minorrerako modulazioak musika-pasartean izan duen paperaz jabetzeko, tonalitate ezberdinekiko sentikor izan behar dut, etab. Obra zehatz baten oinarritzko elementu musikalak *nola* dauden eratuak, alegia, zein unetan, zein funtzioarekin edota euren artean nola elkartzen diren ulertzeak sentsibilitate berezi bat eta agian baita musikan (edota tradizio-genero partikular horretan) trebatzea eta harekiko gertutasuna ere eskatzen ditu.

Horregatik guztiagatik, eta Sibleyk ez bezala, lehen mailako ezaugarri hauek balio estetikoak dutela uste dut. Horixe bera defendatu zuen Kivyk ere bere *De Gustibus* (2015) liburu ederrean. Artelanen ezaugarri estetikoek konzeptu zabalagoa du Kivyk Sibleyk baino, eta interesgarria da oso bi kategoria horiek bereizteko erabiltzen duen irizpidea: lehen mailako propietateei buruzko deskribapenek ez dute ebaluaziorik, ez dute balio-judiziorik inplikatzeko; bai, ordea, beherago azalduko ditudan bigarren mailakoek (Kivy 2015: 121; Korta 2016). Elementu hauek obrarentzat estetikoki errebantek direla onartzeak belarria trebatzea eta fintzea eskatzen du. Lehen mailako propie-

tate dira; batetik, arau batzuei jarraiki eratu izan direlako eta, bestetik, ebidentzia inductiboz justifika daitezkeelako: fugaren ahots ezberdinak zehazki zein pasartetan entzuten diren seinalatuz (kontrapuntua), esaldien hasiera eta amaiera dagozkien unean kokatuz (fraseatzea), tonu maiorretik minorrerako aldaketa zein unetan izan den azalduz, edo soinua zein alde ahuletan artikulatzen den eta zein alde indartsutan mantentzen den erakutsiz (sinkopa).

5.3. Bigarren mailako propietate estetikoak¹²

Lehen mailako propietateetatik eratoritzen dira bigarren mailakoak: (ez)egonkortasuna, leuntasuna, tentsioa, bizitasuna, asaldura, goibeltasuna, batasuna, oreka, lasaitasuna eta malenkonia, besteak beste. Guztiz ohikoa zaigu pasarte musikalak horrelako terminoetan deskribatzea. Batzuetan, hiztegi teknikoak falta dugulako; beste batzuetan, seinalatu nahi dugun ezaugarria ez delako elementu bakar batera murrizten. Propietate simple gisa hautematen baditugu ere, konplexuak dira bigarren mailako propietate hauek, lehen mailakoen konbinazio espezifikoetatik sortuak. Tentsioaz edo bizitasunaz zer esan nahi den analizatu nahiko bagenu, obra musikala zati txikietan deskonposatu beharko genuke, eta hautatu obra horri tentsioaren ala bizitasunaren itxura ematen dioten azpiko ezaugarri musikalak.

Garrantzitsua da bigarren mailako propietateen artean hainbat kategoria bereiztea.¹³ Hain zuzen ere, uste dudalako horietako azpikategoria bat dela propietate emozionalen lekua. Hartu dudan irizpidea propietate hauen eta lehen mailakoen artean dagoen erlazioaren izaera da. Alde batetik, *erlazio-propietateak* ditugu. Obraren atal ezberdinen arteko erlazioen emaitza gisa pertzibitzen dira; era berean, atal horiek osotasunarekin duten erlazioa erakusten duten propietateak dira. Ikuspegi orokor bat eskatzen dute, ez soilik lehen mailako propietate bakunak hautematea. Obra baten oreka, batasuna, harmonia, simetria, kaosa edo desordena ezin daitezke entzun xehetasunetan soilik jartzen badugu gure entzumen-lupa. Bachen *Goldberg Bariazioen* batasuna apreziatzeko, jabetu behar dugu *Arian* aurkezten den tema beste atal batzuetan ageri dela behin eta berriz, forma ezberdinak hartuz. Gai izan behar dugu doinua ez soilik pasarte horietan entzuteko, baizik eta obran zehar ere identifikatzeko. Erlazio-propietateek erlazio zuzena dute, beraz, lehen mailako propietate estetikoekin.

Bestalde, *propietate dinamikoak* daude. Oro har, ezaugarri fisikoekin loturiko propietateak dira; hala nola mugimendurekin, abiadurarekin, pisuare-

¹² Bigarren mailako propietateei buruzko sailkapen xehetuago baterako, ikus *Emotions as Aesthetic Properties of Absolute Music* (Agirrebaltzategi 2017).

¹³ Sailkapen honen jatorria Sibley (1959) eta Kivy (2001, 2009) lanetan aurkitzen da.

kin, indarrarekin edo intentsitatearekin. Musika-obra bat bizi, lasai, urduri, asaldatu, arin edo indartsu gisa deskribatu ohi da sarritan. Deskribapen horiek badute gure esperientzia eta bizipenetan isla, horiekin antzekotasuna. Musika bada gai, oinarrizko alderdi musikalei esker (ñabardura dinamiko, tempo eta eritmoari esker, behinik behin), horrelako propietateak irudikatzen.

Hirugarrenik, *propietate espresiboak* aipatuko nituzke. Musika-lan baten fintasuna, leuntasuna, oldarkortasuna, kezka, asaldura, tentsioa, ustekabea, gozotasuna, malenkonia, oinazea, tristura, haserrea eta beste asko entzun daitezke. Horien sailkapen zurrunago bat eman genezake. Baina uste dut esku artean dugun lan honetarako nahikoa dela ikuspegi orokor hau.

Lehenagoko argudioari erreparatuz, propietate espresiboen kanpo-itxura oso lotua dago gizakiok egoera afektibo ezberdinak adierazten eta bizi (sentitzen) ditugun moduarekin. Horien artean dira sentimenduekin, umore-aldarrekin edo emozio osoekin —horietaz aritu gara bereziki— zerikusia dutenak. Dударik gabe, eztabaidagarrienak dira; erraza da musikaz kanpoko faktoreek horrelako judizioetan eragitea. Nolanahi ere, entzule arretatsuak, ikuspegi desinteresatua duen eta musika objektu estetiko gisa hartzen duen horrek, propietate hauek musikan berean entzungo ditu.

Gainera, askotan, hauek predikatzen erabiltzen ditugun terminoek badaramate karga ebaluatiboa ere, ez deskriptibo soilak. Horrek nahasmena areagotu dezake, eta eraman gaitzake pentsatzera benetan musikaren propietate diren ala gure balioespen edo ebaluazio estetiko pertsonalak diren. Gai honetan azpimarratzekoa da Kortak (2017) “ederra” bezalako baieztapen estetikoaren inguruan egiten duen hausnarketa. Bertan, deskribapen mailakoak diren judizio estetikoak eta ebaluazio-baieztapenak ezberdintzearen alde argudiatzen du.

Propietatea bera, gainera, egokia ala desegokia izan daiteke genero musikalaren, kanonen eta beste hainbat faktoreren arabera. Dena den, garrantzitsuena da lehen eta bigarren mailako propietateen arteko erlazioa nolakoa den ulertzea. Argudiatzen dudana honako hau da: propietate espresiboak, eta zehazki propietate emozionalak, ezaugarri guztiz musikaletatik eratorritzen diren propietate konplexu-fenomenologikoak direla. Dependentsia-erlazio bat dagoela uste dut lehen eta bigarren mailako propietateen artean, gainjartze erlazio bat (ingelesez filosofoek *supervenience* esaten dioten hori). Lehen mailako propietateetako aldaketa txiki batek eragina izan dezake bigarren mailakoetan. Bitarte maior subdominante batek (do-fak), esate baterako, alaitasuna, gogoberotasuna, klimax emozional bat adieraz dezake. Aldiz, akorde edota tonu-bitarte horri zazpidun maior bat gehituz (do-fa-si bemol), eze-gonkortasuna eta izaera garratza senti (entzun) dezakegu. Baina entzuten duguna, funtsean, elementu musikal hutsen konbinazioa da. Musika bera da eze-gonkorra, tentsiozkoa, leuna edo malenkoniatsua. Konbinazio konple-

xua, bai; dena ez baita tonu-bitarte zehatzetara, ahotsen erlazio kontrapuntistikora edota melodien fraseatzeetara murrizten. Eta askotan zaila izaten zaigu (belarri ez-adituei bereziki) hautematen dugun horren zergatia non dagoen justifikatzea; edo, bestela esanda, propietate fenomenologiko horren arduradun zein elementu musikal den erabakitzea.

Laburtuz, bigarren mailako propietateak lehen mailakoen mende daude, gainjartze erlazioan. Bigarren mailakoak egiturazko propietateen konbinazio konplexu baten ondorio dira. Hainbat ezaugarri formalen elkarketa eta nahastearen ondorioz da tristea, leuna, kezagarria edo bizia obra musikal bat. Zergatik pertzibitzen ditu entzuleak emozio horiek? Badelako antzekotasunik gure jokabide espresiboen (ohiko emozioak adieraztearen) eta musikak dituen propietateen artean. Are gehiago, uste dut prozesu afektiboetan bizi ditugun sentazio fisiko-somatikoen eta musikak duen itxuraren artean ere badela parekotasunik. Esan liteke musikak baduela gure sentitzeko moduaren antzik.

6. Ondorioak

Emozioak musikaren propietate estetiko gisa ulertzeak badakar nolabaiteko konpromiso ontologikoa. Adierazgarritasuna musikaren izaeraren baitan dago. Aitzitik, obra musikal konkretu baten ñabardura emozionala testuinguru musikal zehatzari lotua dago. Haren eta entzulearen jarreraren arabera geratuko da obraren izaera emotiboa agerian edo ez.

Batetik, erakutsi dut musikak emozioen kanpo-itxura irudika dezakeela, baduela horretarako potentziala. Tresneria musikalaz baliatuz, autoreak, intentzionaliki, forma ematen dio soinuari, egitura bat, zentzu bat. Lehen mailako propietate estetikoak musikaren berariazko ezaugarri diren horiek dira. Obrarentzat garrantzitsu badira, balio estetikoak eransten diote, eta entzulearengandik jarrera arretatsu eta kontzientea eskatzen dute, apreziatuak izan daitezten. Bigarren mailakoak, propietate estruktural zein fenomenologikoak, berriz, aurrekoekin gainjartze erlazioan daude, haien mende daude. Haiek gabe ezin dira *izan*. Ezaugarri espresiboak, eta zehazki ezaugarri emotiboak, ere bigarren mailako propietate dira, obrarenak berarenak, eta ez entzulearen gogo-eraikuntzak. Horri guztiari esker, emozioak entzungai egiten ditu musikak. Horretan datza musikaren adierazkortasuna.

Elementu musikalen eta propietate espresiboen arteko korrelazio zehatzetan, aldiz, bitartekotasun kulturala dago. Nire analisisa eta erabili ditudan adibideak mendebaldeko musika tonalaren tradizioan ulertu behar dira. Oinarrizko emozioen espresioa eta esperientzia unibertsalak badira ere, horrek ez du esan nahi pareko propietate emozionalak unibertsalki pertzibituko direnik musika-obra batean. Oraingoan ere, eta Kivyrekin (2004) bat eginez, zera uste dut: oinarrizko emozioen unibertsaltasunak ez du bermatzen arro-

tzak zaizkigun musika-estiloetan tristura, poza, haserrea eta antzeko propietateak balioetsiko ditugunik. Aurretik esan bezala, “emozioak” propietate estetiko dira musikan, eta entzulearen aldetik jarrera berezia eskatzen dute, behar bezala estima daitezten.

Hortaz, obra baten tentsioa, leuntasuna, tristura, oldarkortasuna, baikortasuna edo bestelako edozein propietate espresibo, musikatik azaleraturiko zerbait gisa pertzibitzen badugu ere, elementu formalen konbinazioek eragindakoa da. Konbinatze horiek arau zurrinak jarraitzen dituztela esatea gehitxo izango litzateke, ez da hori behintzat nire asmoa. Hala ere, hurbiltze bat posible dela deritzot. Eta korrelazio horiek aurkitzea da, hain zuzen, nik aurrera begira dudan erronketako bat. Orain arteko ikerketa gerturatze bat besterik ez da izan.

Bestetik, argudiatu dut musikan entzungai diren emozio edota bestelako propietate afektibo-espresibo horiek (propietate dinamikoak, sentimendu-propietateak eta propietate emozionalak) gorpuztu daitezkeela entzulearengan; alegia, eragin dezaketela afektiboki. Hala ere, hau beste kontu bat da, eta beste leku eta uneren batean kontatu beharko da. Uste dut bigarren aztergai hau seriozki ikertzeko garrantzitsua dela, ikerketa filosofikoarekin batera, zientzia kognitiboek (psikologiak eta neurozientziak) eginiko aurkikuntzei men egitea. Eta horixe da denboraz eta patxadaz landu nahiko nukeen beste ildo.

Erreferentziak

- AGIRREBALTZATEGI, Ana. 2017. *Emotions as Aesthetic Properties of Absolut Muic*. Doktoretesia, UPV/EHU.
- BEN-ZE'EV, Aaron. 2000. *The Subtlety of Emotions*. Cambridge: MIT Press.
- BUDD, Malcolm. 1985. *Music and the Emotions: The Philosophical Theories*. Londres: Routledge.
- CAPWELL, Charles. 1986. “South Asia”. In D. M. Randel (arg.), *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, MA: Belknap Press, 779. doi: 10.1017/S0140525X08005293.
- COLLINGWOOD, Robin G. 1938. *The Principles of Art*. Oxford: Clarendon Press.
- COOKE, Deryck. 1959. *The Language of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- DARWIN, Charles. 1889. *Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*. Atondu eta osaturiko 2. argitalpena. New York: Appleton and Co.
- DAVIES, Stephen. 1994. *Musical Meaning and Expression*. London: Cornell University Press.
- DEWEY, John. 1934. *Art as Experience*. New York: Putnam's Sons.
- EKMAN, Paul. 1992. “An argument for basic emotions”. *Cognition and Emotion* 6 (3-4): 169-200. doi: 10.1080/02699939208411068.
- ELHUYAR. 2011. *Musika hiztegia*. Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen zerbitzua.
- DAMASIO, Antonio. 1994. *Descartes' Error*. New York: Grosset-Putnam.

- FUBINI, Enrico. 1990. *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madril: Alianza Editorial.
- HANSLICK, Eduard. 1891. *On the Musically Beautiful: A Contribution towards the Revision of the Aesthetics of Music*. G. Payzanten itzulpena. Indianapolis: Hackett Publishing, 1986.
- HUIZI, Pello. 2018. "Emozio positiboak: alde argiak eta alde ilunak". *Gogoia* 18: 131-54.
- IZARD, Carrol Ellis. 1977. *The Emotions*. New York, NY: Plenum Press.
- JUSLIN, Peter. 2013. "What does music express? Basic emotions and beyond". *Frontiers in Psychology* 4: 596. doi.org/10.3389/fpsyg.2013.00596
- KANT, Immanuel. 1790. *Critique of Judgement*. J. C. Meredithen itzulpena. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- KIVY, Peter. 1989. *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions. The Corded Shellen testua duela*. Philadelphia, PA: Temple University Press.
- KIVY, Peter. 1990. *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- KIVY, Peter. 2001. "Sibley's Last Paper". In E. BRADY eta J. LEVINSON, *Aesthetic Concepts: Essays after Sibley*. Oxford: Clarendon Press, 199-212.
- KIVY, Peter. 2004. "Music, language and cognition: which doesn't belong?". In K. Korta eta J. M. Larrazabal (arg.), *Truth, Rationality, Cognition, and Music*. Dordrecht: Kluwer, 157-74. Hemen berrargitaratua: Peter Kivy, *Music Language and Cognition: And Other Essays in the Aesthetics of Music*. Oxford: Clarendon Press, 2007, 214-32.
- KIVY, Peter. 2009. *Antithetical Arts. On the Ancient Quarrel between Literature and Music*. Oxford: Oxford University Press.
- KIVY, Peter. 2015. *De Gustibus. Arguing About Taste, and Why We Do It*. Oxford: Oxford University Press.
- KORTA, Kepa. 2016. "Peter Kivy: *De Gustibus. Arguing about Taste and Why We Do It*". *Gogoia* 15: 43-66. DOI: 10.1387/gogoa.17257.
- KORTA, Kepa. 2017. "The Meanings and Contents of Aesthetic Statements". In R. Giora eta M. Haugh (arg.), *Doing Pragmatics Interculturally: Cognitive, Philosophical and Sociopragmatic Perspectives on Language*. Berlin, Boston: Mouton de Gruyter, 399-417. DOI:10.1515/9783110546095-022.
- KORTA, Kepa. 2021. "Behin Batean: Peter Kivyren azkena baino gehiago". *Gogoia* (aurrena online) <https://doi.org/10.1387/gogoa.23252>.
- LEVINSON, Jerrold. 1996. *The Pleasures of Aesthetics*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- LEVINSON, Jerrold. 2005. "Musical expressiveness as hearability-as-expression". In M. Kieran (arg.), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*. Oxford: Blackwell, 192-206.
- LEVITIN, Daniel. 2006. *This is your Brain on Music: The Science of a Human Obsession*. N.Y.: Dutton Penguin Group.
- MATRAVERS, Derek. 2010. "Expression in the Arts". In P. Goldie (arg.), *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotions*. Oxford: Oxford University Press, 617-34.
- MORAVCSIK, Julius. 1982. "Understanding and the emotions". *Dialectica* 36: 11-12.
- OATLEY, Keith. 1992. *Best Laid Schemes*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- ODIFREDDI, Piergiorgio. 2007. *Pluma, pincel y batuta: las tres envidias del matemático*. Madril: Alianza.

- PERETZ, Isabelle. 2010. "Towards a neurobiology of musical emotions". In P. N. Juslin eta J. A. Sloboda (arg.), *Music and Emotion*. Oxford: Oxford University Press, 99-126.
- PLUTCHIK, Robert. 1994. *The Psychology and Biology of Emotion*. New York, NY: Harper-Collins.
- PRINZ, Jesse. 2004. *Gut Reactions*. N.Y.: Oxford University Press.
- POWER, Mick eta Tim DALGLEISH. 1997. *Cognition and Emotion. From Order to Disorder*. Hove: Psychology Press.
- SIBLEY, Frank. 1959. "Aesthetic Concepts". In *Philosophical Review* 68 (4): 421-50. Hemen berrargitaratua: P. Lamarque eta S. H. Olsen (arg.), *Aesthetics and the Philosophy of Art. The Analytic Tradition*. Oxford: Blackwell, 2004, 127-41.
- STRAVINSKY, Igor. 1972. *Themes and Conclusions*. Londres: Faber & Faber.
- TOLSTOY, Leo. 1898. *What is Art?* [Itzulpena: 1995. London: Penguin. Itzultzaileak: R. Pevear eta L. Volokhonsky].