



Tesis doctoral

2015

Las múltiples dimensiones de la música
en el siglo XX

M^a Ángeles Beitia Bastida

Licenciada en Filosofía

Profesora superior de Piano

Departamento de Filosofía

Facultad de Filosofía

Director: Jordi Claramonte Arrufat

Tutora: Cristina Rodríguez Marciel

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA (UNED)

Facultad de Filosofía

Departamento de Filosofía

Las múltiples dimensiones de la música en el siglo XX

M^a Ángeles Beitia Bastida

Licenciada en Filosofía

Profesora superior de Piano

Director: Jordi Claramonte Arrufat

Tutora: Cristina Rodríguez Marciel

A la memoria de mi padre

Mi agradecimiento a los profesores de la UNED Ramón del Castillo y Simón Marchán y a mi director de tesis Jordi Claramonte, así como al profesor de la UAM Alfredo Vicent, por su consejo y su estímulo.

Agradezco, también, al personal administrativo de la UNED su profesionalidad, diligencia y amabilidad, sin los cuales no habría podido llevar a término este proyecto.

INDICE

I. Introducción	1
II. Autonomía e historicismo en la obra musical	17
1. Las raíces históricas.	
1.1 Lo racional y lo sentimental en la música.	19
1.2 La autonomía de la percepción y el origen de la Estética.....	26
1.3 La música, un arte independiente del mundo fenoménico.....	32
2. La autonomía moderna en la dialéctica de T. Adorno.	
La posición del artista frente a la sociedad.....	40
El carácter procesual de la obra de arte.....	54
La música como respuesta a una realidad viva: Luis de Pablo.....	61
3. La perspectiva histórica según C. Dahlhaus y la hermenéutica.	
3.1. Contra el dogmatismo.....	68
3.2. Una historiografía que respeta el enfoque estético de las obras.....	76
3.3 La autonomía necesaria en la obra de arte.....	82
3.4. La intemporalidad de la obra y su dialéctica interna:	
G. Della Volpe y F. Busoni.....	86
4. La obra de arte como objeto transfigurado según A. Danto.	
4.1 La representación artística en el caso de los indiscernibles.....	89
4.2 La identidad histórica del objeto estético.....	97
5. La negación de la obra musical como patrón de belleza: N. Cook.	
5.1 Pervivencia de los valores y la ideología decimonónica.....	103
5.2 Una concepción de la música en correspondencia con el siglo XX.....	109
5.3 La ruptura de Erik Satie.....	118

III. La Normatividad estética en la música.....	127
1. Los juicios estéticos en la música de Immanuel Kant.	
2.1 La universalidad del sentido del gusto: Kant y C Debussy.....	129
2.2 La libertad limitada del genio: Kant e I. Stravinski.....	136
2. Las normas basadas en la percepción del objeto de Leonard Meyer.	
2.1 La estructura universal que provoca la emoción.....	144
2.2 Distintos “lenguajes musicales” y una misma estructura común.....	148
2.3 Posiciones críticas.....	153
3. Las normas orientativas relacionadas con las “formas de vida” de Ludwig Wittgenstein.	
3.1 Las normas de la música se asemejan a los usos del lenguaje.....	156
3.2 Las normas estéticas se dominan, no se explican.....	118
4. Una naturaleza musical universal dentro del pluralismo en la etnomusicología de John. Blacking.	
4.1 Las reglas de la música como resultado de una organización humana.....	173
4.2 La descripción estructuras sonoras mediante patrones culturales.....	178
4.3 Un discurso verbal y un discurso no verbal acerca de la música.....	185
5. Las leyes de la ciencia del siglo XX en la música estocástica de Jean Xenakis.	
5.1 Música y arquitectura: La herencia de la cultura griega antigua.....	192
5.2 Las regularidades de las masas sonoras.....	200
IV. Música como Lenguaje representativo.....	205
1. La estética de la emoción: De la teoría de los afectos a la expresión.	
1.1 La representación como semejanza en Foucault.....	208
1.2 La representación como descripción.....	212
1.3 Un código emotivo.....	218
2. La expresividad musical en el siglo XX: Peter Kivy.	

2.1	Las cualidades expresivas de la música.....	221
2.2	Procesos cognitivos de una escucha desinteresada.....	226
3.	El <i>expressivo</i> inexpressivo de Vladimir Jankélévitch.	
3.1	Crítica a la idea de un lenguaje de la música.....	233
3.2	Una expresión que no es de ideas ni de sentimientos.....	239
3.3	La ambigüedad de sentido de la música.....	244
3.4	Busoni y su perspectiva de la expresión en la música.....	248
4.	Los efectos psicossomáticos y terapéuticos de la música: A. Storr, O. Sacks y M.M. Draper.	
4.1	La elaboración de patrones en la percepción musical.....	250
4.2	Las poderosas energías del sonido humano.....	257
5.	La cuestión moral: De Platón a F. Nietzsche, P. Klee y P. Quignard.	
5.1	Entre la desmoralización y la exaltación de la vida.....	263
5.2	La negación de la función salvífica del arte.....	275
	V. La Música como Lenguaje no representativo.....	284
1.	La música absoluta como lenguaje más allá del lenguaje: R.Wagner, A. Schopenhauer, F. Nietzsche y E. Hanslick.	
1.1	El modelo de conocimiento del siglo XVIII y un nuevo paradigma estético-musical.....	287
1.2	Un lenguaje más allá de los sentimientos.....	294
1.3	La estética de lo específico musical: el formalismo.....	302
2.	En torno al formalismo en la música	
2.1	Contra la música programática: Busoni y Schönberg.....	308
2.1	La importancia de la estructura formal en Stravinski y Boulez.....	318
3.	La música como símbolo: E. Cassirer.	
3.1	La función de las configuraciones simbólicas en las ciencias del espíritu.....	323
3.2	La forma lógica de la representación.....	329
4.	El símbolo musical <i>presentacional</i> de S. K. Langer.	
4.1	El significado de los signos descansa en el reino de la lógica.....	333
4.2	El contenido simbólico emocional de la música.....	337

4.3	La significación connotativa de la música.....	341
5.	La música como signo artístico: J. Mukarovsky.	
5.1	Un signo con una de función estética.....	346
5.2	La función estética como forma de autorrealización.....	352
5.3	La postura estética.....	357
VI.	La Experiencia de la Recepción	365
1.	La experiencia corporal de la música en la fenomenología.	
1.1	La experiencia de lo vivido: M. Henry sobre Kandinsky.....	367
1.2	Las fenomenologías musicales de T. Clifton y E. Christensen.....	375
2.	La integración de sujeto y objeto en la experiencia estética de Joh Dewey.	
2.1	El arte y la vida.....	387
2.2	La expresión artística.....	392
2.3	La temporalidad de la percepción.....	397
2.4	Una experiencia integradora.....	398
3.	La semiología musical de Jean-Jacques Nattiez	
3.1	Una red infinita de intérpretes.....	405
3.2	La tarea de una semiología música.....	412
3.3	La obra musical es un puro objeto intencional.....	416
4.	Las mediaciones y la relación crítica con la obra	
4.1	Un modelo alternativo para comprender la música: Antoine Hennion.....	421
4.2	La obra de arte es un objeto que se construye.....	428
4.3	Peter Szendy y el arreglo en la música.....	440
4.4	La Escucha en Luigi Nono.....	446
5.	La libertad en la composición musical de J. Cage y K. Stockhausen.	
5.1	Diversos modos de organizar el sonido más allá del serialismo.....	449
5.2	La fusión de los sonidos de la vida con los del arte.....	463
VII.	Conclusiones	474
	Bibliografía.....	492

I. Introducción

El objeto de esta investigación no es dar con las claves filosóficas que por sí mismas, fuesen capaces de explicar la música del siglo XX. No trato de buscar en la filosofía el significado que explique la música, sino de extraer un elemento entre otros que contribuya a su conocimiento, esto es, la parte en la que interviene la reflexión filosófica a la hora de pensar y decir en qué consiste la música. Para ello creo que es tan fundamental tener en cuenta los planteamientos de los filósofos como los de los musicólogos, y los testimonios de los propios compositores, como las críticas y ensayos de sus intérpretes.

Teniendo en cuenta que la poética musical, en su vocación propia y en sus decisiones autónomas, señala cuál ha de ser el objeto de estudio de la estética, expondré a lo largo de mi investigación, junto al pensamiento estético, las reflexiones que ofrecen los músicos y artistas del siglo XX a cerca de su obra, en cuanto que, establecen lazos con el pensamiento filosófico y científico. Como dice Eco, la estética, como disciplina filosófica y teórica ha de ocuparse del descubrimiento de posibilidades a partir de la experiencia misma del arte, mientras que el “nivel operativo y comprometido de la poética en cuanto programa de producción” siente esas posibilidades como su vocación específica¹.

Si consideramos el pensamiento estético musical del siglo XX, a partir de las propuestas de la filosofía, de la musicología y de los teóricos de la música, nos encontramos con una nueva concepción de la obra musical, según la cual, la recepción constituye una parte esencial de ella misma, una recepción, que no es pasiva, sino activa. Las obras mismas tienen un aspecto de apertura por el que reciben interpretaciones y descripciones diversas, lo que nos permite afirmar que posee dimensiones o perspectivas múltiples. A pesar de que esto pueda parecer obvio, este aspecto no había formado parte de la consideración estética de la obra hasta el siglo XX, sin embargo, se ha hecho

¹ Eco, U., *Obra abierta*, 1984, pág 88-89

evidente por las nuevas características de muchas de las composiciones musicales producidas en este siglo.

Según Eco, la estética contemporánea ha adquirido conciencia de algo que ya era un hecho, que cualquier obra de arte no puede ser realmente comprendida si el intérprete no la reinventa en un acto de congenialidad con el autor mismo. Así dice que “no se descarta que todos los aspectos del arte actual, desde el cine hasta la poesía peroratoria y comprometido, hasta las historietas gráficas, puedan incluirse en una temática general de la *obra abierta*”²

Se refiere, de este modo, a Moravia y Calvino que habían escrito, el uno, a propósito de *La dolce vita*, el otro, de sus propias novelas, que tales obras podían definirse *abiertas* por la “multiplicidad y la movilidad de lecturas que permitían, ampliando así notablemente la problemática que algunos de estos ensayos ya proponían”

En realidad, afirma Eco, cualquier obra de arte, aunque no se entregue materialmente incompleta exige una respuesta libre e inventiva, si no, no puede ser comprendida por el intérprete. La diferencia es que, ahora, el artista no sufre la apertura de forma inevitable, sino que la elige como parte de su programa productivo³.

Umberto Eco desarrolla su teoría de la *obra abierta*, precisamente a partir de la experiencia que tuvo ocasión de vivir entre los años 1958 y 1959, cuando estaba trabajando en Joyce en la RAI en Milán, cerca del estudio de fonología musical, que dirigía Luciano Berio, por donde pasaban Maderna, Pousseur, Boulez y Stockhausen, y de donde llegaban “todo un silbar de frecuencias, un ruido hecho de ondas cuadradas y sonidos blancos”⁴.

² Ibid, pág 49

³ La primera vez que aparece una poética consciente de la “obra abierta” es en el simbolismo de la segunda mitad del siglo XIX. La *Art Poétique* de Verlaine. También, para Mallarmé, “es preciso *evitar que un sentido único se imponga de golpe*: el espacio blanco, en torno a la palabra, el juego tipográfico, la composición espacial del texto poético, contribuyen a dar un halo de indefinido al término, a preñarlo de mil sugerencias diversas.” Esta poética de la sugerencia plantea intencionadamente una obra que está abierta a la libre reacción del que va a gozar de ella.

Kafka presenta, del mismo modo una obra “abierta”, llena de sugerencias. “Lo importante aquí es que las muchas interpretaciones existencialistas, teológicas, clínicas, psiconalíticas de los símbolos kafkianos no agotan las posibilidades de la obra”. (Ibid., Opus cit., pág 70-71)

⁴ Ibid., pág 5

La cuestión de la “definitividad” y la “apertura” de la obra la expone Eco como una dialéctica que puede definirse de la siguiente manera:

Una obra es un objeto producido por un autor que organiza una trama de efectos comunicativos de modo que cada posible usuario pueda comprender (a través del juego de respuestas a la configuración de efectos sentida como estímulo por la sensibilidad y por la inteligencia) la obra misma, la forma originaria imaginada por el autor. En tal sentido, el autor produce una forma conclusa en sí misma.[...]; no obstante en el acto de reacción a la trama de los estímulos y de su comprensión de su relación, cada usuario tiene una concreta situación existencial, una sensibilidad particularmente condicionada, determinada cultura, gustos, propensiones, prejuicios personales, de modo que la comprensión de la forma originaria se lleva a cabo según determinada perspectiva individual ⁵.

La apertura expresa las diferentes posibilidades que toda obra de arte ofrece a la recepción. Pero, hay un tipo especial de *obra abierta* que es el caso de las *obras en movimiento* (*work in progress*). Obras como las de Berio o Stockhausen son “abiertas en un sentido menos metafórico y mucho más tangible”, en el sentido, afirma Eco, de que se puede decir que son obras “no acabadas”. En este caso “el autor parece entregar [la obra] al intérprete más o menos como las piezas de un mecano, desinteresándose aparentemente de dónde irán a para las cosas”, y reconoce que se trata de una interpretación paradójica e inexacta, a partir de una situación equívoca, que por ello, requiere una investigación dentro de una estética teórica⁶.

En cualquier caso, esta nueva práctica del placer estético se presenta como un aspecto que tiene amplias consecuencias en la cultura, más allá de la problemática de la estética:

La poética de la obra en movimiento (como, en parte, la poética de la obra “abierta”) establece un nuevo tipo de relaciones entre el artista y el público, una nueva mecánica de la percepción estética, una diferente posición del producto artístico en la sociedad: abre una página de sociología y de pedagogía, además de una página de historia del arte.

⁵ Ibid., pág 65

⁶ Ibid., 66

Plantea nuevos problemas prácticos creando situaciones comunicativas, establece una nueva relación entre contemplación y uso de la obra de arte⁷.

Para Della Volpe, sin embargo la caracterización de obra abierta aplicada al arte es inadecuada. Así, dice que es preciso abandonar “el fantasioso concepto [...] de obra [de arte] abierta, que esta en flagrante contradicción filosófica con el concepto riguroso de obra poética, es decir, una obra dotada de *status* formal (específico) y, por lo tanto, condicionante, y no condicionada por nada”⁸. Dicha afirmación la expone a propósito de Barthes, cuando en su *Critique et vérité (Crítica y verdad)* señala que “la obra las sobrepasa [a las sociedades], las atraviesa a guisa de una forma que cada vez se va llenando con más contenidos, más o menos contingentes o históricos”⁹. Para Della Volpe, hay que aferrarse a lo que él llama “condiciones simbólicas” de la obra literaria, o sea, a su calidad de “forma”.

Mientras que Eco, por su parte, sostiene que una obra de arte es una forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, pero asimismo *abierto*, por la posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada¹⁰. Defiende, así, que la forma es estéticamente válida y que no deja de ser ella misma en medio de toda la riqueza de aspectos que pueda presentar.

Uno de mis objetivos, además de desarrollar los diversos aspectos relacionados con la función del receptor en la obra musical, será profundizar en el sentido de esta nueva práctica artística, en concreto en la música, que se nos presenta como una aparente contradicción: una forma cerrada, completa y no condicionada por nada, y al mismo tiempo, abierta y con múltiples dimensiones.

En cuanto a la orientación y al contenido que ha de tener esta investigación, me remito a las teorías de una serie de filósofos, que desarrollaré posteriormente a lo largo de mi exposición, y que a pesar de sus diferentes perspectivas, confluyen en una visión

⁷ Ibid., pág 89

⁸ Della Volpe, G., *Crítica de la Ideología contemporánea*, 1970, pág 168

⁹ Ibid.

¹⁰ Eco, U., *Opus cit.*, pág 65-66

de la estética que yo comparto. Esta visión, que yo he seguido en mi orientación para el tratamiento de la cuestión de la recepción y la *apertura* de la obra, se ha conformado en base a los planteamientos de los siguientes pensadores:

En primer lugar, Carl Dahlhaus, que señala que el objeto de la estética no está claramente delimitado, ya que ha sido constituido, más bien, por un conjunto de problemas y puntos de vista, nunca anteriormente planteados, en donde se interpenetran ideas y experiencias de distintos orígenes ¹¹.

Más aún, Dahlhaus considera que la Estética llegó a su fin, cuando, alrededor de 1900, derivó en estudios históricos o en filosofía de la historia o en tecnología del arte, psicología del arte o sociología del arte. Sin embargo, hubo, finalmente, un único intento de restaurarla con la aparición de la estética fenomenológica, a partir de 1920. En cualquier caso defiende la posibilidad de dar un enfoque puramente estético a la hora de estudiar las obras musicales, como trataré más adelante, que, por otra parte, es necesario preservar para no confundirlo con otros enfoques que tienen que ver más con la historia, la sociología, o la psicología¹².

La estética de Theodor Adorno, por su parte, comparte con Dahlhaus la exigencia de separar el estudio de la obra musical de la historia o de la sociología, y dotarlo de un contenido propio. Atribuye, de este modo, a la filosofía la tarea de desentrañar el enigma que es el propio de la obra de arte, en un proceso de desocultamiento, ya que, afirma Adorno, el arte no se entiende por sí mismo. En ese

¹¹ En la antigüedad las obras poéticas y musicales eran tratadas con el lenguaje sobrio propio de las artesanías, puesto que, desde Aristóteles, la *poiesis* había sido considerada sin más como una teoría del hacer y del producir. En sentido estricto, tanto la antigüedad como la Edad Media fueron ajenas a la estética y a sus cuestiones. Desde Platón y Plotino, a través de la temprana Edad Media y del Renacimiento, hasta Shaftesbury y el principio de la estética del siglo XIX, lo que encontramos es más bien una metafísica de la belleza y nunca primariamente una filosofía del arte. Tampoco el platonismo renacentista de Marsilio Ficino sirvió para transferir a las obras de arte el entusiasmo por la belleza viviente, pues, la distinción entre Idea y apariencia provocaba que el observador de una obra de arte se viera conducido rápidamente de unas cualidades perceptibles externas e inesenciales a otras cualidades internas de valor y contenido. De manera que, lo que contaba, entonces, era la propia actitud de contemplación y olvido de sí mismo hacia una obra de arte, más que la obra misma (Dahlhaus, C., *Esthetics of Music*, 1982, pág 2-4).

¹² Ibid, pág 4

sentido, Adorno sostiene que una cosa es la historia y otra la historiografía interna propia de las obras, y esta última es la que constituye el objeto propio de la estética¹³.

El carácter enigmático de la obra de arte musical no es posible desvelar a través de una comprensión de la obra, tal como se entiende en la terminología musical, es decir, desde la interpretación en una ejecución acorde con su sentido. Este tipo de comprensión tiene un carácter de inmediatez, que Adorno rechaza¹⁴.

Las obras de arte son enigmas irresolubles que, al mismo tiempo, contienen en sí mismas su solución. En cualquier caso, el enigma no se puede resolver, sino sólo “descifrar su figura y esto compete a la filosofía del arte.”

Esto es lo que tiene que objetar Adorno contra la fenomenología del arte y contra toda fenomenología: que crea tener inmediatamente la esencia, por lo que la considera no sólo antiempírica, sino sobre todo, porque suspende la experiencia pensante. Aquello a lo que remite el carácter enigmático de las obras de arte sólo se puede pensar mediado¹⁵.

Para Adorno, las obras de arte fracasan ante su momento de racionalidad, pero, gracias a que el arte produce miméticamente sus enigmas aún sin conocer su solución, está mediado con el momento de racionalidad del espíritu. Por eso, “el enigma del arte es la configuración de mimesis y racionalidad”¹⁶.

¹³ Adorno, Th., *Teoría estética*, 2004, pág 164-167

¹⁴ La respuesta oculta y determinada de las obras de arte no se manifiesta a la interpretación de golpe, como una nueva inmediatez, sino a través de todas las mediaciones, tanto las de la disciplina de las obras como las del pensamiento, de la filosofía [...]. El músico que comprende una partitura sigue sus movimientos más pequeños y, sin embargo, en cierto sentido no sabe qué está tocando; al actor no le pasa otra cosa, pues la facultad mimética se manifiesta de la manera más drástica en la praxis de la exposición artística, como imitación de la curva del movimiento de lo expuesto; esa imitación es el summum de la comprensión, más acá del carácter enigmático. [...] Las obras de arte no imitan a nada más que a sí mismas, por eso no las entiende nadie más que quien las imita. Esa imitación extrae de los signos de las obras de arte su nexos de sentido y le sigue igual que las curvas en que la obra de arte aparece (Ibid.,pág 170-171).

¹⁵ Ibid., pág 167

¹⁶ Kant había señalado que, mientras que el conocimiento discursivo debe renunciar al interior de las cosas, la verdad de las obras de arte no se puede imaginar de otra manera que como la verdad de su interior, siendo la imitación lo que conduce a eso interior. Adorno lo suscribe cuando afirma que “el conocimiento discursivo tiene lo verdadero a la vista, pero no lo posee, el conocimiento artístico lo posee, pero como algo inconmensurable a él” (Ibid., pág 171-172).

La filosofía, a través de la crítica, es la encargada de revelar el contenido de verdad de la obra de arte en interrelación con el despliegue histórico de la obra¹⁷. Para Adorno, esa es la única justificación de la estética¹⁸. Defiende, de este modo, que la función de la filosofía respecto de la obra de arte, es la de intervenir, al lado de la teoría de la disciplina artística en cuestión.

Sin embargo, el filósofo y musicólogo francés Vladimir Jankélévitch, advierte que hablar de las obras musicales es una tarea casi imposible, debido a la imposibilidad de explicar lo que quiere decir la música. Para Jankélévitch, toda filosofía de la música es “una apuesta peligrosa y una continua pirueta”, puesto que a la música se le ha negado el poder del desarrollo discursivo, si bien, no se le puede negar la “experiencia del tiempo vivido”¹⁹.

El pensamiento del creador está tan absorbido por la ciega necesidad de *hacer*, que el sentido de su música nunca está concertado por anticipado: “el músico no quiere expresar un sentido, sino cantar”²⁰. Aunque admite que los más profundos musicólogos actuales son compositores o personas que practican la música y que, además, compositores como Rameau, Rimski-kórsakov y Bartók, Dukas y Debussy, o Schönberg y Stravinski, han reunido lucidez especulativa y genio creador. Aún así, sostiene que “el creador sólo tiene una manera de reflexionar sobre la creación: crear”. Insiste en que la música “pura”, “expresará medianamente algo con la única condición de no haberlo querido”²¹.

Por eso, Jankélévitch se refiere a los engañosos *ídolos de la retórica* que asimilan la música a un lenguaje, y a los *ídolos ópticos*, a los que considera aún más tentadores y engañosos. En este sentido, las metáforas son la transposición visual por excelencia y la

¹⁷ Aunque no se pueda extraer ningún mensaje de Hamlet; su contenido de verdad no es menor por eso. También, el hecho de que grandes artistas como Beckett no quieran saber nada de interpretaciones pone de manifiesto la diferencia del contenido de verdad respecto de la consciencia y de la voluntad del autor, y lo hace con la fuerza de su propia autoconsciencia. Toda obra auténtica espera a ser interpretada, y esa es la línea que la separa de cualquier otro objeto (Ibid., pág 174).

¹⁸ Ibid., pág 173-174

¹⁹ Jankélévitch, V., *La música y lo inefable*, 2005, pág 127

²⁰ Ibid., pág 136

²¹ Ibid., pág 131-132

“metafísica” de la música de Schopenhauer descansa por entero en estas metáforas como podremos comprobar más adelante.

La mayor parte del vocabulario musical -desde “Diseño” a “Forma”, “Intervalo”, “Ornamento”- está tomada del mundo de la visión.²² Asimismo se puede considerar un visualismo cuando se habla de inversiones e incluso rimas musicales. Esta es una exigencia de la estética metafórica, como ya se ha dicho²³.

Para deshacer tales espejismos de una espacialización en la estética musical, sostiene Jankélévitch, se hace necesario volver Bergson y reconocer la voluminosidad y profundidad musicales como las únicas dimensiones que tienen sentido con relación al tiempo vivido:

Es el tiempo el que convierte el encantamiento en algo evasivo y hace de la ipseidad de la música una presencia ausente infinitamente fugaz y desoladora. [...] La música no es una caligrafía proyectada en el espacio sino experiencia vivida análoga a la vida. Hay que recordar simplemente que la música se dirige al órgano llamado oído²⁴.

Hasta aquí, según la posición de Jankélévitch, parece que la filosofía pretende vaciar el contenido de la estética, cuando debería dejar “hacer” a la música. Sin embargo, aunque esta posición se propone liberarnos de falsas esperanzas de conocimiento, nos abre un nuevo campo, al reconocer que hay una “ambigüedad” en la música, que nos permite “decir” de ella cosas distintas.

También, para Ludwig Wittgenstein, existe la posibilidad de “describir” la música, siempre que distingamos entre un *decir* acerca de la música, y un *mostrar*.

En esta nueva perspectiva, entender cómo funciona el lenguaje, ilumina la naturaleza del significado en la música. Al mismo tiempo, considera que la música tiene unas capacidades comparables, especiales y diferentes, que le dan el poder de ayudarnos

²² Según Jankélévitch, “La visión influye sobre la audición y proyecta en la dimensión espacial, según sus propias coordenadas, el orden temporal de la música. Las imágenes inspiradas en las artes plásticas forman la parte mas evidente de la jerga de moda [...] No hay más que “estructuras”, planos y volúmenes, líneas melódicas y colorido instrumental.[...]Las preposiciones y los adverbios que empleamos para descubrir las relaciones entre las líneas melódicas o los sonidos -dentro, encima, debajo- son en sí mismos de origen espacial” (Ibid, pág 144).

²³ Ibid., pág 144-145

²⁴ Ibid., pág 148

a entender el lenguaje. La música, afirma Wittgenstein, tiene sus propios gestos que incorpora a nuestro discurso²⁵.

Así, ocurre que, cuando queremos describir nuestra comprensión de un tema musical, tratamos de identificar en la música una serie de recursos que son propios del discurso hablado, como el sacar una conclusión o hacer un paréntesis. El ritmo de nuestro lenguaje, nuestro pensamiento y nuestra percepción son paradigmas para su comprensión:

Piensa en qué se ha dicho acerca de la manera de tocar de Labor: “*Habla.*” ¡Qué curioso! ¿Qué era lo que en esta ejecución recordaba un habla? ¡Y qué extraño que el parecido con el habla no nos resulte algo secundario, sino importante y grande! Nos gustaría llamar a la música, y ciertamente a *alguna* música, un habla; en cambio, con certeza, a *alguna*, otra no. (Con ello no se da un juicio de valor.)²⁶.

En la comprensión de la música se hace patente la reciprocidad que existe entre la música y el lenguaje de las palabras. El pensamiento se nutre de ambos aspectos que luego revertirán en los distintos ámbitos. La música y las palabras, no son dos lenguajes aislados, lo que caracteriza a cada una de ellas son los distintos juegos del lenguaje que utilizan pautas sonoras o palabras, pero estos entran en conexión entre sí en sus diferentes aplicaciones. El hecho de que la música incorpore sus gestos al lenguaje es inseparable de que incorpore sus gestos a la vida. Y desde las infinitas variaciones de la vida, esos gestos encontrarán su expresión y su significado.

Esto es, por otra parte, lo que hace que la expresión de una frase musical ya conocida, pueda ser imprevisible y nueva, afirma Wittgenstein²⁷. La percepción consiste en un “ver cómo” o “ver un aspecto” que se produce en la comprensión de la música, de igual manera que en cualquier otro campo del conocimiento. Este “ver un aspecto” encuentra siempre su fundamento universal en los usos del lenguaje, y se manifiesta en el momento de la descripción²⁸.

²⁵ Wittgenstein, L., *Cultura y valor*, 1986, pág 292

²⁶ Ibid., pág 359

²⁷ Ibid., pág 414

²⁸ Wittgenstein distingue entre el “ver continuo” (se podría también decir “el oír continuo”) de un aspecto y el “fulgurar” de un aspecto. Es posible “oír un aspecto” en la comprensión de la música, de igual

Si Wittgenstein trata del significado de un tema musical, como el de una oración, es en el sentido de que no necesita dar explicaciones acerca de cómo deben aplicarse las reglas de uso de sus elementos o de sus términos. Solamente necesitaría apoyarse en una explicación, en el caso de prevenir un malentendido.

Por lo tanto, “entender la música” tiene que ver, entonces, con mostrar los movimientos expresivos que tiene quien la entiende, pero no en explicar esos movimientos expresivos, nombrándolos o describiéndolos²⁹. Quien comprende la música, lo mostrará a través de comparaciones, o imágenes que ilustran la música, y los fenómenos que acompañen al oír y tocar un tema en general, como la comprensión de la música en general y aun más, de la poesía y de la pintura³⁰. La “sensación” que tiene quien comprende, no sólo consiste en ciertas percepciones o movimientos, sino que se muestra, también, en toda una serie de movimientos expresivos que se ajustan a esa “sensación”³¹.

Por otra parte, cuando oímos una pieza de música o un verso que nos impresiona agradablemente una y otra vez nos sentimos inclinados a decir: “No puedo describir mi experiencia”. Pero, eso se debe a que estamos intrigados y nuestra intriga nos lleva a intentar describirla. Cuando demos con una descripción de esa pieza de música, sabremos si es la correcta. Mientras tanto, quedan abiertas las posibilidades para que algún día se pueda dar con una nueva descripción y la descripción futura no tendrá por qué corresponder con el sentido actual.

Mucha gente tiene este sentimiento: “Puedo hacer un gesto, pero eso es todo”. Un ejemplo es que ustedes digan de una frase musical determinada que concluye algo:

manera que en cualquier otro campo del conocimiento. Ese nuevo aspecto encuentra siempre su fundamento universal en los usos del lenguaje, y se manifiesta en el momento de la descripción.

Para describir esta experiencia, introduce el concepto de “objeto figurativo”, en el caso del niño que habla a un “hombre figurativo” o a un “animal figurativo” y lo trata como trata a las muñecas. Como también, recurre a la imagen ambigua de la cabeza de conejo- pato, que se puede ver como un “conejo figurativo” o un como un “pato figurativo” (Wittgenstein, *Las Investigaciones Filosóficas*, II, X, 2002 pág 447)

²⁹ Wittgenstein, L., Opus cit., 1986, pág 398

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid., pág 290

“¡Aunque no podría decir en absoluto por qué es una consecuencia de ello!”. En este caso ustedes dicen que es algo indescriptible. Pero esto no significa que un día no puedan decir de algo que es una *descripción*. Puede que algún día encuentren la *palabra* o el verso adecuado. “Es como si él dijera: ...”, y ustedes ponen un verso. Y entonces quizá digan: “Ahora lo comprendo”³².

De manera que, como afirma Wittgenstein, la imposibilidad de describir con palabras el significado o de explicar el significado de la música no deja cerrada la cuestión. Describir no sólo es expresar el significado con palabras, también puede ser *mostrarlo*³³.

La reflexión sobre la música ha de consistir, entonces, en ofrecer las descripciones apropiadas que sean capaces de captar su expresión o su espíritu, lo que supone dejar abiertas las diferentes posibilidades de tratar la obra musical.

Por otra parte, desde el punto de vista de la teoría del Actor-Red, el filósofo y sociólogo de la ciencia Bruno Latour señala que hay que evitar externalismos, a la hora de estudiar la obra de arte y la tarea de explicar la música desde la filosofía, como cualquier otro fenómeno social, puede ser considerada como un factor externo más.

Sostiene Latour, que corremos el riesgo de hacer desaparecer la obra de arte por los factores que hay “ocultos detrás”³⁴. Así dice, que, a la hora de estudiar el arte, se ha de ir en busca de las obras maestras, de forma que respetemos su naturaleza extraña, y no, suponer que lograremos conocer la obra mediante algún factor externo como el pensamiento filosófico. Pero, al mismo tiempo, eso no significa que debamos guiarnos por la defensa de la “calidad interior” de la obra exclusivamente y tengamos que rechazar ese factor o cualquier otro factor para su conocimiento. Lo que ocurre es que se trata de un factor entre otros que influye en la obra de arte como su mediación.

³² Ibid., pág 109

³³ Para Wittgenstein, el *decir* es transmitir una nueva información en el lenguaje, enunciar algo acerca del mundo, de manera que es posible aprehender el sentido de lo que se está comunicando, sin saber su valor de verdad. Mientras que una tautología, por ejemplo, cuando *muestra* su combinación de valores en una tabla de verdad, *muestra* que es verdadera, pero no enuncia algo acerca del mundo y por eso no se puede decir que es verdadera, estrictamente hablando.

³⁴ Bruno Latour explica la TAR, como la teoría del Actor-Red, según la cual, en todo fenómeno hay toda una serie de elementos que son mediadores, los cuales no se limitan a transportar una fuerza, como afirma al estructuralismo. En la TAR, esos factores son actores porque realizan alguna acción, hacen cosas, transforman la realidad, mientras que en el estructuralismo nada se transforma sólo se combina (Latour, B., *Reensamblar lo social*, 2008, pág 220) .

Lo que ha de contar en la obra de arte es toda la serie de elementos que intervienen en ella y, cuanta más influencia se tenga en cuenta, mejor, puesto que en ella confluyen un gran séquito de mediadores que enriquecen la calidad interna de la obra .

Hay un fluir que va tanto en un sentido como en otro: desde la reflexión filosófica hacia la construcción de la obra de arte musical y desde la obra hacia el pensamiento mismo. No tiene sentido distinguir qué factores vienen la reflexión filosófica y cuáles otros del objeto, “todo lo que interesa está en esa corriente que fluye entre uno y otro”³⁵.

Concluyendo, el pensamiento estético no puede pretender ofrecer una explicación que, por decirlo así, vacíe de contenido a la propia música. Pero, lo que sí puede hacer, es contribuir a su conocimiento, a su mayor comprensión, bien como elemento mediador como sostiene la teoría del Actor-Red, o bien desarrollando la dialéctica interna de las obras musicales, que apela a su momento de racionalidad como defiende Adorno, o apelando a la experiencia misma vivida y a su carácter expresivo, con Jankélévitch, o, finalmente, *mostrando* una determinada comprensión de estas, en cuanto que forman parte de los juegos del lenguaje, con Wittgenstein.

Pero, en cualquier caso, ninguno de estos planteamientos, característicos de la filosofía y la estética del siglo XX pretende analizar la música como si fuera un objeto que pueda explicarse o someterse al análisis o a una estructuración impuesto por el pensamiento teórico. Antes bien, éste ha de respetar, como hemos visto, la parte de misterio, llámese enigma, espíritu, expresión, o experiencia vivida, hacia la cual la teoría filosófica apunta, pero sin pretender agotarla en la explicación. Este es el único enfoque posible que permite abordar el conocimiento de la música, y, en concreto, la comprensión de este fenómeno que es la *obra en movimiento (work in progress)*, lo que a mi entender implica el reconocimiento de sus múltiples dimensiones³⁶.

³⁵ Ibid., pág 31-33

³⁶ Explica Eco esta diferencia, al referir el concepto de apertura a las obras de arte, en general como una dimensión suya a la hora de poder ser percibidas e interpretadas según los usuarios. Mientras que el concepto de obra en movimiento se refiere a algo propio del siglo XX, y es la obra que ya está pensada en el momento de su producción para ser completada por el usuario (Ibid., pág 89).

En consecuencia, lo que yo me propongo es analizar aquellas diferentes maneras de hablar y de decir acerca de la música desde una reflexión filosófica, que contribuya a comprender, no cuál sea el significado de la música, sino en qué sentido o sentidos se puede decir que es un signo polisémico.

Pero, además, hago un recorrido a través de las diferentes concepciones de la estética, que han destacado en nuestra historia del pensamiento de la música occidental para comprender con perspectiva los planteamientos del siglo XX, que inciden en la experiencia de la recepción y que nos permiten una mayor comprensión de las obras. Trato de poner de relieve, al mismo tiempo, aquellas teorías que inciden en la experiencia de la recepción o que conducen a ella, que son las que nos permiten una mayor comprensión de esta práctica artística, característica del siglo XX, esto es, la *apertura* de la música a la recepción y la aparición de la *obra en movimiento* (*work in progress*).

He escogido cinco aspectos que han sido objeto de reflexión en torno al arte en general y a la música, en particular, que he considerado especialmente significativos para comprender el nuevo estatus de la recepción. Además, al mismo tiempo, he querido señalar cómo algunos compositores relevantes de este período presentan en sus poéticas esas tendencias, que el pensamiento estético del siglo XX ha logrado descubrir y racionalizar.

En el capítulo segundo, trato la cuestión de la autonomía musical, que no se hace realidad hasta el siglo XVIII como música independiente de cualquier texto o función. Pero lo hago, partiendo de la antigua concepción metafísica de la música, lo que permite una mayor perspectiva y comprensión de este acontecimiento.

Desarrollo el concepto de autonomía a través de la sucesión de cambios de significado, que va experimentando, a través de la ilustración, el romanticismo y la modernidad, hasta llegar al concepto de una autonomía relativa aplicado a la música en el siglo XX. Ya, desde un comienzo, la cuestión de la autonomía, se presenta relacionada con la del valor de la obra. A partir de ese momento se plantean ciertas cuestiones, como si la obra es un todo que contiene su valor en sí misma o bien ese valor varía en función de diversos aspectos del contexto; si es intemporal y, entonces, entra a formar parte de

un repertorio de obras, que marcan las pautas del arte o bien es el contexto histórico el que condiciona el valor de la obra.

Dahlhaus, Cook y Danto son los pensadores que me han permitido realizar este recorrido en el concepto de autonomía, junto con el compositor y músico, Erik Satie.

En el capítulo tercero, trato de la posibilidad de normas universales en la apreciación de los juicios estéticos. Para ello, he tomado como punto de partida a Kant y a su análisis de los juicios estéticos.

Leonard Meyer plantea la cuestión de la universalidad desde la teoría cognitiva.

Otras posiciones como las de Wittgenstein y Blacking, cuestionan el universalismo de los autores anteriores y presentan una nueva perspectiva, que acepta una universalidad referida a la organización misma de la música.

El punto de vista de Wittgenstein, considera el problema desde su teoría del lenguaje como institución y de las formas de vida que determinan las reglas. En cuanto a Blacking, lo trata desde la etnología, a través de sus observaciones sobre el comportamiento social de los Venda.

Por último, Xenakis ofrece en sus composiciones una manera particular de entender la universalidad de las normas estéticas.

En el capítulo cuarto considero un concepto muy amplio de la música que responde al título de música como lenguaje representativo. En él, incluyo la teoría de los afectos del siglo XVII, y la teoría de la expresión que se impondrá, sobre todo, en el siglo XIX, que desarrolla Peter Kivy.

El pensamiento de Jankélévitch toma como punto de partida la música del siglo XX, para destacar que los efectos expresivos de la música no se siguen del hecho de que la música sea necesariamente expresiva.

En este capítulo he incluido la cuestión de los efectos de carácter terapéutico, moral o social, puesto que, como se verá, pueden comprenderse desde un carácter representativo de la música. Así, lo señalan el musicólogo y psiquiatra A. Storr, el neurólogo y musicólogo O. Sacks, y la pianista y psicóloga M.M. Draper.

Los pensadores Nietzsche, Jankélévitch o Quignard, estos dos últimos, también, y musicólogos, presentan una perspectiva crítica respecto a los planteamientos

anteriores. Nietzsche reconoce los efectos de carácter moral de la música, replanteando la antigua teoría platónica para realizar una inversión de sus valores. En cuanto al pintor, Paul Klee, está tratado en esta sección, en la medida en que comparte con Nietzsche una visión esperanzadora de la humanidad a través del arte y la representación de su decadencia. Por su parte, el crítico literario y musicólogo Pascal Quignard, destaca el aspecto negativo y trágico de la música.

En el capítulo quinto, con la intención de dar una continuidad a mi exposición, me refiero a ciertas teorías de la música como lenguaje no representativo, por contraste con las teorías del capítulo anterior.

En primer lugar, trato de la aparición de la música absoluta, como un lenguaje autónomo, cuyo contenido, es independiente de las palabras y está desprovisto de cualquier referencia a contenidos extramusicales ya sean conceptos, acciones, sentimientos o carácter moral alguno. Este nuevo paradigma musical tiene como representantes a figuras como Wagner, Schopenhauer y Nietzsche.

Planteo las tesis del formalismo musical de la primera mitad del siglo XX, desde la teoría musical de Hanslick y desde los compositores Stravinski y Busoni, así como desde Schönberg y Boulez, estos últimos, en relación con la música serial. Un planteamiento que se presenta como el resultado coherente de la evolución de la música absoluta.

A continuación, paso a exponer las posiciones de Cassirer, Langer, que dejan de considerar a la música como un lenguaje para tratarla como símbolo. Aunque pueda resultar inadecuado entender el símbolo como un lenguaje no representativo, lo que estos pensadores destacan, justamente, no es el aspecto de representación del objeto en el símbolo, sino el aspecto de construcción que aporta el sujeto a su significación.

Mukarovsky, finalmente, parte del concepto de obra de arte como signo autónomo. El símbolo sensorial, creado por el artista, encuentra su significación en un objeto estético que pertenece a la conciencia colectiva.

Por último, en el capítulo sexto trato del aspecto de la recepción, tanto en la figura del compositor como del intérprete y del receptor, que hacen de la obra de arte un objeto cambiante y múltiple a través de los distintos momentos sociales e históricos. Las

distintas perspectivas que he abordado: la fenomenología, el pragmatismo, la semiología y la TAR, todas ellas constituyen la base teórica que me permite sostener que la música, en el siglo XX, presenta una característica que hasta este momento no había aparecido, esto es, las múltiples dimensiones que se presentan en la recepción.

Presento, así, la pintura abstracta de Kandinsky, desde la interpretación de Henry, como un ejemplo de arte a partir una concepción fenomenológica. Ya propiamente en la música, Clifton y Christensen desarrollan la perspectiva fenomenológica entendiendo la música como experiencia corporal.

Un diferente planteamiento del arte como experiencia nos lo ofrece Dewey, desde el pragmatismo, para quien el objeto y el sujeto de la experiencia estética se constituyen mutuamente, tomando como modelo la función adaptativa de los organismos al medio.

La semiología de Nattiez tiene interés, en este capítulo, por su concepción tripartita de la música, según la cual, la función que le asigna al receptor, como sujeto que percibe, está separada de la función del sujeto que la produce.

Hennion y la TAR defienden el valor de las mediaciones a la hora de construir el objeto musical. Szendy, por su parte, destaca el aspecto de plasticidad y traducibilidad de la obra musical, que permite hacer de ella diferentes arreglos y cuestionando la noción clásica de obra musical.

Por último, las poéticas de Nono, Cage y Stockhausen, destacan del papel fundamental que ha de ocupar la escucha en la obra musical y nos presentan unas composiciones que incluyen el azar.

Quisiera añadir, que ante la extensión de cada capítulo y para facilitar un seguimiento del desarrollo planteado, he introducido un resumen al comienzo de cada uno de los capítulos de esta investigación.

II. Autonomía o historicismo en la obra musical.

Paso a exponer brevemente lo que desarrollaré a lo largo de todo el capítulo.

Desde sus orígenes pitagóricos y durante muchos siglos, la música fue ante todo un conocimiento intelectual de las armonías del universo. Con este mismo sentido se hablaba de la “música humana” en la Edad Media, mientras que la “música instrumental” se refería a la música práctica, considerada como una pura imitación de aquella.

En el Renacimiento y hasta el siglo XVIII, como consecuencia de la racionalización del mundo musical, unido a la racionalización de la naturaleza, y del desarrollo de la armonía en la música instrumental surgió la idea de una autonomía musical. En el siglo XVIII, el concepto de autonomía musical se fundaba en la razón y se oponía a los sentimientos. Rameau y Rousseau representaron esas dos maneras excluyentes de concebir la música. Pero, al mismo tiempo que se concibió una música intelectual opuesta a la musical sensible, se consideró que sólo la primera reconocía la autonomía de la música, mientras que la segunda era partidaria del historicismo.

Sin embargo, también, en el siglo XVIII, surgió un nuevo concepto de autonomía que se basaba en la autonomía del gusto y consideraba a la música como un lenguaje del corazón, enfrentándose, así, al concepto de autonomía basado en la razón.

Kant y Baumgarten reivindicaron la autonomía de la percepción sensorial, pues, entendieron que lo sensorial tenía un valor y una finalidad en sí mismo, y que no era un simple paso hacia la reflexión, como para los filósofos racionalistas.

La autonomía del juicio estético, según Kant, residía en adoptar la manera adecuada de acercarse al objeto bello, es decir, estéticamente, sin buscarle una utilidad y sin una mediación conceptual. Como consecuencia, se privilegiaron las cualidades formales del objeto estético frente las cualidades sensoriales. La música, según Kant, no lograba activar las facultades cognitivas de la razón y la imaginación, por lo que carecía de autonomía y debía apoyarse en la poesía.

Por el contrario, Schopenhauer convirtió a la música en la primera de las artes reconociéndola en sí misma un poder que no tenía ninguna otra, puesto que, la música

representaba la esencia incommunicable e inefable del interior del universo, la Voluntad. De ese modo, la música se convertía en un arte especialmente autónomo, por permitirnos distanciarnos del dolor, que es inseparable de mundo, más aún que las otras bellas artes. La autonomía de la música en Schopenhauer se fundaba, ante todo, en la experiencia de liberación que proporciona, que no es comparable con la que nos proporciona las demás artes.

Para Adorno, la autonomía de la obra de arte sólo era posible cuando escapaba al hechizo de la realidad empírica y atendía a su historicidad inmanente. La obra de arte tenía, entonces, un carácter doble, por una parte, era autónoma y por otra parte, como hecho social, estaba sujeta a una progresión histórica en su misma constitución material.

Existía, entonces, una historiografía inconsciente en el arte, que no era lo mismo que aceptar su historicismo, especificaba Adorno, puesto que el historicismo en vez de rastrear el propio contenido histórico de las obras de arte, las reduce a una historia externa a ellas.

El compositor Luis de Pablo hizo suyo el pensamiento dialéctico de Adorno, al reconocer en la música una capacidad de tomar partido en el mundo en el que vive: el compositor puede en su obra liberarse de la dominación de las instituciones, apoyando la fuerza con más capacidad transformadora, hacia una perfectibilidad humana, o bien puede escoger la alternativa contraria. Como para Adorno, afirmó que la obra musical puede ejercer un influjo en su medio, hacia un progresivo enriquecimiento general.

Dahlhaus ha distinguido, también, entre un enfoque estético y un enfoque sociológico de las obras. Sin embargo, reconocía que las normas estéticas debían de estar sometidas a la historia, puesto que la investigación histórica puede hacer crítica de la tradición modificando el canon de normas estéticas, e incluso introduciendo contranormas. La historicidad, por tanto, no tenía que oponerse a la autonomía de la obra como estructura, que permanece en sí misma, algo individual, completo y perfecto.

La autonomía en el siglo XX, ha de entenderse, entonces, como una autonomía relativa, Della Volpe y Busoni defienden esta posición.

Danto, por su parte, ha defendido la importancia de la significación histórica en la consideración de la obra de arte. Así, afirmaba que hay ciertas obras de arte que pueden ser consideradas como tales en determinados períodos de la historia del arte, pero otras, no. Esa es la única explicación posible para considerar que las cajas de Brillo

de Warhol son una obra de arte, puesto que sus cualidades son diferentes a las que posee el objeto común.

En esta misma línea, Cook ha señalado, que la música, que es autónoma en su estructura, no puede entenderse como teniendo un valor al margen de una determinada concepción de la música. Las obras musicales son objetos imaginarios y lo que les da vida es el modelo de concepción y de percepción que las hizo nacer.

Por tanto, tanto Danto como Cook han criticado el planteamiento de Dahlhaus como una manera de pensar que sigue entendiendo la obra musical como objeto ideal, y no como formando parte de la historia.

La música de Erich Satie coincide con este planteamiento de rechazo de una música que ha de ser una creación de carácter intemporal, estando al margen de toda funcionalidad y al margen de la historia. Por ello, se le ha considerado un pionero en la música de vanguardia del siglo XX.

1. Las raíces históricas.

1.1 Lo racional y lo sentimental en la música.

Desde sus orígenes y durante siglos, en Occidente, la música ha estado por encima de todas las demás artes. Se trataba de una música especulativa, racional, que estaba separada de la música práctica y que no se refería al fenómeno sensible auditivo, tal como lo entendemos todos hoy.

Al hombre moderno le puede parecer impensable considerar la música como algo no referido al sonido sensible, porque para él la música está producida por sonidos. Sin embargo, en sentido clásico, música significaba el conjunto de conocimientos relacionados con el sonido³⁷.

El concepto de música en Occidente, desde los presocráticos hasta bien entrado el siglo XVII, ya sea en los tratados de Filosofía, de Música, de Matemáticas, de Arquitectura, no se planteaba como un simple fenómeno sonoro, referido sólo a los

³⁷ Sierra, J., *Música especulativa*, en *Forma y tiempos de la música*, 2011, pág 48

sonidos, sino a “lo que dentro del mundo, dentro del hombre y dentro del arte tiene proporción y armonía”³⁸.

Desde los pitagóricos, la música se atribuía a un mundo eterno e inteligible, con una existencia propia en un mundo al margen del sujeto. La música estaba ligada al concepto de armonía, que, ante todo, era un concepto metafísico, que consistía en la unificación de los contrarios, lo que producía una determinada disposición de los astros y sus movimientos en el cosmos³⁹. La expresión de ese cosmos ordenado, a través de los números, en las relaciones interválicas, armónicas y de proporción rítmica, era la música. Es sabido cómo Pitágoras llegó a considerar que la sustancia del mundo tenía intervalos armónicos:

Pitágoras descubrió que se podían medir los intervalos musicales al observar que cuatro martillos de una fragua, que pesaban 6,8,9 y 12 unidades y al golpear sobre un yunque producían, según las combinaciones de sus pesos el intervalo de octava (12:6) de proporción dupla, el de quinta o diapente (12 o 9:6, que reducida es la proporción 3:2 o sesquialtera), el de cuarta o diatesarón (12:8 o 8:6, que reducida es la proporción 4:3 o sesquitercia), que son las consonancias simples y el tono (9:8). Las consonancias compuestas están formadas por una octava más un diapente (1:3) y el disdiapasón, dos octavas (1:4)⁴⁰.

Como el mundo y sus esferas, admirablemente perfecto y ordenado, con una armonía y sonido perfecto, estaba hecho por Dios, el descubrimiento de estos hechos matemáticos hizo pensar que se había descubierto el secreto de la armonía universal⁴¹.

Todas estas ideas pasaron al *Timeo* de Platón y de ahí a todo el pensamiento posterior, sobre todo a través de Boecio que lo explica en el capítulo 1º del Libro II de su *De institutione musica*. Boecio explica que, para Platón, los números de la serie 1:2:3:4:8:9:27 expresan todas las consonancias musicales y sirven para organizar la

³⁸ Ibid., pág 43

³⁹ Diels, H. y Kranz, W., *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 1951, 44B 10 Berlin, Weimann.

⁴⁰ Sierra, J., Opus cit., 2011, pág 50

⁴¹ Uno de los mitos respecto al descubrimiento de la armonía Pitágoras, es el de los “martillos musicales”, cuya primera versión se le atribuyó a Boecio, y cuenta que Pitágoras observó que había una relación sonora entre los martillos que es proporcional a sus masas (por ejemplo, un martillo con el doble de masa de otro, suena una octava más alta que este otro). Sin embargo, esto no es posible, lo que en cambio, sí observó Vincenzo Galilei, padre de Galileo Galilei es que la relación sonora es proporcional al cuadrado de sus masas (Marco, T., *Del arte musical al arte sonoro*, en *Forma y tiempos de la música*, pág 236).

fabrica del mundo y determinar la música de las esferas, por lo que vienen a ser el alma del mundo. Esas ideas fueron una constante hasta el siglo XVIII.

Hasta bien entrado el Renacimiento, Pitágoras fue el pensador más influyente en la Edad Media, de manera que se hablaba de la música como de la armonía de las esferas. La música era el estudio teórico de los números de la música (intervalos, armonía, ritmo) o el estudio de la armonía del universo.

La Edad Media, trató a la música como un conocimiento intelectual junto con las matemáticas y la astronomía. La música era matemática, pues, era definida como el *Numerus relatus ad sonus*, el número referido al sonido. Por ello se la incluyó dentro de las Artes liberales, en el *quadrivium* junto a la aritmética, la geometría y la astronomía.

Isidoro de Sevilla llegó a en sus *Etimologías*, III, que la música era la disciplina de las disciplinas: *Itaque sine musica nulla disciplina potest esse perfecta, nihil enim sine illa*, en consecuencia, ninguna disciplina podía ser perfecta sin la música; sin ella nada existía⁴².

Como consecuencia de éstas ideas, se consideró la existencia de una “música mundana”, que era la producida por las esferas celestes en su rotar y, que se decía, que Pitágoras podía oír. Además, existía la “música humana” que era producida en el alma del hombre y, por último, la “música instrumental” que era la producida por la voz humana y los instrumentos musicales.

Por lo tanto, había dos maneras de acercarse a la música, mediante la especulación matemática de los números de la música o mediante la práctica. Pero, la más importante era la música del universo, puesto que las otras músicas eran imitación de aquella. Según palabras de Guido d'Arezzo: “Hay una gran diferencia entre los músicos y los cantores. Estos dicen, aquellos saben cómo está compuesta la música; pero el que hace lo que no sabe viene definido como bestia”⁴³.

Este testimonio, nos deja ver cómo la música, en la Edad Media, no era primariamente un fenómeno sonoro y sensible, sino un conocimiento intelectual y abstracto que consistía en comprender cómo se producían las armonías musicales

⁴² Cit., por J. Sierra. “Música especulativa”, en *Forma y tiempos de la música*, 2011 pág 51

⁴³ Sierra, J., Opus cit., 2011, pág 52-54

presentes en el universo. El cantor, en cambio, podía hacer muy buena música, pero, como el conocimiento que pueden tener los animales, no sabe dar razón de ella⁴⁴.

La música especulativa era, en ese sentido, la propiamente humana. Y, en esa situación, aunque existiera una práctica musical destinada a ser percibida y a ser gustada, poco podía importar cuando de lo que se trataba era de dar razón de las proporciones armónicas que la explican⁴⁵.

Los tratados especulativos se estudiaban dentro del *Quadrivium*, en la Universidad. Pero, además, en las escuelas monásticas y catedralicias se escribían tratados de teoría musical para el poeta o compositor, tratados de tipo práctico que no tenían nada que ver con los especulativos, y, por otra parte, en esas mismas escuelas, estaban los cantores cuya preocupación era aprender de memoria todo el repertorio monódico gregoriano.

Al evolucionar el canto gregoriano y el sistema de notación musical⁴⁶ surgió la polifonía, lo que dio lugar a dos diferentes estéticas de la música: la estética de la lírica medieval, relacionada con la monodia que era fundamentalmente oral y popular y la estética de la polifonía, relacionada con lo escrito, lo culto y lo científico⁴⁷.

En cualquier caso, tanto la música monódica como la polifónica pretendían ser un reflejo de las armonías celestiales, de la belleza de un mundo que suena bien. La “música humana” pretendía imitar a la “música mundana” para hacer posible el contacto con la belleza y con Dios⁴⁸.

⁴⁴ En la Antigüedad y en la Edad Media, la Música era la música especulativa, y la práctica era el canto o cantilena. Así es para San Agustín cuya definición de música era : *Musica est scientia bene modulandi*, separando claramente el mundo especulativo del práctico (Sierra, Opus cit., pág 58)

⁴⁵ Se produjeron dos tipos de tratados musicales, unos para los músicos y otros para los cantores, es decir, para la música especulativa y para la música práctica. En los tratados teóricos, dedicados a los compositores, no se hablaba de la “música mundana”, pero tampoco se hablaba de los instrumentos, que, en cambio, sí eran tratados por los especulativos. Pero coincidían en el tratamiento de proporciones e intervalos, puesto que la música que suena debía estar basada en la “música mundana”. (Ibid., pág 58,64)

⁴⁶ En el renacimiento carolingio, aparecieron los neumas, los tropos y la polifonía, como resultado del desarrollo del canto gregoriano. El tropo, surgió como un adorno de la línea horizontal del canto llano y la polifonía como un adorno en el sentido vertical, al ir añadiendo distintas voces al canto preexistente. Sin embargo, en un comienzo, el canto pertenecía todavía esencialmente a la oralidad, puesto que los escritos de polifonía eran todavía puramente teóricos. Pero, a finales del siglo XII y principios del XIII, la escuela de Notre-Dame desarrolló el sistema de notación musical que permitió no sólo la expresión de las alturas, sino también la de las duraciones y con ello, permitió el desarrollo de la polifonía culta occidental. La notación era condición esencial de la polifonía, puesto que ésta sólo puede funcionar con un empleo sistemático de los intervalos (Ibid., pág 65).

⁴⁷ Ibid., pág 60-64

⁴⁸ Ibid., pág 73

Pues bien, esta idea de que la matematización y racionalización del mundo musical, basada en una idéntica matematización y racionalización del mundo de la naturaleza, del cual es fiel espejo, fue un presupuesto primordial que sirvió de guía a todos los teóricos de la armonía a través del Renacimiento, hasta el siglo XVIII, con Rameau⁴⁹.

En la Ilustración, las líneas de pensamiento en la estética musical estaban representadas ante todo por las dos tendencias enfrentadas, definidas por Rameau y Rousseau, que acentuaban la contraposición entre una música basada en la razón y una música basada en el sentimiento. Pero también, la oposición entre los que defendían la autonomía de la música y los que defendían su historicidad.

En las primeras décadas del siglo XVIII, Rameau entró en escena en la música francesa ocasionando un fuerte rechazo por considerarse su música “un horrible ruido y un estrépito tal que deja aturdida a la gente”⁵⁰. Se le reprochaba que, mientras que él pretendía convertir a la música en ciencia, dicho arte lo único que requería era gusto y sentimiento.

Rameau no pretendió entrar en las disputas entre los defensores del gusto italiano y los defensores del gusto francés, aunque sí se opuso a los filósofos de los siglos XVII y XVIII para quienes la música era un arte menor. El lugar que, para ellos, ocupaba la música era totalmente secundario, puesto que en ella, el sentimiento había sido desligado de la razón y la verdad y había sido reducida a un “lujo inocente”.

Rameau, sin embargo, en su *Traité de l'harmonie réduite à son principe naturel* (*Tratado de la armonía reducida a su principio natural*), (1722), sostuvo que la música podía ser racionalizada en sus principios y revelar un orden natural, eterno e inmutable y que no podía ser tratada al margen del intelecto. Para Rameau, la armonía se fundaba sobre un principio natural, y por tanto racional:

Mi objetivo es restituir a la razón los derechos que perdió dentro del campo de la música. [...] La música es una ciencia que debe disponer de unas reglas establecidas;

⁴⁹ Fubini, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* 1999, 131

⁵⁰ *Ibid.*, pág 199-203

dichas reglas deben derivar de un principio evidente, principio que no puede revelarse sin el auxilio de las matemáticas⁵¹.

La música imita a la naturaleza en el sentido de que respeta un sistema de leyes matemáticas y no representa los cuadros idílicos a los que se referían los filósofos de su época. Por ello se le acusó de negar a la melodía el valor que se le reconocía, frente a la armonía y sus leyes.

Pero, esta posición hizo posible el reconocimiento del poder expresivo de música instrumental debido a sus posibilidades armónicas, que no eran tan evidentes en la música vocal. Este descubrimiento es el que le confirió a la música de una autonomía que fue más allá de las demás artes.

Rousseau, por su parte, en su *Essai sur l'origine des langues (Ensayo sobre el origen de las lenguas)*, también atribuyó a la música un origen natural, pero de un carácter totalmente distinto al de Rameau, pues, si la música imita a la naturaleza es porque ésta es sinónimo de pasión, de sentimiento y de inmediatez y, por ello, es opuesta a la razón⁵².

Rousseau sostenía que para el hombre en su estado de naturaleza, música y palabra constituían un nexo indivisible y que por ello podía expresar sus pasiones y sentimientos de una manera más completa. Pero los sonidos musicales que en otros tiempos configuraban los acentos del lenguaje quedaron empobrecidos. Por eso, sostenía que, al principio no había otra música que la melódica, ni otra melodía que el sonido modulado por la palabra; los acentos constituían el canto, las cantidades conformaban el ritmo y se hablaba tanto por medio de los sonidos, como por medio del ritmo y de las articulaciones de las voces. La música, para Rousseau, era originalmente canto melódico, pero además, era necesario restituir esa capacidad expresiva consistente en la imitación de las pasiones y los sentimientos. Además, Rousseau contraponía la armonía, junto con el contrapunto y a la fuga, a la melodía, y la tachaba de una “belleza convencional” incapaz de llegar al fondo de nuestros corazones.

⁵¹ El texto de Rameau está citado por Fubini y se refiere al principio que se halla contenido en cualquier cuerpo sonoro de que, al vibrar, produzca el acorde perfecto mayor que se da de forma natural en los armónicos cuarto, quinto y sexto, acorde, en cuestión del que derivan todo los demás acordes posibles (Ibid., pág 201). Un descubrimiento atribuido a Pitágoras, como ya se ha dicho más arriba.

⁵² Ibid., pág 205-215

De estemo do estaban enfrentadas las posturas de Rameau y de Rousseau, pero además, mientras que Rameau apoyaba que la música estaba dotada de una comprensión universal, dado que todos los hombres participan de la razón; para Rousseau la música era un hecho histórico y cultural.

Rameau representó la autonomía ilustrada caracterizada por una estética de corte clasicista y academicista basada en la unidad de Naturaleza, Razón y Estado. En ese contexto, toda obra de arte había tenido que someterse a unos principios de orden político o moral⁵³. Ese orden único había sido asumido por Rameau, era la armonía con un fundamento científico-matemático como para los pitagóricos, mientras que la melodía, en su aspecto de mero placer sensual e independiente del intelecto y de la vida moral era algo secundario.

Sin embargo, también durante el siglo XVIII, comenzó a defenderse “autonomía del gusto” al mismo tiempo que comenzó la escisión entre el orden intelectual, moral y político establecido y los “dictados del corazón”. El abate Du Bos, en sus *Réflexions critiques sur la peinture et la poésie* (1719), (*Reflexiones críticas sobre la pintura y la poesía*), señaló la importancia de los sentimientos al afirmar que la finalidad del arte es gustar, es decir, que nos conmueva y nos atraiga. La música cumplía especialmente dicha función, en cuanto que imitaba a la naturaleza, pues, “el músico imita los tonos, los acentos, los suspiros [...] todos aquellos sonidos con que la naturaleza expresa sus sentimientos y pasiones”. Batteux, por su parte, en su obra *Les beaux arts réduits á un même principe* (*Las bellas artes reducidas a un mismo principio*) (1747), afirmaba que la música era el “lenguaje del corazón”.

De este modo se rompió la gran unidad de la naturaleza considerada como sinónimo de la razón basada en “grandes leyes eternas que unifican mecánicamente belleza y verdad como expresiones de un mismo e inviolable orden del ser” y se descubrió la naturaleza de los sentimientos en el arte, identificada con la interioridad y la espontaneidad⁵⁴.

⁵³ Claramonte, J., *La república de los fines*. 2010, pág 58

⁵⁴ Ibid., pág 62-64

Entre los enciclopedistas destacó Diderot por sus obras dedicadas íntegramente a la música: *Principes généraux d'acoustique (Principios generales de acústica)*, publicado en 1748 y *Leçons de clavecin et principes d'harmonie (Lecciones de clavecín y principios de armonía)* de 1771, en las que defendió una teoría, según la cual, el placer de la música está en la percepción de sus relaciones.

Por un lado, adoptó la concepción matemático-pitagórica de la música, pero, también, la percepción de las relaciones, que es instintiva es cambiante según el lugar y la época. De manera que a pesar de tomar en consideración el aspecto formal y arquitectónico de la música, no sostiene el valor universal de la música, sino un valor histórico.

Diderot siguió sosteniendo que la música es una imitación de la naturaleza, pero en el sentido de que es capaz de captar su realidad más profunda, el grito animal, o la instintiva vitalidad del hombre. Así, en su obra *Le neveu de Rameau (El sobrino de Rameau)*, comenzada a escribir en 1784, pone en el mismo personaje, junto con la sensibilidad para las bellezas del arte musical, la ceguera para los encantos de la virtud. Con ello, señala que la revalorización de la música pura y de la expresión musical va ligada al descubrimiento de las emociones oscuras, pasiones incontrolables e instintivas, o de los sentimientos que no pueden definirse con palabras y conceptos.

De aquí que, en definitiva, para Diderot, el valor de la música era autónomo, en el sentido de que no estaba ligado ni a los valores morales ni a ideas que pudieran ser comunicadas con las palabras.

1.2 La autonomía de la percepción y el origen de la Estética.

Un sentido diferente de autonomía se presentó con Alexander Baumgarten, quien formuló el término *Aestética* en 1750 para significar una teoría de la percepción o de la “capacidad más baja del conocimiento”, pero considerándola completa en sí misma (*perfectio cognitionis sensitivae*). Para Baumgarten la totalidad era el resultado de una “comparación” o *comparatio*, un acto de conciencia que reunía impresiones particulares en una percepción completa, y además concebía esa reunión como una actividad, igual que la conciben los psicólogos de la Gestalt. Esta completitud de la percepción en

seguida dio paso a la consideración de que una variedad de percepciones podría conformarse como un todo⁵⁵.

Mientras que, para Leibniz y Wolff, la percepción significaba sólo un medio para alcanzar los conceptos, para Baumgarten, la *comparatio* no era una parte de la reflexión, sino una acción autónoma, con sus propios derechos. No era ni preliminar, ni un mera comienzo del conocimiento sino una clase de conocimiento en sí mismo (*cognitio*).

Esta noción de “todo” ha sido una de las pocas que han sobrevivido intactas a través de la transformación de la estética desde una teoría de la percepción a una metafísica y a una psicología, afirma Dahlhaus. Así, Moses Mendelssohn en su *Teoría General de las bellas artes* presentaba la noción de todo en un contexto de una hipótesis estético-psicológica, pues, decía que lo que tiene que ser conocido como bello tiene que ser captado sin esfuerzo. De manera que, si una cosa bella ha de ser fácilmente aprensible, entonces sus componentes tienen que estar conectados consistentemente. La totalidad era una condición psicológica de la belleza. Por otra parte, este ideal de simplicidad significaba un rechazo del gran estilo del Barroco, que era considerado ampuloso.

Kant compartía la afirmación de Baumgarten de que la belleza no se juzga de acuerdo con conceptos, sino exclusivamente sobre las bases de la percepción, esto es “estéticamente” en el sentido original de la palabra. Ahora bien, para Kant, una definición de la belleza como *perfecto cognitionis sensitivae*, de acuerdo con Baumgarten, se contradice a sí misma, puesto que cualquier cosa perfecta ha de estar relacionada necesariamente con un propósito o finalidad, lo cual implica un concepto; la perfección se mide por la adecuación con el fin⁵⁶.

En otras palabras, la cosa está relacionada con el concepto de “lo que la cosa se supone que ha de ser”⁵⁷. El juicio del arte debe presuponer una concepción de lo que una

⁵⁵ Dahlhaus, C., Opus cit., pág 6-9

⁵⁶ Dahlhaus, C., Opus cit., 1982 pág 34-35

⁵⁷ Para Kant, cuando nos encontramos cara a cara con la belleza genuina, reconocemos una regularidad, la presencia de algo parecido a una ley, que es más que una proyección mental, que apela a algo más que a una preferencia personal. Esta es la cualidad de *necesidad* que deriva en los juicios estéticos de la presencia indiscutible de un orden o regla. Aunque la regla que ejemplifica no puede ser especificada o formulada, o lógicamente deducida. La validez universal de estos juicios tiene un condicionamiento diferente del que tienen los otros tipos de juicios. Está operando algo parecido a una ley,

cosa se supone que debe ser. “Para imaginar en una cosa cualquier objetivo adecuado a su fin, un requisito sería concebir que clase de cosa se supone que esta cosa es; y la coordinación de los muchos componentes con el concepto es la perfección cualitativa de la cosa”⁵⁸.

Por otra parte, la finalidad en la belleza que logra su perfección, es una finalidad cuya función se desconoce, lo cual es una paradoja. En las bellas artes debe haber una intención pero no debe parecer que responden a una intención⁵⁹. En otras palabras las bellas artes deben presentarse como la naturaleza, aunque la reconozcamos como arte⁶⁰.

Por eso, en la técnica de un compositor, la huella de su trabajo en la obra, debe mantenerse oculta, para que el arte parezca no haber sido construido. La concepción de “lo que la cosa se suponía que debía ser” de la función que realiza y cumple debía disolverse en la pura contemplación. Lo que es intencional debía de parecer involuntario y natural.

El punto de vista de la autonomía en la música implica la idea de que la belleza o la obra de arte conllevan un placer desinteresado.

Según Kant, los juicios estéticos son en cuanto a su cantidad *universales*, aunque no hacen referencia a conceptos; según su relación *tienen finalidad*, aunque no tienen un fin propiamente; según su cualidad son *desinteresados* y según su modalidad son *ejemplares*⁶¹.

pero libre de determinación intelectual o sensorial. Debe haber, entonces, un principio subjetivo de belleza: aquel que vemos ejemplarizado en los patrones con un fin de belleza parecido a los fines en el mundo racional, aquel cuyas manifestaciones ciertamente suponemos que todos los otros pueden de igual modo tener, puesto que todas las mentes funcionan de la misma manera; aquel cuyo atractivo es el sentimiento característico de la experiencia estética (Bowman, W.D., *Philosophical Perspectives on Music*, 1998, pág 80).

⁵⁸ Kant, I., *Crítica del Juicio*, 1990, #15 pág 161-162

⁵⁹ La naturaleza es bella cuando se parece al arte y el arte es bello si a pesar de haber sido fabricado, parece natural. El arte debe mostrar racionalidad, un cierto grado de regularidad o un patrón perceptible, por ejemplo. Pero estos aspectos no deben atraer la atención sobre ellos, en lugar de eso deberían aparecer como parte de un todo orgánico. Un diseño o forma calculada que se someta a una fórmula sugiere la imposición de una regla, contraria a la libertad y espontaneidad de la belleza. Cómo puede un artefacto creado por una mente alcanzar esta actitud desinteresada? A diferencia de la razón, el arte no se completa con conceptos, sino en la acción: en cierto modo de hacer. Si el conocimiento o el entendimiento fuese suficiente para producir una obra de arte, uno podría llegar a ser músico simplemente con la lectura de un libro o siguiendo una lista de reglas (Bowman, W.D., *Opus cit.*, 1998 pág 83).

⁶⁰ Kant, I., *Opus cit.*, 1990, # 45, pág 261

⁶¹ Bowman W.D., *Opus cit.*, 1998 pág 77-86

El aspecto del desinterés, esencial en cualquier juicio estético, significa que su valor no está en ninguna utilidad más allá de sí mismo⁶². Con esto, Kant se separó de la concepción determinista implícita en la perspectiva sensualista, un determinismo que podía comprometer el estatus de los juicios. Por otra parte, también, evitó que los juicios estéticos se apoyaran en algo tan arbitrario como la preferencia personal. Así, los placeres estéticos no eran como los placeres sensuales, pues, éstos últimos son “interesados” a la hora de buscar una gratificación y se disipan en el momento en que la fuente desaparece, además, son demasiado simples e inmediatos para ser considerados belleza.

Por su desinterés y subjetividad los juicios de la estética son fundamentalmente libres de condiciones de utilidad o validez. Nada tienen que ver con algo más allá de la inmediata y presente significación de las imágenes particulares. La belleza no está fundada en ninguna otra cosa que en el placer contemplativo que ofrece y por el cual es medida. Como los juicios estéticos son desinteresados y derivan exclusivamente del modo en que las cosas nos impresionan, estos están libres de posibles distorsiones de la lógica, de clasificaciones y estereotipos, así como de la determinación de la sensación.

Al igual que los juicios teóricos de la razón y los juicios morales, los juicios sobre lo bello son universales, atribuyendo acuerdo a todo aquel que se acerque al objeto en el modo apropiado (es decir estéticamente: sin “interés” y sin mediación conceptual). La diferencia con los juicios teóricos y morales es que aquí, solamente se exige un acuerdo universal, que no está sometido a una regla explícita. Dice Kant “El botánico que juzga bella una flor particular, no hace uso en absoluto de su conocimiento basado en conceptos”. Los juicios estéticos son sin concepto.

En conclusión, la experiencia estética es desinteresada, pero placentera; sin concepto, pero universal; intencional, pero sin intenciones, y semejante a una ley, pero sin reglas.

⁶² Frente a los juicios estéticos, los juicios del conocimiento sí son “interesados” porque lo que importa en ellos es hablar de la realidad, mientras que para los juicios sobre lo bello, la realidad está fuera de lugar, ya que, el modo de juzgar de la estética no contribuye al conocimiento y es del todo subjetivo. Lo que cuenta en los juicios estéticos es el nivel de satisfacción contemplativa que se logra (Ibid., pág 78).

Al crear para los juicios estéticos un dominio propio separado del dominio de los juicios intelectuales o lógicos, y de los morales, Kant dio prioridad a las cualidades formales. Como consecuencia, se devaluó la sensación y la emoción, y también la música, puesto que, Kant consideraba a la música por naturaleza “agradable”, una cuestión de placer sensual más que de disfrute contemplativo.

Además, la música, no sólo era sin concepto, sino temporal y pasajera, lo que debilitaba las relaciones formales en las que se apoyaba la experiencia de la pura belleza musical. La música era demasiado activa y cambiante y no atraía lo suficiente a la mente aunque sí a los sentidos. Por tanto, el placer que provocaba no se mantenía lo suficiente como para despertar el patrón o la forma. Sin embargo, sólo el patrón puede ser bello, mientras que el placer sensual, por sí sólo, es simplemente agradable.

Para Kant, en realidad, la música estimulaba más los sentidos que las facultades cognitivas, por eso estaba en el nivel inferior. Así, la música aunque era una experiencia agradable, poco podía prometer para el progreso de la cultura de las facultades de la mente. Las artes de la forma, por el contrario relacionaban a la imaginación con el entendimiento de maneras más congruentes.

Las inefables “ideas estéticas” eran las que ocasionan el “contenido” de las bellas artes⁶³. La presencia de las ideas estéticas era una condición necesaria para que algo se convirtiera en arte bello, pero siempre que lograra activar la libre actuación de las facultades cognitivas de la razón y de la imaginación, cosa que la música no podía, a diferencia de la poesía y de la pintura. Sin embargo, la música no fracasaba en el intento de generar ideas estéticas, puesto que Kant afirmaba en la *Crítica del Juicio* :

[La música absoluta], como lenguaje de sentimientos [...] comunica en un plano universal las ideas estéticas que se combinan con naturalidad gracias a ella. [...] En la música el recorrido de este proceso va desde las sensaciones corporales a las ideas estéticas (que son los Objetos de los sentimientos) y, a continuación, retroceden desde allí y vuelven al punto de partida [a las sensaciones corporales]⁶⁴.

⁶³ Kivy, P., *Nuevos Ensayos*, 2005, pág 41

⁶⁴ Cit. por Kivy, P., *Nuevos Ensayos*, 2005, pág 42

La música, en consecuencia, lo único que obtenía era una simple satisfacción corporal y por ello merece ser calificada de agradable más que de arte bello.

Con la consideración del concepto de arte-en-sí en Kant, como en Herder y Goethe, se había permitido la transformación de la máquina-estado absolutista, artificial en un orden político natural, basado en el moderno concepto de organismo. Para buena parte de los ilustrados, el organismo, como ser natural organizado y organizante, se convirtió en el modelo de la idea de autonomía. Pero, sobre todo, el aspecto organizante de la naturaleza como fuerza activa fue el que permitió reconocer la capacidad indiscutible de todo ser humano para autodeterminarse⁶⁵.

La autonomía ilustrada tomó a la Naturaleza como una Fuerza Activa, una *natura naturans*, desde la cual cada criatura especificaba sus propios fines y medios, “introduciéndose así una suerte de virtud generativa, una productividad fenoménica y relacional que era la que el arte podía *imitar*”⁶⁶.

Después de Kant, con Schiller, la estética pasó a ser el dominio del arte, y, de ese modo, la autonomía estética, que se había iniciado con Baumgarten, pasó a ser la autonomía de la obra de arte.

Schiller, partió de la división kantiana entre sensación o sentimiento y razón y afirmó que la condición natural del hombre era predominantemente sensorial. La razón, por su parte, ofrecía la facultad de liberarse de las limitaciones deterministas de los sentidos, pero sólo en el caso de no sucumbir ella misma a la tendencia de su naturaleza intelectual, también determinista.

Schiller defendió en las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, el profundo valor cultural del arte, por su significado fundamental para la humanidad, desde el punto de vista individual y colectivo⁶⁷.

Para realizarse, el ser humano debía alcanzar la armonía entre su naturaleza racional y su naturaleza sensorial o sentimental, que aún siendo opuestas no se podía

⁶⁵ Claramonte, J., Opus cit, 201, pág 90-91

⁶⁶ El arte podía, entonces, representar dicha “fuerza activa” y hacer posible entidades autodeterminadas, como es el caso de la forma sonata en la música, que a diferencia de la *suite* o el *concerto grosso*, presentaba una forma expresiva sin ninguna función teatral o ilustrativa. La estructura narrativa de la sonata es semejante a la de la novela en el sentido de que ambas están dotadas de fines y ritmos de crecimiento, como los organismos naturales (Ibid., pág102).

⁶⁷ Bowman, W.D., Opus cit., 1998, pág 91-94

suprimir ninguna. Puesto que, cuando el individuo es esclavo de los sentidos, el individuo actúa como un salvaje, llevado por los sentimientos y los instintos; y cuando el individuo que se guía por el aspecto de lo formal, busca el patrón, la unidad y el sentido en medio de los objetos de experiencia, tendencia a la que debemos la formación de todas nuestras ideas, conceptos y principios, pero, si excluye el sentimiento y la sensación se limita a ser un ser pensante de corazón frío. Quien se inclina en esta última dirección, cae en un estado bárbaro en donde los sentimientos están totalmente sometidos a los principios intelectuales. Tampoco así, es el ser humano verdaderamente libre, ni verdaderamente humano.

Estos dos tipos de hombre son la causa de las enfermedades sociales. Pero la sociedad podrá restablecerse hacia su entera realización a través de la experiencia estética conseguida por medio de las artes, en un proceso que Schiller llama la “educación estética” de la humanidad que le puede liberar de ambos determinismos.

Por medio del libre juego de la experiencia estética se armonizarán las dos naturalezas opuestas, creando una síntesis de sensación e intelecto. El arte es el vehículo y por la belleza “el individuo sensitivo es conducido a la forma y el intelecto”, pero también, por la belleza, el individuo de la pura abstracción es traído a los hechos y al mundo sensorial”. El sentimiento se hace cognitivo y el pensamiento llega a convertirse en sentimiento.

La belleza musical, sin embargo para Schiller como para Kant, en virtud de su material, tenía más afinidad con los sentidos de lo que la auténtica libertad estética permite.

1.3 La música, un arte independiente del mundo fenoménico.

El concepto de autonomía experimentó de nuevo un cambio importante en el siglo XIX con la metafísica romántica de Schopenhauer. Este filósofo consideró que si la música era un arte bello debería ser mimética y argumentaba de la siguiente manera: la música nos afecta de igual modo que las demás artes, y como éstas generan su efecto a

través de la representación del mundo, la música debe, también, generarlo por medio de la representación del mundo, en cierto sentido⁶⁸. Las especulaciones de Schopenhauer permitieron, entonces, rescatar la teoría representativa de la música del siglo XVIII para apoyar la condición de arte bello de la música⁶⁹.

Schopenhauer afirmaba en *El Mundo como Voluntad y Representación* :

En cierto sentido, la música debe estar relacionada con el mundo como la descripción e la cosa descrita, como la copia del original, y podemos inferirlo a partir de la analogía con las demás artes, puesto que esta característica es común a todas ellas. A partir de su efecto en nosotros, podemos concluir que la música es de la misma naturaleza, aunque más intensa, más rápida, y más necesaria e inefable⁷⁰.

Ahora bien, “el filósofo tenía la certeza de que los compositores del siglo XVIII habían abusado sistemáticamente de la “descripción musical”. Los compositores del Barroco, sobre todo Bach, gustaban de representar sonidos, movimientos, e incluso conceptos (por ejemplo, la Trinidad o la cristiana “entrega” a Jesús), mediante tonos musicales. Tanto si lo había aprendido escuchando a Bach y a Händel como si no, el caso es que Schopenhauer era consciente de ello y detestaba la presencia de esa tendencia en el tono en que Haydn se vio forzado a darle a *La creación* y *Las estaciones*, empujado por el barón Swieten. Schopenhauer escribió sobre estas obras: “Los fenómenos del mundo de la percepción que se imitan de forma directa [...] - apremiados deben rechazarse en redondo”⁷¹.

Otra cosa, era fundar una teoría representativa como arte bello sobre la música absoluta. Para ello, propuso “buscarle a la música una función más representativa e imponente” que al resto de las bellas artes a las que no consideró representaciones del mundo de los sentidos, sino de las Ideas platónicas.

⁶⁸ Para Schopenhauer, el arte bello debía de tener “contenido”, como en Kant, de acuerdo con una concepción del arte como mimesis. Por eso, la idea de una música absoluta no podía ser más que la apariencia de arte bello, sin serlo. Incluso, siguiendo la sofisticada versión kantiana de contenido artístico en términos de ideas estéticas, la música absoluta no daba la talla (Kivy, *Nuevos Ensayos sobre las Comprensión Musical*.2005, pág 43).

⁶⁹ Ibid., pág 43-46

⁷⁰ Schopenhauer, A., *El Mundo como Voluntad y Representación*, 2003, pág 256

⁷¹ Ibid., pág 264

La música debía representar la Voluntad, una fuerza ciegamente irracional, una fuerza determinista, de la cual todo lo que existe es una manifestación en un sentido u otro. Como Kant, Schopenhauer afirmaba que detrás de las representaciones de los fenómenos dadas a la conciencia, yacía una esencia o noúmeno, que era la Voluntad⁷².

El arte era esencialmente un asunto cognitivo en el cual el genio comunica lo universal a partir de lo particular de los fenómenos, algo que él ha extraído en la creación artística, gracias a un don, una rara capacidad que posee. El genio nos introducía en la interioridad del reino ideal a través de lo particular y concreto de la percepción. El conocimiento de la idea atraviesa necesariamente la percepción, pero no por medio del concepto. El arte, así, ofrecía un tipo de cognición que no era conceptual. En la contemplación estética de la Idea, la conciencia en su totalidad se convertía en la imagen del objeto, porque en ese momento, sujeto y objeto se sentían y se penetraban uno al otro completamente. El arte y la música ofrecían momentos de alivio de la presión de la Voluntad, descansos temporales que permitían escapar de nuestros deseos y necesidades

Pero, la música, no permitía reconocer la copia, la repetición, de alguna Idea de la naturaleza interna del mundo. Más bien, la relación de la música con la Voluntad era directa e inmediata. Sus impresiones y efectos hablaban profundamente y directamente a nuestro ser interior en un lenguaje enteramente universal cuya distinción sobrepasaba la percepción y cuya infinita verdad era entendida instantáneamente por todos. Otras artes proveían intuiciones indirectas de la Voluntad, mientras que la música pasaba sobre las Ideas, pues era independiente del mundo fenoménico y lo ignoraba y, hasta cierto punto, hubiera podido existir aunque no existiera el mundo.

Como la música era una copia de la Voluntad misma, su efecto era mucho más poderoso y penetrante que el de las demás artes, porque esas otras hablaban sólo de la sombra, pero la música hablaba de la esencia.

Aunque la Voluntad se manifestaba en ambas, en las Ideas y la música, la música penetraba el velo, dejando al otro lado las Ideas que estaban dentro de la pluralidad. La música era una objetivación inmediata de la totalidad de la Voluntad como lo era el mundo. Así decía Schopenhauer:

⁷² Bowman W.D., *Opus cit.*, 1998, pág 112-124

Por ello, la música es una objetivación inmediata y una copia de toda la voluntad, al igual que lo es el mundo, y, en realidad, como lo son las Ideas; es el fenómeno multiplicado del que se compone el mundo de las cosas individuales. Por lo tanto la música no es, en modo alguno, como las demás artes, es decir, una copia de las Ideas, sino que es una copia de la voluntad en sí, la objetividad de la que se componen las Ideas. Por esta razón, el efecto de la música es mucho más penetrante e intenso que el resto de las artes, puesto que estas últimas se expresan sólo a través de la sombra, pero la música lo hace a través de la esencia⁷³.

La música no se parecía al mundo como representación, o sea a la naturaleza, pero había un paralelismo entre música y naturaleza. La música consistía en una escala jerárquica de tonos graves y fundamentales del bajo a través de la libre lírica de la melodía⁷⁴. La melodía relataba la historia más secreta de la Voluntad iluminada, transmitía toda agitación, todo esfuerzo, todo movimiento de la Voluntad, todo lo que la facultad de la razón resumía bajo el ancho y negativo concepto de sentimiento. Sus imágenes sonoras ayudaban a dar forma a estructurar y hacer comprensible un mundo, de otro modo, informe.

La melodía era una constante digresión y desviación de la nota fundamental de miles de formas expresando los diferentes esfuerzos de la Voluntad, pero también era su satisfacción, al encontrar finalmente, otra vez, un intervalo armónico, más aún, la nota fundamental. De ese modo, la melodía parecía reflejar dramáticamente la poderosa atracción recíproca entre estos dos estados opuestos de la experiencia. Los patrones alternados de tensión y relajación, discordante y concordante, eran análogos a los patrones humanos del deseo y la satisfacción. Este intento de explorar la música desde su interior, para ilustrar la manera en que la melodía convergía y divergía del tono central, poniéndolo en relación con la experiencia fenoménica del flujo y el reflujo, era un paso destacado hacia la descripción de la música.

⁷³ Ibid., pág 358

⁷⁴ Bajo, tenor, alto y soprano (análogo desde Schopenhauer a la fundamental, tercera, quinta y octava) corresponden en sus relaciones a las objetivaciones de la Voluntad, esto es, el dominio de los minerales, de las plantas, los animales y del ser humano. La distancia entre el hecho inorgánico y la forma más baja de vida es análoga a la construcción de un acorde, que siempre es más poderoso y bello en una sonoridad abierta que cerrada. El bajo se mueve despacio y pesadamente en contraste con la libertad lírica de la voz soprano, un hecho que tiene su paralelismo en el contraste entre la masa inorgánica y la libertad de las más altas representaciones de la Voluntad, que son la actividad intelectual y el comportamiento humano. Y, así como la vida orgánica descansa sobre el reino de lo inorgánico, así, la aparente libertad de la melodía siempre descansa sobre el soporte armónico de la voz indispensable del bajo (Ibid., #53).

Frente a esos aspectos de la tonalidad espaciales y horizontales, estaban los verticales del ritmo. El ritmo era en el tiempo, lo que la simetría en el espacio, esto es, división en partes iguales, que a su vez eran divisibles en otras partes más pequeñas. La interacción entre tonalidad y ritmo era fundamental. Schopenhauer describe de qué manera los patrones de movimientos de discordia y reconciliación derivaban de la interacción de la tonalidad y el ritmo.

Schopenhauer insistía en que él sólo describía analogías, pues la música no tiene relación directa con los sentimientos mismos, sólo indirectamente. La música nunca expresaba el fenómeno, sino la naturaleza interna o el interior de todo fenómeno, la Voluntad misma. Por eso la música no expresaba ésta o aquella aflicción, dolor, horror, alegría, paz de mente, etc., sino su naturaleza esencial, sin accesorios y sin los motivos para ellos. Presentaba la forma del sentimiento, su naturaleza abstracta interior⁷⁵.

La música no requería nada del mundo fenoménico de las Ideas, conceptos o palabras, puesto que hablaba un lenguaje propio. Sostenía así una concepción de la música como un verdadero arte autónomo. No era una ornamentación de la poesía, sino totalmente independiente. Es más, era el arte más poderoso. La paradoja es que la música representaba lo que en esencia era irrepresentable. La música era mística y milagrosamente un medio para comunicar lo incommunicable, lo inefable, por presentar esa esencia interior del universo, que no puede, por definición, ser representado.

Kivy señala que Schopenhauer describe la relación de la música con la voluntad de dos formas: como una “objetivación inmediata” y como una “copia”; en alemán *unmittelbare Objektivationen* y *Abbild*. También utiliza, junto con el término *Abbild*, los términos *Darstellung* y *Nachbild*, para describir la misma relación⁷⁶. Se trata de dos conceptos distintos: Mientras que las “copias, imágenes y parecidos, descripciones, imitaciones y representaciones son fruto del pensamiento humano y generan acciones que darán como resultado un producto elaborado”, las *Objektivationen* no conllevan ni

⁷⁵ La teoría de Susanne K. Langer se vio claramente influida por Schopenhauer en su afirmación de que la música es una analogía tonal de la vida emotiva, un paralelismo sonoro al cíclico flujo y reflujo del sentimiento humano. (Véase cap. 5 n 4)

⁷⁶ Ibid., pág 47-50

la intención ni el producto humano. Sobre la capacidad de representación de la música, afirmaba lo siguiente:

Con todo reconozco que es en esencia imposible demostrar esta explicación [de la naturaleza representativa de la música], ya que supone y establece una relación de la música como representación de lo que, por su esencia, no puede ser jamás una representación, y nos hace considerar la música como una copia [*Nachbild*] de un original que no puede ser representado de forma directa.” de aquí que, no pueda producirse esa acción del sujeto ante el objeto de representación musical⁷⁷.

Lo que sucede más bien, cuando un compositor compone su música, es que no puede ser consciente de estar representando la Voluntad, en el sentido de que resulta imposible “observar” la Voluntad y a continuación crear la música que la represente, de modo parecido a lo que hace el pintor, que observa primero las frutas y las flores y a continuación crea la pintura que las representa. Así dice Schopenhauer:

[...] Cuando el compositor ha aprendido a expresar el lenguaje universal de los movimientos de la voluntad que constituyen la simiente de un acontecimiento, entonces, la melodía de la canción o la música de la ópera es expresiva. Sin embargo, la analogía descubierta por el compositor entre estos dos elementos debe haber provenido del conocimiento inmediato de la naturaleza interna del mundo, desconocido para su facultad de raciocinio. No puede ser una imitación producida de forma consciente mediante conceptos. De ser así, la música no expresaría la naturaleza interna de la voluntad en sí, sino que sería una mera imitación inadecuada de sus fenómenos⁷⁸.

Según ésto, la relación de la música con la Voluntad no es ninguna de las relaciones objetivas conocidas que consideramos representaciones, sino que es, más bien, una relación “natural” que, pese a todo, es una relación de representación. “Se trata de una relación de representación que la realidad metafísica produce sin mediación humana”.

En consecuencia, por un lado, la música aparece como arte bello y , por eso, como arte mimético, aunque sea en un sentido particular, puesto que no representa el

⁷⁷ Ibid., pág 358

⁷⁸ Ibid., pág 358

mundo, sino la esencia del mundo que es Voluntad y, además, lo hace de forma “natural”, es decir, sin mediar la acción humana. Por otro lado, la música aparece como una liberación de la presión determinista de la Voluntad.

Es este segundo aspecto el que interesa señalar, el que presenta a la música como un arte especialmente autónomo, pues es lo que nos permite distanciarnos del dolor que es inseparable de mundo, más aún que las otras bellas artes.

La autonomía de la música en Schopenhauer se funda, ante todo, en la experiencia de liberación que proporciona, que no es comparable con las demás artes.

Jankélévitch, sin embargo, critica la metafísica de la música de Schopenhauer, ya que no le concede más validez que la propia de una figura retórica. Dicha metafísica está construida sobre ciertas “analogías y transposiciones metafóricas: correspondencias entre el discurso musical y la vida subjetiva, entre las supuestas estructuras del Ser y del discurso musical, y también entre las estructuras del Ser y la vida subjetiva mediante el discurso musical”⁷⁹.

Respecto a la analogía entre el discurso musical y la vida subjetiva dice lo siguiente:

La polaridad de las tonalidades mayor y menor corresponde a la de los dos grandes *ethoi* del humor subjetivo, la serenidad y la depresión: la disonancia que tiende a la consonancia a través de las cadencias y las apoyaturas, y la consonancia, perturbada de nuevo por la disonancia. Este proceso modulador alegoriza la inquietud y el deseo humanos que oscilan incesantemente entre esperanza y languidez. Así, la filosofía de la música se reduce, por un lado, a una psicología metafórica del deseo”⁸⁰

En cuanto a la analogía entre la estructura del Ser y el discurso musical, afirma:

La superposición del canto y de los graves, de la melodía y de la armonía, corresponde a la escala cosmológica de los seres cuya conciencia está en la cumbre, y en su base se halla la materia inorgánica. [...] La transposición gráfica y espacial de la sucesión sonora (...)la línea melódica que asciende y desciende sobre el papel pautado

⁷⁹ Jankélévitch, V., Opus cit., 2005, pág 34

⁸⁰ Ibid., pág 35

[...] el pentagrama proyecta en el espacio la distinción entre el grave y el agudo, el bajo y el registro soprano. Las voces simultáneas de la polifonía parecen entreverar lo “superior” y lo “inferior” a imagen de las capas superpuestas del geólogo, como sucede en las “estratificaciones” de la conciencia⁸¹

Dicha analogía conduce a una concepción ingenuamente topográfica del mundo inteligible y ultrafísico, que parece “asentado encima de las regiones sobreagudas de la música audible”⁸².

El problema para Jankélévitch, es que la “metafísica de la música”, ha perdido de vista la función de las metáforas y la relatividad simbólica de los propios símbolos.

Puede decirse que la sonata es “*como un resumen de la aventura humana limitada entre muerte y nacimiento pero no es ella misma esta aventura*”. O también, dice Jankélévitch, que el *Allegro maestoso* y el *Adagio*, de los que Schopenhauer intenta descubrir la psicología metafísica, son “como una estilización de los dos tiempos del tiempo vivido, pero no son este mismo tiempo”. Y, así, “la sonata, la sinfonía y el cuarteto de cuerda son como una recapitulación en treinta minutos del destino metafísico y nouménico de la Voluntad, pero, ¡tampoco son, de ningún modo, este mismo destino!”⁸³

En resumen, lo importante es tomar conciencia de que en dichas metáforas se pone en juego “una manera de hablar”, aunque esa simple manera de hablar “puede mantenernos en la verdad”⁸⁴.

Para Jankélévitch, nadie se ha hecho una idea tan elevada de la autonomía de la música como Schopenhauer al entenderla con independencia del drama, pero atribuyéndole la expresión de una realidad supramusical metafísica, apoyándose en la idea de que la música es una especie de lenguaje cifrado cuyo alfabeto son las notas de la escala.⁸⁵

81 Ibid.

82 Ibid.

83 Ibid., pág 36

84 Ibid.

85 Jankélévitch defenderá, que el lenguaje no es el único medio de expresión, pues, también el canto lo es. Defenderá que la música es un modo de expresión especial diferente del lenguaje. (Véase cap. 4 n 3)

2. La autonomía moderna en el siglo XX: Adorno y Luis de Pablo.

2.1 La posición del artista frente a la sociedad.

El filósofo y musicólogo alemán Theodor Adorno, desarrolla en su *Teoría Estética* un pensamiento según el cual es tan importante la autonomía en las obras para que éstas sean auténticas obras de arte como para la sociedad ante la cual se presentan como enigmas que exigen una solución.

El discurso de Adorno es el tipo de discurso que Foucault denomina el discurso de la promesa, que se presenta como alternativa al discurso reductivo del positivismo y significa el fin de la metafísica y característico de la modernidad.

Desde que desapareció el primado de la representación, la teoría del discurso se disoció y apareció en dos niveles. El hombre apareció como la duplicación empírico-trascendental, como una oscilación indefinida entre lo que se daba en la experiencia y aquello que hacía posible la experiencia⁸⁶.

Mientras los contenidos empíricos se dieron dentro del espacio de la representación, no sólo era posible una metafísica de lo infinito, sino también necesaria. Sólo, así, las formas manifiestas de la finitud humana podían tener su lugar y su verdad dentro del espacio de la representación. La idea de lo infinito y la de su determinación en la finitud se permitían una a la otra. Cuando, sin embargo, los contenidos empíricos se separaron de la representación, la metafísica de lo infinito se hizo inútil.

El fin de la metafísica supuso la aparición del hombre, afirma Foucault, el hombre moderno, en su existencia corporal, laboriosa y parlante, como figura de la finitud.

Se descubrió una finitud marcada por la espacialidad del cuerpo, por el hueco del deseo y el tiempo del lenguaje. Aquí el límite no se manifestaba como determinación impuesta al hombre desde su exterior, sino como finitud fundamental que no reposaba más que en su propio hecho⁸⁷.

Este hombre era un extraño duplicado empírico-trascendental, ya que era un ser tal que en él se tomará conocimiento de aquello que hace posible todo conocimiento.

⁸⁶ Foucault, M., *Las palabras y las cosas*, 1968, pág 327-329

⁸⁷ *Ibid.*, pág 306-309

El lugar del análisis, ahora, no era ya el de la representación, sino el hombre en su finitud, y por eso, se trataba de sacar a la luz las condiciones de conocimiento a partir de los contenidos empíricos que le eran dados en él. Así, dice Foucault:

Nuestra modernidad no ha surgido al aplicar al estudio del hombre métodos objetivos, sino el día en que se constituyó un duplicado empírico-trascendental al que se dio el nombre de *hombre*⁸⁸.

De ese modo, nacieron dos tipos de análisis. Unos son los análisis que se alojan en el espacio del cuerpo, es decir, “los mecanismos sensoriales y neuromotores, que han funcionado como una articulación común a las cosas y al organismo, como una especie de estética trascendental”. Una *naturaleza* del conocimiento humano determinaba las formas de este tipo de análisis. El otro análisis funcionaba como una dialéctica trascendental, por el que “el conocimiento tenía condiciones históricas, sociales o económicas, que se formaban en la relaciones que se tejen entre los hombres”⁸⁹. Había una *historia* del conocimiento humano que podía prescribirle al saber empírico sus formas. Eran dos tipos distintos de discurso: el del orden de la reducción y el de la promesa:

El análisis de tipo positivista en el que la verdad del objeto prescribe la verdad del discurso que describe su formación y el discurso de tipo escatológico en el que el discurso verdadero anticipa la verdad cuya naturaleza e historia define, la esboza de antemano y la fomenta de lejos (la verdad del discurso filosófico constituye la verdad en formación)⁹⁰.

En realidad, dice Foucault, más que dos discursos alternativos, aparecían como formas en las que oscila el discurso, como es el caso de Comte y de Marx, en donde el hombre aparece a la vez como verdad reducida y verdad prometida⁹¹.

La concepción materialista-dialéctica de la estética de Adorno se mueve en el segundo tipo de análisis, característico del pensamiento moderno. Según esta

⁸⁸ Ibid., pág 310

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Ibid., pág 311

⁹¹ Ibid

concepción, el arte no puede definirse, porque “tiene su concepto en la constelación de momentos que va cambiando históricamente”. Más aún, el arte “se define en relación con lo que el arte no es” y “se especifica en lo que lo separa de aquello a partir de lo cual llegó a ser”⁹².

Aquello, a partir de lo cual ha llegado a ser la obra de arte es el mundo empírico, pero la obra ha de mantenerse en oposición a él para obtener su propia autonomía: las obras de arte salen del mundo empírico y producen un mundo con una esencia propia, contrapuesto al empírico, como si también existiera ese otro mundo. Sin embargo, la degeneración de la realidad, tal como la percibe Adorno, ha convertido al arte en una parodia de sí mismo, de ahí que el arte, en sentido burgués, se haya convertido en un consuelo dominical.

Con la secularización que permitió su despliegue, el arte renunció a la teología, esto es, a la pretensión ilimitada de alcanzar la verdad y la redención, pero, al mismo tiempo, el arte quedó condenado a la función de confortar. De esta manera se ha fortalecido “el hechizo de aquello de lo que la autonomía del arte quisiera liberarse”.

Sin embargo, el arte no se puede reducir ni a la fórmula general del consuelo ni a la de su contrario, puesto que a lo largo de los tiempos se ha dirigido tanto contra lo meramente existente como ha acudido en su ayuda.

Lo que en la obra de arte se presenta como su propia legalidad, esto es, su autonomía es un producto tardío de la evolución intratécnica y de la situación del arte en medio de la secularización creciente. Esta ha llegado a ser sólo negando su origen. Pero, el arte, dice Adorno no debe considerar algo vergonzoso reconocer “su vieja dependencia respecto de disparates, servidumbres y divertimentos una vez que ha aniquilado aquello de donde surgieron”⁹³.

El arte se opone a la empiría mediante el momento de la forma, y la forma es para Adorno, “contenido sedimentado”. Las formas en apariencia más puras (las formas musicales tradicionales) se remontan hasta en sus detalles idiomáticos a un contenido, como por ejemplo, a la danza, o también a la función de símbolos culturales. El instituto

⁹² Adorno, Th., Opus cit., 2004, pág 10

⁹³ Ibid., pág 212

Warburg se ocupó precisamente de esa conexión entre las formas estéticas y sus contenidos.

Sin embargo, de aquí no puede seguirse la idea de que lo que tiene en común el reino autónomo del arte con el mundo exterior son unos elementos que toma prestado de éste para pasarlos a un contexto completamente transformado. Esto significa que, no se puede admitir, sin más, que los métodos artísticos que se resumen en el concepto de estilo estén en correspondencia con el desarrollo social.

Más bien, lo que ocurre es que toda obra de arte hasta la más sublime adopta una posición determinada frente a la realidad empírica cuando se escapa a su hechizo una y otra vez, y por eso, las obras de arte, que “representan” lo que no son, tienen su propia dinámica, su historicidad inmanente, aunque esa dinámica tenga la misma esencia que la dinámica exterior y se parezca a ella, sin imitarla. La obra tiene, entonces, un carácter doble: por una parte, es algo autónomo y por otra parte es un hecho social, que se comunica sin cesar a la zona de su autonomía⁹⁴.

De aquí que el arte que es percibido de una manera estrictamente estética, no es percibido de una manera estéticamente correcta.

Sólo donde también se siente lo otro del arte como una de las primeras capas de la experiencia del arte, se puede sublimar al arte.[...] El arte es para sí y no lo es; pierde su autonomía sin lo heterogéneo a él. Las grandes epopeyas que han derrotado al olvido estaban mezcladas en su tiempo con informes históricos y geográficos [...] De una manera similar, la tragedia (de la que parece haberse extraído la idea de autonomía estética) era la copia de acciones culturales reales que debían surtir un efecto. La historia del arte en tanto que historia del progreso de su autonomía no ha podido extirpar ese momento⁹⁵.

Por lo tanto, si el arte es la antítesis social de la sociedad, no se puede deducir inmediatamente de ésta. Su territorio es el territorio interior de los seres humanos en tanto que espacio de su representación.

No hay que confundir el contenido de las obras con las intenciones de su autor o de lo que el artista quiere decir. Más aún, el contenido se asienta cada vez más en lo no

⁹⁴ Ibid., pág 12-15

⁹⁵ Ibid., pág 16

ocupado por las intenciones subjetivas de los artistas, mientras que las obras cuya intención sale a la luz bloquean el contenido (2004,200-203).

En la obra de arte y, por tanto, en la teoría, el sujeto y el objeto son sus momentos dialécticos. Esto es así para Adorno, por lo siguiente:

Los materiales están marcados por la mano de la persona de quienes la obra de arte los recibió; la expresión objetivada en la obra y objetiva en sí misma se introduce como agitación subjetiva; la forma tiene que ser creada subjetivamente de acuerdo con las necesidades del objeto [...] lo en apariencia más subjetivo, la expresión, es objetivo, porque la obra de arte trabaja ahí, se lo apropia; al fin y al cabo, un comportamiento objetivo en el que lo subjetivo deja su impronta. La reciprocidad de sujeto y objeto en la obra, que no puede ser identidad, se mantiene en un equilibrio precario⁹⁶.

El trabajo en la obra de arte es social a través del individuo, pero éste no tiene que ser consciente de la sociedad; tal vez ese trabajo es más social cuanto menos consciente es el individuo de la sociedad. El sujeto humano individual que interviene en cada caso apenas es algo más que un valor límite, algo mínimo que la obra de arte necesita para cristalizar.

Se trata, entonces, de la presencia en la realización de la obra de un momento que es ajeno al yo, contrario a la presunta voluntad artística, que los artistas y los teóricos, conocen bien y que a veces les asusta. Pues bien, esto es lo que la palabra *genial* quería decir y no esa “torpe equiparación con el sujeto creativo que por un vano entusiasmo transforma a la obra de arte en el documento de su autor, con lo cual la empequeñece”⁹⁷.

El momento de verdad del concepto de genio hay que buscarlo en la cosa, en lo abierto, en lo que no es presa de repetición [...] lo genial es un nudo dialéctico, lo que no tiene

⁹⁶ Ibid., pág 223-224

⁹⁷ El concepto de genio es falso porque las obras no son creaturas ni los seres humanos, creadores. Supone la posibilidad de una originalidad absoluta, casi de su *natura naturans*, por parte del genio sin tener en cuenta el momento de limitación de la técnica. Ello fomenta la ideología del arte como algo orgánico e inconsciente que se difunde por el “turbio torrente del irracionalismo”. Al poner el énfasis sobre el individuo, lo absolutiza y se aparta de la sociedad. Schiller afirmó, parece que pensando en Goethe, que el ser humano que hay detrás de las obras de arte es más esencial que ellas mismas, con lo cual el concepto de genio se transfiere del sujeto trascendental al sujeto empírico, al artista productivo (Ibid., pág, 227- 228).

patrón, lo no repetido, lo libre, que al mismo tiempo lleva consigo el sentimiento de lo necesario, la paradoja maestría del arte y uno de sus criterios más fiables⁹⁸.

De la misma manera que el arte está separado de la realidad empírica, también lo está de la facultad del apetecer⁹⁹, pues, siguiendo a Kant, el comportamiento estético está libre del apetecer inmediato. Ahora bien, la obra de arte al mantener su posición de negatividad de la realidad, modifica el concepto de desinterés, hasta el punto de que se puede decir que la obra de arte implica en sí misma tanto una relación entre el interés y como de renuncia. La experiencia estética al hacerse autónoma, rechaza el gusto centrado en el disfrute, esto es, se convierte en desinteresada y se emancipa de otros productos como la cocina o la pornografía.

Pero, el desinterés reproduce el interés de manera inmanente, transformado.

Para el comportamiento tradicional ante la obra de arte, lo importante era la revelación de su verdad a quien la contemplaba con fascinación. Las obras de arte no eran fuentes de placer de un orden superior. La relación con el arte no era de apropiación, ya que el contemplador desaparecía en la cosa, especialmente en las obras modernas. Pero esa es, precisamente, para Adorno, la relación genuina con la obra de arte, la que no la ve como un objeto, porque la persona misma desaparece en la relación con ella y al mismo tiempo, aunque no sea una fuente de placer, le resulta insoportable que le priven de ella. Así dice:

Quien desaparece en la obra de arte queda dispensado así de la miseria de una vida que siempre es demasiado poco. Ese placer es capaz de incrementarse hasta la embriaguez; no le alcanza el insuficiente concepto de disfrute, que más bien es adecuado para volver aborrecible el disfrute¹⁰⁰.

Adorno descubre una actitud de rechazo y de indignación ante la autonomía de las obras de arte por parte de aquellas personas que se encuentran embaucadas por la

⁹⁸ Ibid., pág 230

⁹⁹ Hay una determinada actitud ante la música que Adorno rechaza como auténtica vivencia estética. La descripción que hace el sujeto de su vivencia es lo que muestra el tipo de relación que el sujeto ha establecido con ella. El sujeto empírico sólo participa de una manera limitada y modificada en la experiencia artística en tanto que tal; esa participación se reduce cuanto más alto es el rango de la obra. Quien disfruta de las obras de arte de una manera concretista es banal; expresiones como “un regalo para los oídos” lo delatan (Ibid., pág, 25).

¹⁰⁰ Ibid., pág 24-26

industria cultural, y sedientas de sus mercancías. Estas personas que se encuentran más acá del arte, conducen a su desartifización. No admiten la humillante diferencia entre el arte y la vida, por eso sienten la pasión de manosear, de no dejar a las obras ser lo que son, de alterarlas, de reducir su distancia respecto del contemplador, lo cual es un síntoma inequívoco de esa tendencia. De ese modo, se produce una regresión hacia el “fetichismo arcaico”, puesto que lo único que queda de la obra de arte es “el carácter fetichista de la mercancía”.

Con esta actitud, se trastoca la vieja relación entre lo contemplado y el contemplador, y el momento mimético, que es incompatible con toda esencia cósmica, se despacha, también, como mercancía. Ahora, el consumidor proyecta en lo que se le pone delante, sus emociones, sus restos de mimetismo, como mejor le parece, y la obra de arte queda así, descualificada, convertida en un vehículo de la psicología del contemplador. En cambio, en la relación genuina con el arte, el sujeto se olvida de sí mismo y se vuelve indiferente, de manera que la obra no es la que se equiparaba a él, sino él quien se equipara a la obra de arte¹⁰¹.

La función de las obras de arte, en Adorno, ha de ser la de producir un mundo con una esencia propia, a partir del mundo empírico y contrapuesto al empírico. De aquí, que “la modernidad niega desesperadamente la compacidad de lo siempre igual”, y “la explosión es una de sus invariantes”. Lo que se manifiesta como un sello de autenticidad en ellas son “las marcas del desorden” y “la energía antitradicionalista”. De este modo se convierten en un “torbellino devorador” y aparece lo “violento en lo nuevo” bajo la forma de lo experimental. Los artistas productivos, al no contar con formas y contenidos seguros se ven apremiados objetivamente al experimento.

En las obras de arte priman los procedimientos constructivos sobre la imaginación subjetiva, y dicha construcción necesita soluciones que el oído o el ojo no tiene presentes de manera inmediata ni en toda su agudeza. Por lo que lo imprevisto de lo experimental no es sólo el efecto que puede producir, sino que se convierte en una nueva cualidad del objeto.

¹⁰¹ Ibid., pág 30-31

En cualquier caso, todo procedimiento experimental está organizado de manera subjetiva, pues, “sin voluntad consciente probablemente jamás haya habido un ejercicio artístico significativo”¹⁰².

El arte moderno, en agudo contraste con el arte habitual, sitúa en primer plano el momento de lo hecho o de lo producido, que antes estaba oculto¹⁰³. La participación en la técnica había crecido tanto, que los intentos de hacer desaparecer ese proceso fracasaron. Ha surgido, así, según Adorno, el gusto por sustituir las obras de arte por el proceso de su propia producción, de aquí que para Joyce, toda obra era una *obra en movimiento* (*work in progress*). Una obra de arte que deviene no puede presentarse al mismo tiempo como algo listo y acabado.

Por otra parte, contra la división banal del arte en forma y contenido, hay que insistir en su unidad; y contra la concepción sentimental de su indiferencia en la obra de arte, hay que insistir en que su diferencia sobrevive en la mediación. La propia forma que se opone al contenido, es contenido sedimentado¹⁰⁴.

Los rasgos del arte radical, por cuya razón ha sido condenado por formalista proceden sin excepción de que el contenido palpita en ellos [...] La expresión emancipada en que brotaron todas las formas del arte moderno protestaba contra la expresión romántica mediante su aspecto protocolar, que se opone a las formas. [...] En la dialéctica de forma y contenido, la balanza se ha inclinado hacia la forma, porque el contenido se ha degradado al vaciado de esa cosificación, contra la que el arte protesta, al dato positivista¹⁰⁵.

El material no es lo mismo que el contenido, para Adorno, y considera que Hegel cometió un error muy grave al confundir ambas cosas. Esto se puede explicar en la música. Su contenido es lo que sucede, acontecimientos parciales, motivos, temas, elaboraciones: situaciones cambiantes. El contenido no está fuera del tiempo musical, sino que ambos son esenciales el uno al otro: el contenido es todo lo que tiene lugar en el

¹⁰² Ibid., pág 38-41

¹⁰³ Nattiez señalará, más adelante, que el arte moderno destaca, unas veces, el aspecto de lo producido, el del nivel *poiético*, y, otras veces, el de lo percibido, el nivel *estésico*. (Véase cap. 6 n.3)

¹⁰⁴ La antítesis entre forma y vida que el vitalismo ha señalado desde Nietzsche, se debe a que la forma pone límites en lo que se forma, el trabajo artístico selecciona, recorta, renuncia, es decir, hace cortes en lo vivo para hacerle hablar (Ibid., pág, 45).

¹⁰⁵ Ibid., pág 194

tiempo. Por el contrario, el material es todo aquello con lo que los artistas juegan: las palabras, los colores y los sonidos que se les ofrecen hasta llegar a conexiones de todo tipo y a procedimientos desarrollados para el todo: por tanto, también las formas pueden ser material, todo lo que se presenta a los artistas y sobre lo que ellos tienen que decidir.

Es una ilusión considerar que el material se da sin cualidades, de una manera pura, pues en el material están sus determinaciones históricas. El material, desde Kandinsky, Proust y Joyce no es algo que en su inmediatez tome el artista de la realidad exterior para elaborarlo. El material no es algo natural, sino histórico. Así, cuando un compositor trabaja con material tonal que recibe de la tradición y utiliza un material autónomo que es crítico con el material tonal, lo purifica completamente de conceptos como consonancia, disonancia, trígono, o diatónica, al negarlo, y está acogiendo en su contenido lo negado.

Para Adorno, la autonomía de la música no está reñida con su aspecto historicista. Lo que es historicista en las obras de arte es que toda obra significativa deja huellas en su material y en su técnica. Así dice, que toda obra cualitativamente nueva se adhiere a esas huellas en el material y en los procedimientos de las obras que le han precedido, como lugares en los que fracasaron. La vocación de lo moderno consiste, pues, en seguir esas huellas y “no husmear en lo que hay en el aire”.

En esto consiste el historicismo de las generaciones que se van sucediendo en el arte, y no en el “cambio de sentimiento de vida meramente subjetivo” ni en el cambio de los estilos establecidos. Hay una historiografía inconsciente, que está presente en las obras de arte auténticas, cuando “se abandonan al material histórico de su tiempo, sin reservas y sin jactarse de estar por encima de él”. “Esto las hace inconmensurables con el historicismo, que en vez de rastrear su propio contenido histórico las reduce a la historia exterior a ellas”.

Mientras que para el concepto filosófico habitual, las obras de arte estaban cargadas de intenciones, según Adorno, la verdad de lo nuevo carece de intención, lo cual parece que se contradice con la idea de que la intención es el motor de lo nuevo.

Pero, Adorno defiende que la ausencia de intención potencia una reflexión segunda¹⁰⁶. Dicha reflexión tiene por objeto descubrir el aspecto de comportamiento idiosincrásico de cada producción artística que al principio es inconsciente y apenas transparente teóricamente a sí mismo, y que es el “sedimento de las maneras colectivas de reaccionar”¹⁰⁷.

El contenido de verdad de las obras de arte está “fusionado con su contenido crítico”, hasta el punto de que, para Adorno, “una obra de arte es la enemiga mortal de otra”, y así “la unidad de la historia del arte es la figura dialéctica de la negación determinada”. Por eso, explica Adorno, artistas de gran sensibilidad del gusto, como Stravinski y Brecht “maltrataron el gusto por amor al gusto”. En ellos “el gusto, atrapado por la dialéctica, fue más allá de sí mismo”.

El canon de las prohibiciones se presenta como obligatorio de modo objetivo y en él es en donde tienen lugar las idiosincrasias de los artistas. La reflexión tendrá que ocuparse de hacer conscientes sus idiosincrasias, y de articularlas como maneras colectivas de reaccionar¹⁰⁸.

Nada hay que aceptar simplemente, porque en otros tiempos fuese importante. El tiempo no es un criterio, pues buena parte de lo pasado se revela insuficiente de una manera inmanente sin que eso hubiera afectado a las obras en su momento ni a la conciencia de su propia época. Los defectos son defectos de la cualidad objetiva, no del gusto cambiante y son desenmascarados con el paso del tiempo.

Por otra parte, señala Adorno, la obra de arte exige una mediación subjetiva en su constitución objetiva: la obra no se puede separar de la expresión de un sujeto. En esto consiste la espiritualidad del arte. La participación subjetiva en el arte forma parte de su

¹⁰⁶ La reflexión segunda captura el modo de proceder, el lenguaje de la obra de arte en su sentido más amplio, pero tiende a la ceguera. Así lo manifiesta la expresión *lo absurdo*. Beckett se negaba a interpretar sus obras, debido que a la consciencia extrema de las técnicas y del material lingüístico, junto con el incremento de la reflexión, daba lugar al oscurecimiento del contenido en sí mismo. Hay en sus obras una crítica del dominio total de la razón, por lo cual, la obra de arte no posee por sí misma el contenido, pues, el contenido de la obra no puede ser racional de acuerdo con las normas del pensamiento discursivo. Pero esto no significa que no haya nada que interpretar, “contentarse con eso es la confusión que hace que se hable de *lo absurdo*” (Ibid., pág. 43).

¹⁰⁷ Ibid., pág 42-43

¹⁰⁸ Ibid., pág 54

objetividad, puesto que, el momento mimético indispensable en el arte, se obtiene mediante lo idiosincrásico de los sujetos individuales. Así, dice: “toda idiosincrasia vive, en virtud de su momento mimético preindividual, de fuerzas colectivas inconscientes de sí mismas”.

Por lo tanto Adorno insiste en que, en el arte, lo general se hace presente a través de las particularidades del individuo. Sin embargo, en la sociedad actual, dice Adorno, lo particular y lo general divergen, lo que significa una negación de la libertad para el artista, que tiene que sacrificar su idea social a la exigencia social.

Hoy en día, la conciencia más avanzada no está en la sociedad sino en los individuos, que deben hacer frente a la presión colectiva, la cual no permite la colaboración y tiende a extinguir la subjetividad. Para que las cosas cambiaran, la conciencia global de la sociedad no tendría que entrar en conflicto con la conciencia más avanzada de los individuos ¹⁰⁹.

Los esfuerzos para totalizar el conocimiento y la experiencia, y para representarlos como siendo los mismos para todo el mundo, desvaloriza la auténtica experiencia y la autonomía individual. En una sociedad crecientemente burocratizada, convergen los problemas de la reificación y de la dominación, por lo que la singularidad de las cosas y la de las ideas está falseada. Ya Marx había explicado cómo se realizaba dicho proceso¹¹⁰.

¹⁰⁹ Ibid., pág 62-64

¹¹⁰ Marx había sostenido la relación entre sujeto y objeto no es aquella en la que la mente recibe pasivamente los datos sensoriales, ni la realidad es lo que hacen las mentes de las personas. La conciencia es, más bien, fundamentalmente una construcción social, formada y dirigida por las condiciones sociales, materiales y económicas en las que ocurre, de manera que diferentes situaciones sociopolíticas dan lugar a diferentes formas de conciencia. Como el vínculo entre la acción humana y lo que produce está debilitado y oscuro, el mundo es entendido cada vez más en términos de relaciones entre cosas, más que entre personas. Incluso las ideas asumen el estatus de objetos o de cosas naturales, aparentemente libres de influencias sociales y económicas. Como los orígenes económicos y sociales del pensamiento son oscuros, las ideas toman la apariencia de inevitable inmutabilidad. Una superestructura ideológica se desarrolla que borra el contexto histórico y social y proporciona ideas objetivas, universales, naturales y necesarias. Al mismo tiempo, la preocupación de la sociedad capitalista por producir comodidad les lleva a las personas a valorar las cosas menos para su consumo o uso inmediato que por su estatus, como unidades abstractas para un posible intercambio: el valor de uso se hace menos importante que el valor de cambio. Así aunque el trabajo es la fuente de cualquier valor de cambio que tengan las comodidades, la ideología capitalista mitifica y oscurece la relación entre trabajo y valor. Los productos se convierten en fetiches, cosas impersonales con valores aparentemente propios.

Como consecuencia, la producción de bienes o comodidades transforma las relaciones entre las personas en relaciones entre cosas y la vida de las personas se va definiendo cada vez más por la intercambiabilidad de las cosas que produce. A causa de de los bienes fetiches, las cosas asumen un valor

Así, las ideas del sentido común y de arte creadas para el consumo fácil de las masas, no solamente no cumplen con su cometido social, sino que entorpecen la conciencia crítica nutriendo la recepción pasiva y preparando el camino de la dominación. La cultura popular o de masas contribuye, así, directamente a la reificación de la conciencia sustituyendo una especie de pseudoexperiencia estandarizada por la auténtica experiencia de los individuos autónomos. En esa sociedad los consumidores llegan a equivocarse la moda superficial con la novedad genuina, el consenso con la verdad y la popularidad con el valor. Esta sociedad apoyada en la pereza de la complacencia, vicia toda posibilidad de un genuino cambio social o progreso.

Lo que pretende Adorno es restaurar la autonomía individual y la conciencia crítica, exponiendo cómo los intereses creados son enmascarados con leyes naturales y universales.

El artista encarna las fuerzas productivas sociales sin estar atado necesariamente a las normas dictadas por las relaciones de producción, que él critica mediante la coherencia del oficio¹¹¹. El oficio no son sólo las habilidades adquiridas con los ojos, los oídos o el sentido lingüístico, sino también las cualidades adquiridas más allá de su dominio específico, que indican la presencia potencial de lo colectivo en la obra, de acuerdo con la medida de las fuerzas productivas disponibles.

Cuando en las obras de arte hablan los procesos que en ellas se han objetivado, se convierten en imágenes. Esos procesos latentes en las obras de arte, que irrumpen en el instante son los que constituyen su historicidad interior, que es, a su vez, la historia exterior sedimentada: “la sustancia colectiva habla desde su imagen y no desde su mensaje”. La experiencia subjetiva produce imágenes que no son imágenes de algo, sino que son de tipo colectivo, siendo así la manera en que el arte entra en contacto con la experiencia. La sociedad es, entonces el determinante de la experiencia y constituye a las obras como su verdadero sujeto. Adorno se defiende, así, contra el reproche de subjetivista.

mayor que los humanos y las relaciones sociales se deterioran en meras relaciones de intercambio (Bowman, W.D., Opus cit., pág 311-313).

¹¹¹ Adorno, Th., Opus cit., 2004, pág 65

Aquello, mediante lo cual, las obras en su aparición, son más de lo que son, es su espíritu. Pero lo que aparece, que no se puede separar de la aparición, no es idéntico a ella, lo no fáctico en su facticidad es su espíritu. Esto es lo que hace que la obra de arte, que en principio es una cosa más, no sea una cosa ¹¹².

En conclusión, para Adorno, el momento espiritual del arte no es lo que la estética idealista llama espíritu,¹¹³ sino “el impulso mimético paralizado como totalidad”.

La obra de arte no es un concepto, sino un proceso en el que los elementos están en tensión y constituye el espíritu de la obra. El espíritu de las obras de arte está ligado a su contenido de verdad, aunque no coincida con él. La crítica puede llegar a la verdad de su espíritu extrayéndolo de las configuraciones de las obras y confrontando los momentos entre sí.

La crítica es, pues, necesaria para las obras, porque conoce en el espíritu de las obras su contenido de verdad. De esta manera, en este acto, el arte y la filosofía convergen, y no mediante una filosofía del arte que le dicte al arte qué tiene que ser su espíritu.

Lo conceptual es imprescindible para el arte, aunque de modo cualitativamente diferente a como se da en los conceptos, esto es, como rasgos unitarios de los objetos empíricos. La conceptualidad del arte no consiste en la presencia de conceptos.

Tampoco es el arte algo intuitivo, sin más, porque su intuitividad no hace referencia a la percepción sensorial, sino al espíritu de la obra de arte. Por tanto, “el arte no es concepto como tampoco es intuición, y de este modo protesta contra la separación”¹¹⁴.

¹¹² Ibid., pág 120-121)

¹¹³ Si el espíritu de las obras de arte fuera idéntico literalmente a sus momentos sensoriales y a la organización de los mismos, no sería nada más que el compendio de la aparición, afirma Adorno. Aunque el espíritu destella en su aparición, sólo resplandece como la negación de la aparición, siendo en la unidad con el fenómeno al mismo tiempo su otro. El espíritu se pega a la figura de la obra y va más allá de ella. Pero, la obra no posee el espíritu como algo absoluto, el espíritu no está puro en las obras, sino que es un momento, que hace de los artefactos arte, pero acompañado de lo contrapuesto a él. Para la estética hegeliana, en cambio, la verdad de la obra de arte era la verdad del espíritu que había pasado a su propia alteridad y que era idéntica a ella. El idealismo se presentaba así como el defensor de lo sensorial que era consumido por la espiritualización (Ibid.,pág,124).

¹¹⁴ Ibid.,pág 134

Adorno entiende que la conceptualidad en la obra arte, es la reflexión interna a la propia obra, y no, una reflexión externa, pues, el arte en todos sus géneros está impregnando de momentos intelectivos, que condicionan su percepción¹¹⁵.

Los elementos de los que están hechas las obras de arte no tienen sentido en sí mismos, al margen de toda mediación. Es una ilusión considerar que los elementos como colores, sonidos y configuraciones de las palabras expresen algo por sí mismos, cosa que llegó a pensarse cuando esos elementos se liberaron y se eliminó el principio de copia en la pintura y en la escultura, y las muletillas en la música. Se trata de una fe supersticiosa en lo elemental, en lo no mediado, que el expresionismo compartió. Así ocurre también en los últimos tiempos con el fisicalismo en la música, que la reduce a elementos. De ese modo, lo que en apariencia podía considerarse como una espiritualización del arte, era en realidad la expulsión del espíritu. Esto muestra el aspecto autodestructivo de la espiritualización. Los elementos sólo hablan mediante el contexto en el que se encuentran¹¹⁶. La mediación objetiva de todo arte por el espíritu, no se puede eliminar y “pone coto a la estúpida doctrina del realismo estético”

Pues bien, el espíritu no es algo existente en las obras de arte, sino que es algo que se forma, algo en devenir en ellas. Como Hegel comprendió, dice Adorno:

El espíritu de las obras se inserta en un proceso global de espiritualización, en el proceso del progreso de la consciencia. [Gracias a este proceso] la espiritualización devolvió al arte lo que desde la Grecia antigua estaba excluido de la práctica artística por no agradable sensorialmente o por repelente. Baudelaire hizo de este movimiento un programa [...] Y, desde entonces, todo lo agradable sensorialmente y todo estímulo material ha caído en lo preartístico¹¹⁷.

Pero la espiritualización no se libra de una sombra que hacía falta para su crítica. Cuanto más sustancial ha sido la espiritualización más enérgicamente ha renunciado al

¹¹⁵ Para Adorno, las grandes formas musicales no se constituirían sin los momentos intelectivos de la escucha previa y posterior, la expectativa y el recuerdo, y sin construir la síntesis de lo separado (Ibid., pág.123-126).

¹¹⁶ Ibid., pág 126-127

¹¹⁷ Ibid., pág 128

espíritu, a la idea, puesto que ese proceso iba unido a la exigencia de que todo debía convertirse en forma.

Sin embargo, la organización objetiva, según Adorno, debe realizarse a través de una expresión subjetiva, pues, “la forma tiene que ser creada subjetivamente de acuerdo con las necesidades del objeto”¹¹⁸.

2.2 El carácter procesual de la obra de arte.

La obra de arte tiene un carácter procesual o temporal debido a la tensión interna de las obras, entre sus partes constitutivas y el todo.

Adorno dice que puesto que las obras de arte no son un ser sino un devenir, el análisis de las obras debe comprender su carácter procesual y la relación de los momentos entre sí, en lugar de descomponerla en sus elementos presuntamente primordiales ¹¹⁹. La tensión interna de la obra es contraria a la idea de permanencia, y así ha sido entendida ya anteriormente en varios períodos y algunas grandes producciones, sin embargo, la idea de duración de las obras que está copiada de categorías de posesión, es efímera y burguesa. La obra de arte es proceso esencialmente en la relación entre el todo y las partes¹²⁰. Las partes no están dadas como el análisis cree casi inevitablemente, sino que las partes son centros de fuerza que impulsan hacia el todo de manera necesaria, pues están preformados por él.

Los cambios no dependen de los cambios que experimenta la actitud de los seres humanos hacia la obra por la situación histórica, como pretende la consciencia cosificada. Frente a ese cambio que es exterior, hay un cambio, “determinado por su ley formal” por la que “sus capas van siendo peladas una tras otra, de manera imprevisible en el instante de su aparición”. Las obras, así, “al volverse transparentes, se endurecen,

¹¹⁸ La forma estética es la organización objetiva de todo lo que aparece dentro de una obra de arte como algo que habla con coherencia. La forma es la síntesis sin violencia de lo disperso, que lo conserva como lo que es, en su divergencia y en sus contradicciones y por eso es de hecho un despliegue de la verdad. Ley de la transfiguración de lo existente, la forma representa frente a esto la libertad. La forma equivale a la mediación de las obras, a su reflexión objetiva en sí misma. La forma es mediación en tanto que relación de las partes entre sí y con el todo y en tanto que elaboración de los detalles (Ibid.,pág194).

¹¹⁹ Ibid., pág 225

¹²⁰ Dado que el arte ha degenerado en pose y en ideología, considera un comportamiento noble e incluso necesario el de algunos artistas que producen obras que “ mediante su núcleo temporal se queman a sí mismas, entregan su vida al instante de su aparición de verdad y desaparecen sin dejar huella”. Tal es el caso de las obras electrónicas de Stockhausen que no están escritas en sentido habitual, sino que son realizadas de inmediato en su material y podrían extinguirse con este (Ibid., pág, 237).

envejecen, enmudecen”, por lo que en definitiva, “su despliegue es lo mismo que su desmoronamiento”¹²¹.

Las obras de arte antiguas, en contra de lo que supone la economía burguesa del arte, son mucho más difíciles de comprender que las contemporáneas debido a sus presupuestos en la filosofía de la historia se han vuelto ajenos a la consciencia actual, mientras que “las capas de experiencia que cargan con las obras de arte importantes del presente, lo que en ellas quiere hablar, son en tanto que espíritu objetivo mucho más conmensurables a los contemporáneos”. Así, lo demasiado familiar en las experiencias disponibles y activadas de la herencia cultural, o de la tradición occidental apenas se puede actualizar. “Esas experiencias mueren en el mismo instante en que deberían ser accesibles inmediatamente; su accesibilidad sin tensión es su final”¹²².

El arte se ha vuelto verdaderamente social por su contraposición a la sociedad, lo cual ha sucedido al hacerse autónomo, cuando ha renunciado a complacer a las normas sociales y a acreditarse como “socialmente útil”. Su mera existencia es ya una denuncia de la humillación a la que lo somete la sociedad de intercambio, para la cual, todo es sólo para otro. “Lo asocial del arte es la negación determinada de la sociedad determinada”¹²³.

El arte se relaciona con la praxis dialécticamente en su efecto social. Esto es, las obras de arte no intervienen políticamente más que de modo periférico. Su verdadero efecto social se realiza por la participación en el espíritu que contribuye a la transformación de la sociedad a través de procesos subterráneos; esa participación se concentra en las obras de arte¹²⁴. El arte es objetivamente praxis en tanto que formación de la consciencia, pero sólo llega a serlo si no engaña.

¹²¹ Ibid., pág 237-239

¹²² Hay obras oscuras y no comprendidas que han sido “sepultadas en el panteón de la clasicidad y repetidas tenazmente”, y por otra, en el hecho de que la mayor parte de las interpretaciones de obras tradicionales resultan falsas y disparatadas, es decir, objetivamente incomprensibles (Ibid., pág,244-244).

¹²³ Ibid., pág 297-298

¹²⁴ La música es ella misma un hecho social, pero no puede resolver ella directamente el problema de su propia alienación. Lo más que puede hacer es llevar en su propia estructura las antinomias sociales que son también responsables de su propio aislamiento. Su función ha de consistir en mostrar en ella los problemas que contiene en su material y, al mismo tiempo, siguiendo sus propias leyes formales. Se trata de problemas que la música contiene en las células más internas de su técnica (Bowman, opus cit., pág 314-315).

Por otra parte, la intervención de las obras en la práctica no la determinan ellas, sino el momento histórico o de la tendencia social global. Hoy en día, hay que señalar la ineficacia social de las obras que no se entregan a la propaganda cruda, debido a que, para oponerse al sistema de comunicación que lo domina todo, tienen que renunciar a los medios comunicativos que les acercarían a la población ¹²⁵.

Según Bowman, mientras que en la filosofía de Marx, la música funciona ideológicamente para perpetuar la conciencia burguesa, en Adorno ese no es el caso ¹²⁶. Como productor y trabajador, el músico -particularmente el compositor de música autónoma- puede asumir la tarea subversiva de la cual no es capaz el proletariado aparentemente. En sus formas, sus disonancias y sus discontinuidades, la música “moderna” puede realmente disminuir el sentido de totalidad orgánica que adormece a las personas en la falsa creencia de que todo está bien. Así, aunque la música a menudo funciona ideológicamente puede también funcionar como salvadora. Puede funcionar como un instrumento de propaganda y servir al status quo o sostener la verdad, aunque sea a base de resistir la propaganda. Adorno afirma que la música no trata con un material natural, que obedece a leyes naturales inmutables, sino con uno que es un producto histórico y social.

De este modo la música en la sociedad moderna está situada entre dos polos dialécticamente opuestos: como falsa conciencia y como crítica social.

Si una música es buena o mala no se puede determinar mediante un examen puramente interno de sus cualidades, lo cual es una mistificación. Su valor sólo puede determinarse a la luz de los hechos sociales e históricos críticamente evaluados. Sin embargo, es el mercado, el que, en definitiva lo señala. Desde el momento en que el potencial positivo de la música se alcanza en su resistencia a la transformación capitalista de todos los valores en fáciles bienes de consumo, la música moderna debe resistir el encanto seductor de la accesibilidad y la comunicación. Debe desafiar la convención y la fácil recepción, como ejemplo de estas cualidades estaba, para Adorno, la obra atonal de Schönberg.

La música ha llegado a ser menos un proceso social, un modo de acción y de interacción humana, y más, un artículo de consumo. Pero, la música que ha resistido la

¹²⁵ Ibid., pág 319-321

¹²⁶ Bowman, W.D., Opus cit, 1998, pág 313-318

reificación y la acomodación rechazando sacrificar su individualidad, es en gran parte incomprensible para la mayoría de la sociedad contemporánea. Está marginalizada e impulsada al exilio. La música que intenta asumir sus responsabilidades es la menos capaz de hacerlo.

Ahora bien, como la música avanzada más moderna no persigue ni una relevancia social ni popularidad o utilidad, sino cumplir su obligación social desarrollando en el interior de la música misma los elementos cuya objetividad es la superación de la clase dominante, su tarea debe llevarse a cabo, al margen de la corriente y de las influencias sociales, que consiste en gran parte, en una música de consumo, música “ligera”, música popular o jazz. Ni siquiera puede distinguirse, en este sentido, una música seria a diferencia de una música ligera, pues, según Adorno, gran parte de la música seria ha caído en los gustos populares.

Contrariamente a los músicos de la Segunda Escuela de Viena, la conciencia de la alienación de los músicos, llamados objetivistas, es totalmente engañosa, pues las prácticas de composición de estos compositores consideran erróneamente que la alienación puede ser anulada ignorándola. Estos vuelven a estilos y formas del pasado creyendo que estas formas son intemporales (una “objetividad”) que de alguna manera pueden evadir la alienación de la vida que está por todas partes. Ellos inocentemente asumen que las formas musicales pre-burguesas pueden hacer resurgir lo que ellos nostálgicamente como el estado natural y original de la música.

Con esta actitud, compositores objetivistas como Stravinski no estiman en su medida la importancia de los problemas de la música y la sociedad modernas. Además, en la música objetivista, lo que se impone es la voluntad del compositor y no las exigencias del material musical. La composición consiste, así, en la imposición del gusto personal, más que en un proceso que surge del respeto por la integridad del significado inmanente de la música.

Por otro lado, hay otra clase de música que trata de fomentar un sentido de comunidad, que como la música objetivista cree que la música puede superar la

alienación social a través de sus propios materiales y sus prácticas. En cambio, lo único que consiguen es despistar la atención de las condiciones sociales más que confrontarlas.

En cuanto al uso que hace de la música el compositor surrealista, como llama Adorno al compositor Kurt Weil, está más alerta que el objetivista y reconoce las soluciones de sus colegas objetivistas como una ilusión. Éste niega que pueda tener una solución y se contenta con permitir que los desperfectos sociales se manifiesten. El compositor surrealista combina o yuxtapone las convenciones de la música burguesa con los estereotipos del consumidor de música grosero para crear un montaje artificial consciente cuya superficie fracturada niega las pretensiones de una totalidad orgánica estética. Mostrando a las personas sus propios hábitos musicales a través del espejo deformador del método surrealista les confronta con el hecho de su carácter acomodaticio.

Frente a todo ellos, Schönberg parece haber creado una música libre de una función pública, que rompe con la última comunicación con el oyente. Su música no es comparable en términos de su cualidad musical inmanente y de clarificación dialéctica de su material, pues presenta una organización total perfecta y racional, que es incompatible con la constitución social de la actualidad, según Adorno. En esta incompatibilidad su rechazo a subordinarla a las leyes del consumo y del mercado, son las semillas tanto de la autonomía de la música como de su capacidad de elevar la conciencia crítica.

La música de Schönberg es tal, que sin tener conciencia de su localización social o la indiferencia hacia ella, presenta y cristaliza sus problemas en una forma meramente inmanente. Resistiéndose a dar forma a la música desde fuera, voluntariamente, de acuerdo con sus gustos particulares, Schönberg asegura que sus intervenciones son siempre soluciones a problemas que surgen del interior de la música misma. Y, así, puesto que los materiales de la música no son nunca puramente naturales sino siempre productos sociales e históricos, su música contribuye a la causa de la conciencia crítica.. Su música expresa la alienación social inmanentemente, en el interior de sus propias formas y estructuras.

El consumo de música no está orientado por un juicio consciente, sino por lo que gusta o disgusta lo que malinterpreta seriamente cómo las personas normalmente se relacionan con la música. La dominación de la industria cultural es tan completa que hablar de juicios de valor no es nada sino una ficción.. El tipo de música que es producido y difundido por el poder capitalista carece hasta tal punto de individualidad, es tan completamente idéntico, que las preferencias musicales vienen dadas por asociaciones privadas y no musicales. Así, la gente no sabe lo que le gusta, sino que le gusta lo que ya conoce. En la sociedad moderna, lo más familiar es lo más exitoso, y por eso es interpretado una y otra vez y lo que lo hace aún más familiar ¹²⁷.

Por otra parte existe tal desatención por parte de la gente que hasta la música más anárquica y de impulsos dionisiacos se han neutralizado. El disfrute del momento y la alegre fachada se convierte en una excusa para dispensar al oyente de una auténtica escucha. La experiencia potente inmediata ha sido sustituida por la insulsa monotonía de la igualdad y familiaridad.

Su auténtico poder sobrevive solamente donde las fuerzas de la negación son más fuertes: en la disonancia que rechaza la creencia en la ilusión de una existencia armoniosa. Sólo la disonancia y la contradicción tienen el poder de superar la banalidad de escuchar que ha sido rebasado por el fetichismo musical. El consumo irrelevante es reciclado una y otra vez y estos bienes musicales poco a poco se van gastando. Al mismo tiempo, la escucha se ha hecho primitiva e infantil. Este proceso de fetichización no solamente supone una pérdida de capacidad para una escucha concentrada musical, sino también, de la libertad de elección y del sentido de responsabilidad. El fetichismo musical no plantea, en realidad, ninguna demanda salvo que no sea molestado, un público que arrogantemente e ignorantemente rechaza todo lo que no es familiar. La misión salvadora de la música moderna es de la más crucial urgencia: mantener viva la “ansiedad”, el “terror” y la “comprensión de situaciones catastróficas” que los oyentes regresivos tratan de evadir y la mayoría de los músicos cubrir.

La situación de la música sería en la sociedad moderna capitalista es un asunto muy precario, reconoce Adorno, por la dolorosa tensión entre el arte musical actual y la

¹²⁷ Ibid., pág 318-320

sociedad que busca redimir. El mundo moderno es un lugar hostil para la música seria, puesto que la música debe desafiar a la sociedad y la sociedad debe plantear demandas críticas a la música. Después de Auschwitz, dice Adorno, la música no puede seguir siendo alienación y contradicción. La única manera de hacer progresar el mundo es hacer a las personas que se confronten con él, tal como es.

En esa exigencia de confrontación, la música moderna debe ejercer su resistencia usando exclusivamente sus propias fuerzas, dentro de las células de su propia técnica, de otro modo se convertirá en otro bien útil, perdiendo su momento crítico y entrando dentro de la matriz funcional a la que debería oponerse. Para ejercer su poder subversivo total, la música debe tercamente mantener su disonancia, dejando pasar toda tentación de de resoluciones fáciles y de momentos ilusorios de afirmación¹²⁸.

Según Adorno, la música atonal de Schönberg cumple con estos criterios críticos. Así dice que exige una participación activa y concentrada, una renuncia a lo que es habitual de un oyente que siempre sabe qué esperar y la percepción intensa de lo único y específico. Requiere del oyente que componga espontáneamente su movimiento interior, y pide de él no una mera contemplación sino una praxis. Añadido a esto, Schönberg rechaza la noción de “estilo” como categoría que se pone por delante del objeto en cuestión. Es importante señalar, que al seguir su lógica interior antes que principios generales, la autenticidad de su obra es musicalmente objetiva y no depende de la recepción de la audiencia.

Por una parte encontramos la importancia social de la música, por otra, la necesidad de ser autónoma respecto de las fuerzas sociales. La música tiene su propia dinámica, y por eso debe ser independiente de la sociedad, pero también por eso es un fenómeno social e históricamente situado cuyos materiales cambian a través del tiempo, así, ninguna época puede descansar en las comprensiones, logros y valores de otra.

La dialéctica negativa de Adorno, reconoce en la música una destacada capacidad de mostrar nuestra situación social como ninguna otra¹²⁹. La particularidad y la inmediatez de la música, puede, en las circunstancias adecuadas, ser más verdadera que la filosofía. Adorno, sin embargo niega que la función de la música sea social, pues

¹²⁸ Ibid., pág 328-329

¹²⁹ Ibid., pág 332-333

dice, que el arte no tiene ninguna función. Lo que sí es una función social de la música es su capacidad de avanzar en la conciencia crítica.

En cuanto a la necesidad de autonomía, no parece que se exige de forma completa, solamente que sea libre de la dominación de las instituciones que podían comprometer su función crítica. Para ejercer su potencial emancipador debe ser autónoma. Pero la autonomía le conduce al aislamiento y finalmente le incapacita para llegar a las personas que pueden realizar ese potencial. El resultado es la ruptura entre la estructura musical y su significado.

En este sentido, la única música que es realmente tal, es decir, la que, tiene en cuenta la autonomía de los individuos, ha de ser pura, porque ha de producirse siguiendo las necesidades que plantea la música en sí misma y ningún otro tipo de condicionamiento externo, con lo cual, se enfrentará a las exigencias que le plantea la sociedad de consumo y, al mismo tiempo reflejara las oposiciones y contradicciones sociales, a través de sus tensiones dialécticas internas.

2.3 La música como respuesta a una realidad viva: Luis de Pablo.

Por su parte, el compositor español Luis de Pablo, nacido en Bilbao en 1930 mantiene en sus líneas fundamentales la idea de progreso dialéctico de la sociedad de Adorno, del cual la música ha de ser un testimonio introduciendo nuevos modos de componer.

El compositor Luis de Pablo sostiene que en la estética no existen valores absolutos, no puede intentarse una estructuración con un valor definitivo, “es inútil y peligroso, por lo que puede tener de creación de fantasmas ideológicos”¹³⁰. La estética no puede entenderse como un valor absoluto desde el cual encasillar la obra musical de cualquier momento o época, no puede tener el derecho exclusivo de juicio de toda realidad musical. Quienes la sostienen, lo justifican diciendo que para que la creación musical no sea algo insignificante, tiene que estar vinculada al mundo de los valores

¹³⁰

De Pablo, L., *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, 1968, pág18

trascendentes. Pero el hecho artístico es exclusivamente humano y lo humano sólo puede realizarse en una necesaria multiplicidad de corrientes¹³¹.

Luis de Pablo, como Adorno, reclama, por tanto la necesidad de una autonomía individual frente a intereses creados que se presentan bajo la forma de leyes naturales y universales.

Luis de Pablo entiende, pues, la estética con un sentido y una dirección nuevos, renunciando a la perdurabilidad. “Rechazo de una interpretación unitaria de hechos sucesivos basada en una supuesta verdad omnicomprendiva, enfocándola como una metodología en perpetuo cambio, que pueda servir en un momento dado como orientación sobre la validez y significado de una obra concreta o un cúmulo de ellas. Esta metodología, a su vez, exigiría una constante conciencia de su provisionalidad, o sea de su valor perecedero o momentáneo”. Como presupuestos para la creación musical, propone la necesidad que tienen ciertos individuos de componer “provocando la venida a la realidad de objetos sonoros que antes no existían”. En esta cuestión, “no hay más regla que la puramente intuitiva”¹³², ya que la sociedad no será quien esté preparada para discriminar:

La obra musical cae en la sociedad sin ningún criterio y hemos de aceptar el libre juego de fuerzas que en ella concurren [...] la misma validez tiene en el plano de lo psicológico una obra que avance sobre la de sus contemporáneos en cien leguas, que otra que se limite a repetir, con el fervor del neófito, lo dicho mil y una veces¹³³.

La pura afirmación personal del compositor no basta ni puede bastar para el juicio sobre una obra, aunque es imprescindible en la creación, porque es el único motor a través del cual, el compositor cobra conciencia de su calidad de tal. Pero, “sólo mediante la reflexión será capaz de percibir que, junto a esa conciencia, hay una razón general que la incluye y dentro de la cual ha de moverse”. Se requiere una estética que intente una interpretación del sentido de la obra y ayude a encontrar su validez.

¹³¹ Ibid., pág 20

¹³² Ibid., pág 20-21

¹³³ Ibid., pág 21

La afirmación personal cobra sentido por el contacto con el mundo en el que se realiza. Dicho encuadre es el segundo presupuesto para una estética que no sustituye al impulso creador, sino que la complementa.

Además, dicha afirmación personal debe ejercerse de modo responsable, es decir, debe suponer una nueva realidad creada, que requiere un exquisito cuidado para diferenciarse de lo ya hecho. O se habla de creación o se habla de diletantismo¹³⁴.

Podemos observar cómo Luis de Pablo entiende el proceso de creación de la obra de arte como Adorno, puesto que reconoce la importancia del individuo y su idiosincrasia como artífice de una de una historiografía inconsciente. El individuo ha de tomar una posición crítica respecto de las otras obras, porque en eso consiste su verdad.

Según Luis de Pablo, la obra musical ejerce un influjo en su medio, que se da al margen de su voluntad. Por ello, el música ha de tomar partido en el mundo en el que vive, bien apoyando la fuerza con más capacidad transformadora, hacia una perfectibilidad humana, bien la contraria. La perfectibilidad significa aquí un progresivo enriquecimiento general. Ha de elegir “entre testimoniar un universo estático u otro en necesario dinamismo para obtener un progresivo desarrollo de lo humano. A través de su obra, el compositor puede convertirse en la conciencia de su momento”¹³⁵.

“El contenido ético inherente a la creación estética es tan irremediable que si el artista renuncia a él convierte a su obra en un producto suntuario” Si es fiel a su sentido, “sirve de perpetuo y, a veces, de involuntario acusador del inevitable desorden que en la sociedad humana ha de existir siempre”

En cualquier caso, aunque el compositor es consciente de las necesidades de su época, si no está provisto de las dotes necesarias que le empujan a la creación para restablecer su equilibrio psicosomático, hará una obra insignificante”.

Luis de Pablo llama a esas líneas de fuerza dentro de la evolución, que es preciso averiguar para que la obra musical sea eficaz, *criterios históricos*. Dentro de las líneas de fuerza que existen en toda época, hay que detectar aquellas que tienen “verdadera capacidad fecundante para el futuro”¹³⁶.

¹³⁴ Ibid., pág 25-27

¹³⁵ Ibid., pág 29-30

¹³⁶ Ibid., pág 31-35

Luis de Pablo se refiere, entonces, aquí a que “las obras han de abandonarse al material histórico de su tiempo sin reservas y sin estar por encima de él”, como dice Adorno. Pero, también como él dice, la obra ha de poseer una esencia propia, a partir del mundo empírico y contrapuesto a él. Pues, la modernidad “niega la compacidad de lo siempre igual”. El músico no puede separar en el plano existencial su enraizamiento en una determinada corriente y su realización técnica, ya que en el fondo se trata de lo mismo.

Las líneas de fuerza más poderosas para cada momento, o los criterios históricos que ofrecen mayor eficacia requieren: “Estar en posesión de la línea de evolución, que ha producido la situación presente, en lo que ésta tenga de más polémico, esto es, con la máxima carga dialéctica” Es una estética de perpetua mutación “enraizada en la realidad que posea mayor valor dialéctico”.

Luis de Pablo niega la posibilidad de convivencia de los distintos modelos o tipos de música, cuando se trata de músicas que responden a realidades vivas frente a aquellas que responden a realidades tiránicas, como la música que aplica la armonía funcional, que ha combatido la música de la Escuela de Viena:

La libre lucha que estimamos necesaria para la transformación evolutiva de nuestra estética -enraizada en la realidad que posea mayor valor dialéctico- no supone en absoluto una justificación para salvar lo insalvable, esto es, para colocar en plano de paridad a dichas realidades vivas u enriquecedoramente contradictorias con otras que fueron tiránicas y que al perder su fuerza intentan valerse de la situación de coexistencia para, una vez adquirida la fuerza perdida -caso de que semejante cosa pudiera suceder por otra vía que no fuera la dictadura estética- negar la posibilidad de posterior evolución¹³⁷.

El compositor ha hecho el apasionante descubrimiento de que puede crear sin valores generales, o por lo menos que éstos no lo condicionan en absoluto durante la composición de la obra, actuando como presupuestos muy amplios, susceptibles, además, de interpretación contradictoria. No hay otro control para la composición que la propia praxis de la obra, nacida esta como resultante de una serie de necesidades en

¹³⁷ Ibid., pág 35

colisión que es preciso, de alguna forma armonizar o incluso dejar en estado de guerra latente o declarada, en busca no tanto de una obra que testimonie un conflicto como del conflicto en sí ¹³⁸.

La conciencia creadora ha de insertarse en un contexto suprapersonal más amplio. Es preciso una “constante toma de conciencia del problema de la creación - renovada en cada obra- y la puesta en entredicho de cualquier sistema que se presente con pretensiones de tal”. Dice, así:

Las realizaciones de hecho, los criterios técnicos, no pueden tener otro valor que el de cúmulo de soluciones de hecho, correlativas o paralelas a la serie de eslabones de que se compone la cadena evolutiva en la que estamos implicados, cadena sin término conocido. Es preciso formar parte del eje de tal evolución, con todo lo que ello supone, es decir, a través de un autoanálisis transformativo, dinámico y dialéctico¹³⁹.

Por todo ello, el compositor debe ser un intelectual, ya que la intuición sola no basta y es preciso una compromiso real con su momento en lo que este tenga de más rico y contradictorio. Se trata de encontrar los criterios históricos sobre los que apoyarse en el momento de crear, con ciertas garantías de solidez ¹⁴⁰.

La solución no es única, dentro de la estética fugaz planteada, sino “una realidad multiforme”, en donde quepan en donde las soluciones concretas puedan ser aparentemente contradictorias.

Luis de Pablo reconoce en la composición de la nueva música una única regla general que ya había sido enunciada por Anton Webern en *Der Weg zur Neue Musik (El camino hacia la Nueva Música)* (1960): “la conquista progresiva de los medios sonoros para ponerlos al servicio del pensamiento musical”¹⁴¹. Así, afirma que la única manera de dar al hombre algo que antes, musicalmente hablando, no poseyese, es añadir para su uso elementos que tengan un valor de nexo entre las conciencias o, dicho de otra forma, convertir en música progresivamente los elementos sonoros que la naturaleza nos da y que si bien son teóricamente limitados en su número, son de hecho ilimitados en cuanto a posibilidades combinatorias (al respecto, conviene hacer notar que tan naturaleza es un

¹³⁸ Ibid., pág 35-36

¹³⁹ Ibid., pág 36

¹⁴⁰ Ibid., pág 36-38

¹⁴¹ Cit., por De Pablo, L., Opus cit., 1968, pág 44

ruiseñor como un generador de sinusoides: todo lo que el hombre puede producir, en el sentido en que Webern lo emplea, Naturaleza, puesto que ha sido creado con medios que ésta ha puesto al alcance de aquel).:

Las conquistas del universo sonoro no sólo se han ampliado en el terreno de la natural estricto, sino que lo han hecho también en el de lo cultural [...] Si la música occidental había sido hasta hace unos años un compartimento estanco, sometido únicamente a sus propias leyes de evolución, éstas parecen haberla llevado a una cercanía de ciertas músicas orientales o, en general, no europeas, que, sin duda la están enriqueciendo¹⁴².

De este modo, se refiere Luis de Pablo a Debussy. Pero también a Olivier Messiaen por su “sistemático uso de la rítmica hindú y la utilización de la materia específica de tales músicas” Al movimiento musical actual japonés está haciendo un trabajo de síntesis entre su tradición y las técnicas occidentales últimas -las derivadas del serialismo- una vez suprimida la barrera de la armonía funcional¹⁴³.

La verdadera música transcurre en el tiempo subjetivo. Los conceptos temporales influyen de forma decisiva en la manera en que se concibe y se realiza la música. Tiempo y forma musical son inseparables.

Sin embargo, el concepto de la forma musical en el inmediato pasado –el que transcurre hasta Debussy, esto es, hasta el origen del presente siglo- es un concepto curiosamente extratemporal en sí mismo” En la época clásico-romántica occidental, la forma musical era un arquetipo intemporal, cuya inclusión en la marcha del tiempo se podía realizar a través de la interpretación. Gracias a él, la obra musical adquiriría toda su dimensión¹⁴⁴.

La *Quinta Sinfonía* de Beethoven era una abstracción idéntica a sí misma. El arquetipo era antitemporal, la materia disponible para las sucesivas versiones, aunque no en su interpretación ni en su audición.. La posibilidad misma de percepción por parte del oyente se daba a través de un medio eficaz para luchar contra el tiempo: la memoria.

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ Ibid., pág 45- 47

La forma perteneciente al período que nos ocupa se basaba en la idea de un material temático cuyas sucesivas transformaciones no hacían sino presentárnoslo bajo diversos aspectos, esencialmente reconocibles, por el auditor. Había, pues, una doble neutralización temporal: primero, la identidad inalterable del hecho sonoro; segundo, el que tal hecho viviera definido por la idea de transformación reconocible de una misma célula¹⁴⁵.

Luis de Pablo ofrece desde su perspectiva de compositor de la nueva música, el estado de la situación en lo que se refiere a los cambios que ha experimentado la forma en la composición de la nueva música hasta entonces.

La composición, mejor o peor llamada atemática –Debussy, en una obra como *Jeux (Juegos)*; Schönberg, en otra, como *Seis pequeñas piezas para piano*, de 1913 y 1911, respectivamente-, rompe con el segundo punto, pero no con el primero. La música, pues, renuncia a la memoria –al desarrollo de un tema- como centro motor, pero la obra es siempre igual a sí misma, una vez fijada por el compositor. Un concepto temporal más flexible, no tan ceñido a un ciclo cerrado, se ha abierto camino”¹⁴⁶.

El paso siguiente se opera, dentro de la tradición musical occidental, en obras como *Concord Sonata* o *Hallowe'en* de Charles Ives, obras todas que datan de la primera veintena del presente siglo [...] músicas que admiten tipos contrapuestos de ejecución, contraposición de la que el propio compositor es espectador, por no haber determinado previamente un camino único a seguir ¹⁴⁷.

Ives tardó bastante en ser conocido y aceptado por los compositores del momento, pese a que Luis De Pablo le considera un músico trascendente. Así, dice que hubo que esperar en América, donde nació, a 1951 con el *Folio and four Systems (Folio y cuatro sistemas)* de Earle Brown o a la *Music of Changes (Música y Cambios)* de John Cage del mismo año, para encontrar algo parecido. En Europa hubo que esperar a obras compuestas entre los años 1957 y 1958, como: la *Pieza de piano número XI* de Stockhausen, la *Tercera Sonata* de Boulez, el *Mobile(Móvil)* para dos pianos de Pousseur, el *Aleatorio* de Evangelisti, para cuarteto de cuerda y el *Móvil I* para dos pianos del propio Luis de Pablo.

¹⁴⁵ Ibid., pág 47

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Ibid.

En todas ellas, el concepto de forma ha sufrido una radical transformación. El esquema no es susceptible de captarse por la memoria –ausencia de desarrollo reconocible-, además, la obra en cada audición es algo distinto, aunque siga siendo el compositor el responsable del resultado, con el material por él proporcionado. En especial, ha cambiado el sentido del tiempo en la obra:

El tiempo concebido ahora como algo múltiple, pluridimensional, irrepitable –ha invadido la música, planteándonos el arduo problema de cómo percibir una forma sometida a tales características y si no será preciso un entrenamiento en la audición instantánea –tal y como parecen haberlo logrado ciertas culturas- que posibilite al espectador la comprensión del fenómeno que está presenciando¹⁴⁸.

Todos estos cambios en las nuevas composiciones significan para Luis de Pablo, como para Adorno, que debe primarse la autonomía de la obra musical, de manera que el creador esté libre de las influencias y las presiones de los gustos de la sociedad de consumo, lo que no significa que haya de ser tratada como un fenómeno abstracto y distanciado de las condiciones sociales. Es más, cuando la obra de arte es autónoma, entonces, también es socialmente útil. El problema sigue siendo en Luis de Pablo como en Adorno, el distanciamiento que se produce, de hecho, entre la obra de arte autónoma y la sociedad, en general, lo que impide a los individuos realizar su potencial emancipador.

3. La perspectiva histórica de la obra de arte según K. Dahlhaus y la hermenéutica.

3.1. Contra el dogmatismo.

Según Dahlhaus, los juicios estéticos han entrado en crisis desde que apareciese en escena la idea de que las obras de arte son ajenas a la historia. Esta idea que ha prevalecido en las últimas décadas, defiende que la obra de arte tiene que ser entendida

¹⁴⁸ Ibid., pág 48

en sus propios términos y juzgada de acuerdo con su propia medida interna, que no comparte con ninguna otra obra¹⁴⁹.

La historia ha dejado sus huellas en los principios del juicio estético de la misma manera que las ha dejado en las obras de arte, afirma Dahlhaus.

Esto ha ocurrido con la Nueva Música del siglo XX en la que se ha completado la emancipación de los tipos y los géneros, que caracterizaban al siglo XIX y desde entonces, cada estructura individual está como abandonada a sus propios dispositivos. La obra permanece aislada, sin referencia a ningún esquema por el que pudiera estar constreñida o apoyada.

Sin embargo, señala Dahlhaus, el principio de interpretación inmanente tiene consecuencias muy alejadas del método histórico, incluso, representa la vuelta al método opuesto, puesto que, lo que el historicismo del siglo XIX adscribía a cada época, es reclamado ahora en cada obra por el Nuevo Criticismo del siglo XX. Según éste último, cada rasgo de una obra de arte, desde sus detalles a su conexión con el conjunto de los que proceden y lo incluyen, puede ser captado sin relación con los tipos tradicionales y esquemas, por la propia ley de la forma de la propia obra individual.

Pero, el postulado del criticismo, tomándolo en su extremo, apenas puede realizarse en la práctica, pues significa extraer una única estructura de su contexto histórico y tratar a las obras individuales como ajenas a la historia.

En 1850, teóricos como Brendel y Köstlin estaban convencidos de que un género era como un organismo que, al igual que en la historia natural, era algo que crecía o se encontraba en la cima de su desarrollo, alcanzando un objetivo predeterminado por la naturaleza. Así, se podía extraer una norma de la perfección representada por la música de Palestrina en la historia de la misa, o por las obras de Haendel en la historia del oratorio. Con la desaparición de esta teoría de los géneros musicales parece que los juicios estéticos se quedan sin fundamentación.

Un argumento estético se ha convertido en una mera paráfrasis de un vago sentimiento de consistencia o inconsistencia musical, que es difícil de explicar y que en último término se reduce a la técnica del compositor.

¹⁴⁹ Dahlhaus, C., *Opus cit.*, 1982, pág 90-92

Así, por ejemplo, Arnold Schönberg reconoció el principio de compensación o economía como un hecho de la escucha musical y como una tendencia efectiva en la historia de la composición, aunque rechazó este principio como un factor en la estética del juicio. Defendía que para evitar la inconsistencia, la música debía desarrollarse igualmente en todas dimensiones y lo apoyaba en el hecho indiscutible de que cada uno de los componentes de la estructura tonal –melodía, contrapunto, armonía y ritmo- es coherente de forma inseparable con todos los otros; cada aspecto llega a ser lo que es solo en las múltiples relaciones en las que aparece. Decía en su libro *Estilo e idea*, que cuando un compositor ha adquirido la técnica hasta el máximo en una dirección, tiene que hacer lo mismo en la siguiente dirección y finalmente en todas las direcciones en que la música se expande.

Pero dice Dahlhaus, esta idea de que todos los aspectos son análogamente desarrollados y colaboran en términos iguales suena a utopía. El punto de vista opuesto a la idea de Schönberg, el de principio de economía, logra explicar mejor el éxito de la calidad de las obras musicales. Este principio podría explicar que el contrapunto y la armonía alcanzaron un grado de independencia tal, que cada uno tiró en su propia dirección, y en medio de esa tensión, el mérito del compositor consistió en mantenerlos juntos. “Sin una riqueza de figuras o temas musicales, amenazando estallar la forma, ningún trabajo estrictamente motivado tendría sentido”¹⁵⁰.

La norma clasicista que considera determinante el acuerdo entre los componentes de la estructura tonal, considera que es de una excesiva estrechez. Así, por ejemplo, hay algunas sinfonías de Mahler y Bruckner que se caracterizan por cierta inconsistencia y por discontinuidades, que no se pueden negar. Y es preciso hacer justicia a estas características. Hay categorías como ambivalencia, paradoja, ambigüedad e ironía que han formado parte de la crítica literaria y que deberían también formar parte de la estética musical. Cuando ciertos rasgos heterogéneos se consolidan en una obra, eso no significa necesariamente que el resultado sea cuestionable o una chapuza.

¹⁵⁰

Ibid., pág 94

Dahlhaus quiere decir con todo esto que las discontinuidades que existen en una obra significan poco. El problema del juicio estético comienza después de una decisión bien fundada, como cuando en una obra se descubre que una discrepancia particular representa una falta o se justifica como una paradoja. Por ejemplo, la innegable contradicción que se observa en algunas composiciones de doce tonos entre la forma tradicional de sonata o de rondo y la estructura dodecafónica.

Pero, además del problema de la ambigüedad de la inconsistencia, que toma en consideración la norma clasicista, también está el de la ambigüedad de la negatividad. Esto significa que, toda obra puede caracterizarse, además de por cualidades estéticas positivas que son legítimas por sí mismas, por otras cualidades llamadas negativas, ya que necesitan una justificación en relación con el contexto en el cual ellas cumplen una función de contraste.

Pues bien, dice Dahlhaus que en el concepto de negatividad estética, lo verdadero y lo falso se entremezclan, ya que una característica que simplemente define un estado de hecho da lugar demasiado fácilmente a un juicio de valor que distorsiona cualquier comprensión de ese estado. Esto da lugar a la idea de que una cualidad negativa es algo menor y tolerable, no por haber sido considerada en sí misma, sino por su utilidad desde el punto de vista estético. Esto también es un prejuicio del clasicismo. Por ejemplo, una fuerte disonancia o un color tonal estridente o hueco o diluido, no se puede negar que representa un factor de inestabilidad, que se llega a considerar incluso como un mero accidente, pero que tiene la función de servir de contraste o alivio frente a una armonía concebida como una filosofía de la belleza¹⁵¹.

Hasta aquí, Dahlhaus ha mostrado lo que, según el clasicismo, constituyen normas que fundamentan los juicios estéticos acerca de la obra musical.

Para Dahlhaus, en cambio, los elementos negativos representan el momento impulsor en el progreso musical, la música no ha de quedarse estancada en un punto y las cualidades negativas son decisivas para una expresión música intensa. El *Lamento d'Arianna* de Monteverdi, por ejemplo, que está estrechamente asociada con las desviaciones del estilo y normas técnicas de su época, es el caso de una música

¹⁵¹ Ibid., pág 95

excepcional en su origen, que se convierte en una ofensa contra las reglas, bien sean las reglas técnicas musicales bien las del gusto imperante, porque dejan éstas de ser lo que eran.

De hecho, y en relación con los elementos negativos, hay una contradicción en torno a la expresividad. Cuando la expresividad sigue unas normas ésta se estabiliza, pero entonces, pierde sustancia y se convierte en una fórmula, un elemento del vocabulario, que lo hace comprensible. El valor expresivo deviene a menudo, justamente por estar fuera de contexto.

Por eso, dice Dahlhaus, hay que poder determinar cómo identificar la expresividad y distinguirla de dos cosas opuestas: el contraste complementario que reconocen incluso los clásicos como una parte de propio repertorio; y la incoherente yuxtaposición de partes que señalan la mala música. La dialéctica de lo que es nuevo en música está conectada estrechamente con la dialéctica de la expresividad.

Por tanto, es parte de las obras mismas y de su sentido, el ser conectadas con obras anteriores, bien para confirmarlas, bien para desviarlas. Las relaciones con la música del pasado son relevantes no solo históricamente, sino estéticamente. Suponer que la supervivencia de una obra durante décadas, incluso durante siglos, se debe a sí misma, a su estructura, y a su valor expresivo es una superstición moderna¹⁵².

Frente al principio de la consideración inmanente de la obra, la conciencia histórica sirve para caer en la cuenta del proceso que ha preparado lo que ahora existe. El pasado reclama nuestro interés, más cuando nos es extraño que cuando se parece a nosotros. No se trata, por tanto, de una búsqueda de los precedentes de la modernidad, sino que se trata de un estudio de las iniciativas y desarrollos interrumpidos que han sido dejados de lado por la historia que ha conducido hasta nosotros. Descubrir en esa experiencia perdida algo útil para nuestros intereses actuales, no importan cómo de indirectamente, no es un mal motivo para el historiador¹⁵³.

En *Fundamentos de la Historia de la Música* (1977), Dalhaus sostiene el carácter indiscutible de obra y texto de la música europea de la Edad Moderna y que esa obra

¹⁵² Ibid., pág 97

¹⁵³ Ibid., pág 100

musical que el oyente recibe “como modelo” es una forma legítima de existencia¹⁵⁴. Pero lo que cuenta es el proceso musical en sí, esto es, la relación entre el proyecto de composición que se ejecuta y la audición que le otorga categoría. Esta relación pretende ser una interacción y no un sometimiento del intérprete y del oyente a los dictados del compositor.

Sostiene que hay que evitar, entonces, tanto un dogmatismo estético como un dogmatismo historiográfico. Mientras que el primero se ciñe a la observación autónoma de las obras de arte, el segundo, considera a la obra dentro de una historia que consiste exclusivamente en relaciones de causa- efecto.

El problema es que cuando se defiende una estética autónoma, entonces se deja de lado la historia y sólo se considera una colección de análisis estructurales de obras aisladas, y cuando se defiende un concepto de continuidad histórica, se deja de lado el arte para tratar de las obras musicales como procesos dentro de la historia de las ideas o de la historia social, cuya vinculación brinda coherencia al relato histórico¹⁵⁵.

Hay que entender la relación entre historia y estética como formando una estructura circular, puesto que, las premisas del arte, sobre las cuales se puede basar la historiografía de la música, son de carácter histórico. De otro modo, si la fijación de normas está por encima del tiempo sería “dogmática en el sentido más dudoso de la expresión”, dice Dahlhaus.

Se puede así afirmar que, a grandes rasgos la teoría del arte de los siglos XVI y XVII partió de la relación entre funciones sociales y técnicas de composición. La de los siglos XVII y XVIII se basó en la exposición musical de las emociones. La de los siglos XVIII al XIX, en la individualidad del compositor y la del siglo XIX al XX en la estructura de las obras por separado. Por último, desde hace dos décadas, dice Dahlhaus, se difunde la tendencia a considerar las obras como documentos¹⁵⁶.

En el XVII, se acepta una teoría de los géneros musicales como correlaciones reguladas entre las finalidades sociales que debían cumplirse y los medios musicales que se consideraban aptos para ellos. Los medios se vinculan con los objetivos prácticos, de

¹⁵⁴ Dahlhaus, C., *Fundamentos de Historia de la música*, 1997, pág 14-15

¹⁵⁵ Ibid., pág 30

¹⁵⁶ En cualquier caso, afirma Dahlhaus que el esquema de las máximas estéticas es un “tipo ideal” que puede constituir un punto de partida de una investigación histórica y más que el resultado de esa investigación, puesto que no se puede pretender que exista un ordenamiento simple y fijo entre las premisas estéticas y las históricas. (Ibid., pág 34)

manera que se puede distinguir una música de estilo sacro, otra de cámara y otra, de teatro.

La teoría de las emociones, de los siglos XVII y XVIII, segundo “paradigma de la estética musical, no es una teoría de la expresión, sino una teoría expositiva de orientación objetiva. Lo que presenta musicalmente un compositor no es su emoción sino la comprensión que tiene de una determinada emoción, una verdad objetiva formulada musicalmente.

En la era de la sensibilidad y del *Sturm und Drang*, lo decisivo de la estética no era exponer un tema, sino la forma de exposición, en la medida en que permitía extraer una conclusión de la individualidad del compositor. El estilo aparece como la expresión de la personalidad que está por detrás de la obra, un “yo inteligible” más allá de lo observable. Ese es el factor poético que le otorga su carácter artístico a la obra. Aquí el carácter artístico y el carácter documental están ligados entre sí ¹⁵⁷.

En el siglo XX se desató la polémica contra la preponderancia del autor. Se entendió que el compositor estaba en función de la obra y no la obra en función del compositor, lo que llevó también a transformar los métodos de interpretación. Hubo un cambio de máximas estéticas: se descartó la idea de que la obra era un documento sobre el autor, por ser algo irrelevante estéticamente.

En el siglo XX se interpretaba a Beethoven o a Wagner en relación con su propia obra de modo diferente que en el siglo XIX. Más que nada, porque parecía imposible reconstruir la verdadera situación psíquica del autor, más allá de la influencia que tuvieran las ideas estéticas sobre su conciencia.

Lo decisivo eran por tanto, las máximas estéticas. Esta fue la postura de Hanslick contra la estética del sentimiento, y no porque quisiera negar la realidad psíquica de éstos.

Según Dahlhaus, ha sido en el siglo XX con el formalismo o estructuralismo, como estética predominante, subrayando la distinción entre las obras autónomas, centradas en sí mismas y los documentos, cuyos puntos de referencia están fuera del

¹⁵⁷ Ibid., pág 31-32

texto. En esta última orientación, se reemplaza la penetración psicológica en una individualidad por el análisis estructural de una creación.

A partir de la Segunda Guerra Mundial, algunas obras llegaron a desplazar el interés por la obra en sí al interés por la información sobre el estado de la técnica musical que ella representaba. De ese modo, la obra dejó de considerarse estéticamente como una creación autónoma, para ser tratada como un documento de un proceso histórico del cual forma parte.

La contemplación, el sumergirse en el contenido objetivo de verdad de la música, con olvido de sí mismo y del mundo, es sacrificado en aras de la información. Es la actitud del iniciado que ha aprendido a ver el presente y la existencia de la obra desde la distancia del historiador¹⁵⁸.

El método “aislante” característico de la estética estructuralista no implica que el analista renuncie a establecer relaciones, pero sí que un tipo de relaciones como la histórico-cronológica no se considera sustancial. Además, el interés por las vinculaciones se dirige a la obra en la cual éstas confluyen, y no a las vinculaciones, dejando de lado la obra.

Esta tendencia, por tanto, separa la importancia estética de la importancia histórica, es decir, admite que la historia es abordable mientras no participe de la idea de arte.

El método biográfico, propio del siglo XIX afirmaba que la obra musical sólo resultaba comprensible cuando se conocía la vida del compositor expresada por ella en sonidos, en él, se daba la fusión de la estética romántica con la necesidad de encontrar hechos que garanticen el carácter científico de la historiografía musical.

El problema de este método es que a medida que se van exigiendo hechos concretos el compositor “va descendiendo de las alturas de lo inteligible a los llanos del yo empírico”¹⁵⁹. Al final, parece que hay que sacrificar el enfoque estético por la solidez empírica o, a la inversa, la solidez empírica por el enfoque estético. Esto ha dado lugar a

¹⁵⁸ Ibid., pág 36

¹⁵⁹ Ibid., pág 38

la controversia entre la biografía idealista, a la que se acusaba de embellecer los hechos, y la biografía realista, a la que se reprochaba el ser ajena al arte.

A lo largo del siglo XX, el método biográfico decayó al igual que la estética de la expresión. Su lugar fue ocupado por lo que Dahlhaus llama la historia del efecto, del cual dice:

Un arte abierto a todo el público. [...] quedó en manos del método de historia social y de historia del efecto, cuya premisa estética consiste en afirmar que, para ser históricamente entendida, la música debe concebirse en su función social, es decir, como proceso que no sólo incluye el texto de la obra, sino también se ejecución y recepción. Según este método, la música -como texto y obra- no tiene historia. La única que la tiene es la sociedad, a cuyo proceso de vida pertenece Este nuevo método combate la idea de autonomía de la obra de arte a la que acusan de hacer abstracción del objeto, sin determinar por qué es mala dicha abstracción¹⁶⁰.

Este nuevo método, que él llama la historia del efecto, según Dahlhaus, rechaza la posibilidad de juzgar la obra de arte desde un enfoque estético, lo que significaría el fin de la Estética. Sin embargo, espero que al final de mi exposición logre justificar que sí es posible seguir haciendo una Estética desde la perspectiva de la recepción, siempre que entendamos que sus normas no se pueden determinar de una forma definitiva.

3.2. Una historiografía que respeta el enfoque estético de las obras.

Dahlhaus defiende que el principio de autonomía puede estar perfectamente justificado desde el punto de vista metodológico. Afirma que, cuando el objetivo de estudio es la comprensión de la relación de funciones internas de una obra, que es lo que determina su carácter artístico, se debe hacer abstracción del contexto social de las obras musicales, no porque se lo menosprecie, sino porque carece de importancia para ese objeto.

En cambio, el método de historia social o del efecto, que pretende reubicar la música en el proceso social del cual formaba parte en la época en que fue compuesta, difícilmente puede competir con una historiografía basada en las obras. Tanto el enfoque

¹⁶⁰

Ibid.

social como el documental tienden a negar el enfoque estético de una obra como estructura autónoma.

Éstos enfoques no deberían abandonar el principio de autonomía, pues, Dahlhaus considera que los documentos de la historia de la recepción son pobres y estereotipados.

Es indiscutible que la música artificial fue concebida desde finales del siglo XVIII como texto, a cuya autoridad se sometía el auditorio. Pero eso no significa que haya que tenerse en cuenta solo la recepción de la obra en el momento en que fue compuesta. Una obra que fue funcional en su origen puede convertirse en una obra autónoma, que es lo que ocurrió cuando la música de Bach pasó de oírse desde su forma musical funcional, como música sacra, a oírse como obra autónoma, lo que supuso su renacer.

Por eso, dice Dahlhaus: “La idea de la música absoluta va surgiendo -aunque resulte paradójico- de obras que sólo después de una reinterpretación, son colocadas en una categoría cuyo sentido más profundo se revela al siglo XIX”¹⁶¹.

Es preciso, por tanto, que el historiador alcance a comprender la esencia histórica de las obras a través de su composición interna. De esa manera, la historiografía será también estéticamente sustancial en lugar de ser una configuración ajena al arte, impuesta a las obras desde fuera¹⁶².

Dahlhaus defiende la postura de Adorno cuando afirma en, *La teoría Estética*, que “El arte es histórico sólo por las obras individuales, autónomas, y no por la relación que éstas guardan entre sí ni por la influencia que se supone ejercen las unas sobre las otras”¹⁶³. Sin embargo, le critica la falta de coherencia, cuando, al confrontar esta frase con la propia filosofía de Adorno, en la *Filosofía de la nueva música* (1958), la tesis del movimiento histórico del material musical se ilustra más con construcciones de categorías abstractas como “acorde”, “disonancia” y “contrapunto” que con análisis de

¹⁶¹ Dahlhaus, C., Opus cit., 1997, pág 40

¹⁶² Ibid., pág 39-40

¹⁶³ Ibid., pág 41

obras. Los análisis de las obras están ausentes, lo que juzga que no es un error fortuito, sino una dificultad insalvable¹⁶⁴.

Por ello, en la historiografía, hay que evitar tanto una excesiva abstracción que nos “aleje tanto de las obras individuales como para que se pierda la noción del paso de la reflexión histórica a través de lo especial e irrepetible y de la permanencia en la individualidad. Y, por otro lado, evitar que “del intento de escribir una historia de la composición no quede otra cosa que una historia de la técnica musical”¹⁶⁵.

En cualquier caso, señala que aunque el enfoque estético y el enfoque documental histórico están motivados por intereses opuestos, en realidad, no se basan en grupos de hechos que se excluyen entre sí¹⁶⁶.

Un problema de la historiografía es la del sujeto de la historia de la música, puesto que los detractores de la historia tradicional consideraban que los relatos que ensamblaban los hechos han surgido más del sentido de la forma de los historiadores que de la estructura del material¹⁶⁷.

Dahlhaus cita a Arthur Danto para quien lo que cuenta es el “esquema organizador”, que surge de la intención del historiador a la hora de proceder de forma “narrativa” y no de forma explicativa como ocurre en las ciencias naturales. La cuestión es entonces “cuál sería ese elemento que brinda coherencia, una coherencia que permite que una historia sea narrable”¹⁶⁸.

En las historias recientes de la música, observa Dahlhaus que los protagonistas son los compositores aislados y no la música como suceso musical constituido por composición, ejecución y recepción. En ellas, el sujeto de la historia es un género musical o un estilo. Así, las “edades” de un género o estilo, a partir de Winckelman y Herder, se enfocaban como algo que florece o madura, en analogía con las edades de las personas. El armazón filosófico-musical que sostenía el enfoque de ese tipo de historia era el modelo organicista.

¹⁶⁴ La construcción dialéctica esbozada por Adorno en su Filosofía de la Nueva Música para mostrar el origen de la técnica dodecafónica en la historia de la composición, es un ejemplo del desconcierto al que se llega por la excesiva abstracción (Ibid., pág 41).

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ Ibid., pág 44

¹⁶⁷ Ibid., pág 57

¹⁶⁸ Ibid., pág 58

Sin embargo, para la continuidad histórica no tiene por qué ser necesaria la identidad constante de un sujeto histórico, sólo establecer una concatenación sin lagunas. Un historiador moderno tiende a “exponer un proceso desde diferentes perspectivas, que a veces se entrecruzan, en lugar de complementarse. Además desconfía de los comienzos y finales netos”. Pone el caso, Dahlhaus, de cómo se situó el origen de la ópera haciéndolo coincidir con la muerte de Palestrina y Lasso y la aparición de la *Camerata Fiorentina*, cuando no era algo tan simple de situar¹⁶⁹.

Dahlhaus considera que es deseable una historia, en singular, en la que se diluyan las historias, en plural, narradas por los historiadores y que una historia de ese tipo podría tener en cuenta lo que ya dijo Marx en sus Manuscritos de París, que la historia tal como la narran los historiadores no es la verdadera historia, pero que la futura historia será obra del hombre en cuya acción la idea de humanidad se convertirá en realidad, elevándose así por encima del estado de la “prehistoria”¹⁷⁰.

Esa historia, en singular, ni está dada, ni es accesible por un método empírico, pero Dahlhaus considera que debe ser producida.

Cita, a propósito, la Introducción de las *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, en donde su autor, Burckhardt, dice que el punto de partida de la historia es “el hombre paciente, activo y emprendedor, tal como lo es hoy y siempre lo será”. De ese modo Dahlhaus quiere señalar por su parte, que la instancia decisiva para la elección de hechos históricos es, de acuerdo con las exigencias marxistas, la “historia de la formación del hombre”¹⁷¹.

Otro problema, que, según Dahlhaus, surge dentro historicismo es cómo ha de entenderse la tradición, en los últimos años, existe la tendencia a considerar que el historicismo, al objetivar el pasado, “provoca un distanciamiento respecto de éste y que vacía la tradición de la cual, al mismo tiempo, se nutre”¹⁷².

Hans Georg Gadamer trató este problema en *Verdad y método*, sosteniendo la idea de que la tradición es más un “hecho de transmisión” (*Überlieferungsgeschehen*) al

¹⁶⁹ Ibid., pág 58-61

¹⁷⁰ Ibid., pág 65-67

¹⁷¹ Ibid., pág 74

¹⁷² Ibid., pág 75

que se adhiere quien reflexiona históricamente que un acervo transmitido de límites precisos. Cuando el historiador busca una comprensión “desde dentro”, se coloca “dentro” de la tradición, lo que no quiere decir que haga abstracción de sus propias premisas o que las niegue, ya que siempre las lleva consigo. En esta consideración, no se da un distanciamiento de las tradiciones, sino una forma de conocer el carácter peculiar de su contenido.

Según Gadamer, la abstracción de las tendencias normativas de una tradición como lo exigía Wilhelm Dilthey por la objetividad de la investigación histórica, es inadecuada. Y es así, porque el investigador no puede prescindir sin violencia de las imposiciones religiosas, filosóficas o estéticas, ni tampoco puede prescindir de sus prejuicios que le inhiben y de los cuales a su vez se nutre.

La comprensión histórica, para Gadamer, busca un “acuerdo” entre las exigencias de la tradición y los requisitos del historiador., vinculando así el método histórico con la tradición¹⁷³.

El historicismo musical es, según Dahlhaus, una forma de pensar y una praxis.

Como forma de pensar, se identifica con la caracterización de Theodor Adorno de la creación musical como „historia de punta a punta“. Según ese pensamiento, la historicidad no sólo es una condición para la producción musical, sino que es su esencia y su sustancia. Desde este punto de vista, el concepto de obra clásica, en el sentido de una obra que conserva intacto su contenido estético, más allá del contexto histórico del cual proviene, se considera una metafísica ingenua. Esta forma de historicismo que se caracteriza por negar normas naturales y contenidos estéticos, que, por tanto, han de ser apartados de la práctica musical, experimenta la tradición como una carga. En esta perspectiva, al considerar el contenido de las obras musicales cambiante y perecedero, rechaza la presencia predominante de obras antiguas en los repertorios de conciertos y de ópera como una amenaza para la interpretación de la *avantgarde*, tanto desde el punto de vista cuantitativo como cualitativo. Por tanto, el historicismo como forma de pensar y el espíritu de vanguardia no se excluyen mutuamente, incluso podría decirse que se apoyan entre sí.

¹⁷³ Ibid., pág 77

Como praxis, el historicismo lo entiende Dahlhaus como la apología del predominio de la música más antigua y la justificación del peso de lo antiguo sobre lo nuevo. El historicismo como praxis no va ligado al historicismo como forma de pensar, ya que uno puede hundirse en el pasado con “espíritu de comprensión” sin pretender restaurarlo.

El historicismo práctico tiende a un platonismo popular, esto es, sostiene la creencia en la atemporalidad del clasicismo y en la naturaleza, unidos por la tesis del “espíritu del pueblo”: lo clásico y lo natural estarían apartados de la historia. Sin embargo, el historicismo como forma de pensar, desconfía de la reconstrucción del pasado así como del tradicionalismo ingenuo¹⁷⁴.

Dahlhaus sostiene que ambos enfoques están estrechamente vinculados: la emancipación del arte que se convierte en autonomía estética y la tendencia a descifrar las obras de arte a la manera de documentos históricos son momentos de un mismo proceso histórico:

La conciencia histórica y la estética no sólo se formaron simultáneamente en el siglo XVIII, sino que a pesar de la diferencia de categorías entre importancia documental y el carácter artístico, se corresponden desde el punto de vista de la historia de las ideas. Ambas son formas de acceso a las obras de arte- y formas de acceso que objetivan y toman distancia- después de la decadencia de las funciones utilitarias¹⁷⁵.

El problema de la historiografía es que, para Dahlhaus, es de por sí “incapaz de fundamentar juicios estéticos que hagan posible la separación entre lo esencial y lo no esencial”. Para no ahogarse en el caos de hechos y de relaciones arbitrariamente construidas, el historiador necesita una norma impuesta “desde fuera”¹⁷⁶.

Existe una imposibilidad lógica de derivar principios normativos a partir de principios descriptivos. Debido a esa distancia entre la esencia estética de la música como obra y la existencia histórica como “documento”, el historiador no puede emitir

¹⁷⁴ Ibid., pág 77-80

¹⁷⁵ Se refiere Dahlhaus al momento en que imperó la convicción de que la funcionalidad de la música y el carácter artístico no eran compatibles e incluso se oponían (Ibid., pág 88-89).

¹⁷⁶ Ibid., pág 120

juicios estéticos, que sólo pueden surgir de una experiencia musical, desde la actitud estética de quien se olvida del mundo y de sí mismo al sumergirse en la obra¹⁷⁷.

La investigación musical para ser historia de la música, es decir, una narración estructurada de lo que fue, necesita, pues, de un canon estético prefijado por la tradición. Pero, depender de la tradición, no significa que la investigación la acepte ciegamente como canon musical. “La relación entre investigación histórica y canon tradicional -que es premisa y también objeto- podría describirse como una relación dialéctica”. El investigador puede convertir en objeto de investigación las condiciones que determinan su propia actividad. Esto es así, puesto que la investigación histórica es reflexiva en sí misma. “El círculo que así se genera es inofensivo: es un círculo hermenéutico y no “vicioso”¹⁷⁸.

La investigación histórica, puede, así, hacer crítica de la tradición: “Podría modificarse el canon de normas estéticas, no solo introduciendo contranormas, sino investigando hechos históricos que se opongan a las premisas del canon o las destruyan”¹⁷⁹. Las normas, por tanto, según Dahlhaus, están sujetas a una tradición, siempre que se tenga conciencia de los límites, no atribuyéndolo todo a la naturaleza impercedera de las cosas o del hombre, como ocurrió en los comienzos del historicismo en el siglo XVIII, ni legitimándolas en base a un consenso creado en torno a ellas, que perdure a lo largo de decenios¹⁸⁰.

3.3. La autonomía necesaria en la obra de arte.

Dahlhaus, en su libro, *Aesthetics of Music (Estética de la Música)* (1967), muestra cómo hay todo un proceso de desarrollo de la idea de autonomía de la obra musical, a partir del momento en que se presentó la música como arte, separada de la artesanía, en el siglo XVIII. Podría decirse, en el sentido moderno, que se liberó del aspecto tecnológico y de los aspectos especulativo y moral.

¹⁷⁷ Ibid., pág 120-121

¹⁷⁸ Ibid., pág 122

¹⁷⁹ Ibid.

¹⁸⁰ Ibid.

Desde aquel momento, las interpretaciones alegóricas empezaron a tener mala reputación; los postulados morales fueron rechazados como intrusiones del exterior, extrañas al arte; las instrucciones en la técnica libros de recetas como *Gradus ad parnasum* de Fux se fueron hundiendo cada vez más en meros ejercicios de un lenguaje muerto, no válidos para la composición real. El artífice que antes era artesano, ha sido promovido a “poeta de los tonos”¹⁸¹.

Pero, la autonomía o ausencia de función de las obras musicales, su emancipación de objetos externos, no significó una ruptura radical con la tradición de la música funcional, como pueda parecer de lo anteriormente dicho. Los propósitos fueron “trascendidos” y asumidos en el interior de las obras

Los rasgos que primeramente habían sido impuestos desde fuera como un género musical, se transformaron en características internas. De manera que si la polonesa o mazurca, habían servido de música de danza para los aristócratas o los campesinos, con Chopin sonaban estilizadas en piezas de concierto como colores emocionales o como imágenes de la memoria o la fantasía de lejanas festividades. De este modo la expresión de Kant de que la belleza es una finalidad sin fin, adquiere un sentido que él mismo no pretendió en su *Crítica del Juicio*: que los fines habrían de expulsados como elementos externos, aunque preservados como rasgos de carácter.

En la antigua música funcional, una obra era primariamente el ejemplo de un género. Una obra constituía, entonces no tanto un todo cerrado y aislado, una individualidad duradera en sí misma, como la ejemplificación de un tipo, que se nutre de la sustancia histórica de ese tipo, que se ha desarrollado en el curso de las décadas, incluso de los siglos, y que requiere de los oyentes conectar la obra con el tipo para comprenderla.

Si una pieza lleva el título de “Barcarola”, ha señalado Ernst Bloch, tan importante era considerar que la pieza representaba un tipo, barcarola, como considerar que se trataba de una obra individual con su carácter definido e irrepetible. A partir del XVIII, todos los géneros fueron perdiendo rápidamente su sustancia. Todos los géneros

¹⁸¹ Dahlhaus, C., *Opus cit.*, 1982, pág12-15

palidieron en una abstracta generalización, por las estructuras individuales que han acumulado.

Finalmente, en el siglo XX las estructuras individuales han admitido sólo de forma forzada ser situadas en algún género¹⁸².

Pero, el origen de la idea de ejemplificar la música en forma de obra, como obra de arte completa y acabada, tal como fue concebida por el compositor, viene de antiguo.

El cantor Nicolaus Listenius, en su tratado *Musica* de 1537, separó la música poética de la música práctica y la primera significaba el trabajo hecho y producido, que perduraría por propio derecho después de la muerte de su autor. De este modo, puesto el acento en el texto musical y no en su interpretación. Lo que estaba en la notación no era una mera propuesta o prescripción, sino la obra misma. Esta noción de *opus absolutum*, libre de su realización sonora se extendió solo alrededor del año 1800 entre la conciencia de *connoisseurs* y *amateurs*. Esta idea es, aún hoy en día, extraña para los oyentes de música popular.

Este valor que se atribuye a la obra donde más se ha reconocido es en la *Filosofía del arte* de Schelling. La obra, en Schelling, como *opus perfectum et absolutum*, más allá del sentido que le había dado Listenius, exigía de los oyentes contemplación y estudio olvidado de sí mismo¹⁸³.

Ahora bien, Dahlhaus reconoce que hay una parte de la música que consiste en la lectura silenciosa que siempre representa una escucha interior. En este sentido, de traducción de signos en sonidos, el significado musical es, en contraste con el significado lingüístico, hasta cierto punto separable del fenómeno sonoro. Sin embargo, consideramos que, para llegar a ser real una composición, necesita la interpretación en sonido, apunta Dahlhaus que sería una exageración privar al texto escrito del estatus de texto, en el sentido no diluido de la palabra y no ver en la notación otra cosa que un conjunto de instrucciones para la práctica musical.

¹⁸² Ibid., pág 15

¹⁸³ Ibid., pág 10

El significado de la música puede especificarse -en una cruda simplificación que no considera las características emocionales- como una pura coherencia interna de relaciones entre los tonos que constituyen la obra. Sin embargo, las relaciones tonales y las funciones tonales son un aspecto que se extiende más allá de la notación y de su realización en sonido. Por ejemplo, el hecho musical de que la tríada de Sol Mayor y Do Mayor funcionen como dominante y tónica, formando una cadencia, un punto de reposo, no está contenida ni en la notación ni en el fenómeno sonoro. El significado musical es “intencional” y existe sólo para que el oyente pueda captarlo.

Concluye Dahlhaus que la diferencia entre el discurso escrito y la imagen del sonido al leer una partitura, es una diferencia de grado y no de principio. En oposición a las tendencias que niegan o minimizan la contribución de la experiencia visual en la comprensión de la obra de arte musical, Dahlhaus defiende la función de la partitura.

Por otra parte, se ha considerado a la música como un arte energético. Así lo hizo Johann Gottfried Herder en su “*Erstes kritisches Wäldchen*” (*Primera Antología crítica*) de sus *Sämtlichen Werke (Obras completas)*, que llamó a la música “arte energético” (*energische Kunst*) lo que significa una actividad (*energeia*) no un producto o pieza de arte (*ergon*).

La idea de un “arte energético” estaría en consonancia con el uso de “*performing art*” en el siglo XX. Como arte transitorio y perecedero, fue considerado por Fulda en 1490 como una meditación sobre la muerte. Para Hegel, el hecho de que la música es un proceso, no una cosa duradera, es suficiente para garantizar sólo un ligero grado de objetividad. Las cosas audibles se sienten no como cosas ahí fuera sino más como sucesos que nos rodean y nos invaden, en lugar de guardar distancia de nosotros. Por eso, Kant acusaba a la música de carecer de urbanidad, pues nos perturba¹⁸⁴.

A pesar de todo, rigurosamente, sostiene Dahlhaus, no se le puede negar objetividad a la música. Como una obra plástica, también la música es un objeto estético, un foco de contemplación estética. Aunque, su objetividad es expuesta no tanto de forma inmediata, sino indirectamente: no en el momento cuando está sonando, sino solo si un

¹⁸⁴

Ibid., pág 11-12

oyente al final de un movimiento o sección vuelve sobre lo que ha pasado y cae en la cuenta de su experiencia presente como un todo cerrado. En este punto, la música asume una forma cuasi-espacial, como señala la Gestalt. Lo que ha sido oído se solidifica en algo ahí fuera, una “objetividad existente por sí misma”. Espacialización y forma, emergencia y objetividad, son interdependientes: una es el soporte y la condición previa de la otra.

En conclusión, Dahlhaus defiende un concepto de obra autónoma, que no está reñido con la historiografía de las obras de arte, como fundamento para poder decidir normas y juicios estéticos, que de otro modo quedarían suspendidos en el aire. Para ello, se apoya en la opinión sostenida en el *Origen del drama trágico alemán* de Walter Benjamin de que la suprema realidad del arte está aislada y contenida en la misma obra.

Ahora bien, Dahlhaus señala que este concepto, ha aparecido como oposición a la antigua idea de que la obra bella (*opus pulchrum*) ha de ser útil (*opus utile*) y realizar, al mismo tiempo, un propósito práctico o moral. La idea de obra como algo completo y perfecto en sí mismo, de arte como estructura, no considera el efecto que produce, sino que se atiene a su propia perfección interna, como una cosa individual y permanente. Un todo en sí mismo no puede ser parte de un todo más abarcador al cual esté sujeto¹⁸⁵.

3.4. La intemporalidad de la obra y su dialéctica interna: G. Della Volpe y F. Busoni.

Para Della Volpe, la obra de arte ha de ser una obra poética, esto es, “una obra dotada de status formal (específico) y, por lo tanto, condicionante, y no condicionada por nada”¹⁸⁶. Por lo tanto, el reconocimiento de su autonomía ha de estar fuera de duda, y, en esto, Della Volpe le da la razón a Dahlhaus.

Ahora bien, cuando hablamos de la intemporalidad de las obras de arte, esto es equivalente a hablar de los mitos literarios auténticos, como por ejemplo del Faustismo, el Hamletismo, el Bovarismo. Lo característico de estos mitos, afirma Della Volpe es que se trata de obras que se “abren a la colaboración dialéctica de la exégesis, de la crítica, del gusto [... pero solamente], en cuanto ellas mismas plantean las condiciones, o

¹⁸⁵ Ibid., pág 13

¹⁸⁶ Della Volpe, G., *Opus cit.*, pág 168

sea, indican -con sus puntuales temáticas- las direcciones y los fines de aquella dialéctica”. Esto significa que aquí no es permisible una identificación entre el valor simbólico “Emma Bovary” con el valor simbólico “Ana Karenina”.

Tales obras de pensamiento poético, son formas definidas que condicionan los futuros desarrollos dialécticos:

Por la definición misma, [...] son obras asimilables a “mundos” cerrados (*mutatis mutandi*), tan cerrados como lo era, compacto y esférico, el Ser parmenideo de grata memoria; o, en suma, son *matrices formales*, condiciones, sí, de desarrollos dialécticos y semánticos, pero según fines internos *determinadísimos*¹⁸⁷.

Se refiere, por lo tanto Della Volpe a las formas poéticas como teniendo una vida dialéctica autónoma y una vida histórica, prácticamente sin límites.

Pero, este planteamiento requiere dos cosas: una teoría gnoseológica adecuada del valor poético como categoría semántica, al cual se refiere como un “término polisémico, o connotativo” que es inseparable del contexto semántico orgánico que lo haya determinado; y además, requiere una crítica literaria que “profundice dialécticamente en los sentidos y formas determinadísimos, productos de esos contextos semánticos orgánicos, que son las obras literarias, sin forzarlos en “sistemas”¹⁸⁸.

Se trataría entonces de respetar la peculiaridad de la obra, entendida como un “contexto semántico orgánico” que condicionará los diversos sentidos poéticos a los que de lugar, sin reducirla a un inmóvil modelo platónico¹⁸⁹.

En el caso de las obras literarias, la crítica debería de ajustarse a esta idea de que el valor poético ha de ser entendido como “polisenso”¹⁹⁰

¹⁸⁷ Ibid., pág 167

¹⁸⁸ Ibid., pág 167-168

¹⁸⁹ Ibid., pág 168-169

¹⁹⁰ Dice, al respecto, Della Volpe: “Conviene recordar el esquema del tipo de *paráfrasis valorativa* en que consiste en nuestra opinión dicha crítica. Es decir: 1) el objetivo que ella persigue es el valor poético como categoría semántica, que es el polisenso [...] 2) éste, en cuanto sentido *de más* o añadido (como dice el término), presupone *otros* sentidos o significados que no son más que los de los términos comunes (denotativos) que constituyen el léxico de una lengua dada, *uno de los cuales era en origen aquel*; 3) el descubrimiento y la identificación crítica del polisenso (por ejemplo, una metáfora) lleva pues consigo una confrontación, en el examen de un término (o de un conjunto de términos o frase), entre su originario significado común, básico, y el significado añadido o polisenso, que aquel adquiere en un cierto contexto (que por ello es poético)”. (Ibid., pág 170-171).

En la misma línea que Della Volpe, para el pianista y compositor Ferruccio Busoni de la primera mitad del siglo XX, nacido en Italia y formado en Alemania, el espíritu de una obra de arte, su emoción y su humanidad permanecen invariables en el tiempo, pero la forma en que ésta se asume, la manera de expresarla y el sabor de la época cambian rápidamente con el tiempo.

El espíritu y la emoción mantienen su esencia: Admiramos los logros técnicos, aunque se hayan quedado atrás o han sido desechados. Sus cualidades efímeras le dan el sello de la “modernidad”, su esencia inalterable impide que se convierta en obsoleta. No hay nada propiamente moderno, sólo cosas que han llegado antes o después, más lentas en su florecimiento o más tempranas en marchitarse¹⁹¹.

Las formas artísticas duran más cuanto más estrechamente se acercan a la naturaleza de su propia especie, -escultura, pintura, arquitectura o poesía- cuanto más puramente encierran su significado y su finalidad esencial. Pero todas, buscan una finalidad, la imitación de la naturaleza y la interpretación de los sentimientos humanos. La presentación audible, la “interpretación”, de la música, su interpretación emocional consiste en volverla a dotar de su esencia primordial.

La notación, la escritura de una composición sirve para atrapar la inspiración con el propósito de explotarla más tarde. Pero la notación es a la improvisación como lo es el retrato al modelo vivo. El intérprete debe resolver la rigidez de los signos en la emoción primitiva. Sin embargo, los dadores de leyes exigen del intérprete reproducir la rigidez de los signos, consideran la reproducción más cercana a la perfección, cuanto más estrechamente suena como los signos.

Lo que la inspiración del compositor pierde necesariamente a través de la notación, el interprete tiene restaurarlo por sí mismo.

Busoni critica a lo que el llama “los dadores de leyes”, para quienes los signos mismos están en el lugar del arte, de manera que toda composición debería siempre

¹⁹¹

Busoni, F., *Sketch of a new Esthetic of Music*, 1911, pág 2

reproducirse precisamente en el mismo tiempo, donde sea, por quien sea, y bajo cualquier condición en la que se interpreta.

Esto, dice, no es posible, debido a que la naturaleza flotante y expansiva de la música, divina joven, se rebela y exige lo contrario. Y añade, que, incluso, los grandes artistas tocan sus obras de modo diferente en cada repetición, y siempre de acuerdo con las condiciones dadas de la “armonía eterna”¹⁹².

4. La obra de arte como representación de un objeto transfigurado según A. C. Danto.

4.1 La representación artística en el caso de los indiscernibles.

El filósofo del arte, Arthur C. Danto (Michigan 1924-2013) hace, por su parte, una defensa del historicismo en la obra de arte, separándose así del grupo de filósofos analíticos entre los cuales se encuentra, quienes tradicionalmente se han inclinado a favor del esencialismo y de una voluntad de teorizar ahistóricamente. Aunque la perspectiva de Danto a la hora de determinar cual ha de ser el elemento que ha de servir en la concatenación entre los distintos momentos históricos no es como lo concibe Dahlhaus, como veremos, sino el enfrentamiento entre teorías estéticas.

Según Noël Carrol, en su artículo *Danto, Art, and History*, Danto se distancia de la filosofía analítica al insistir en la importancia de la historia para la filosofía del arte de varias maneras¹⁹³. Carrol dice que, para Danto, a la hora de identificar un objeto como obra de arte, la historia ofrece un ingrediente indispensable. La historia es inevitable para poder darse la apreciación estética de un objeto. Más aún, según Carrol, Danto ha propuesto una filosofía de la historia del arte de corte hegeliana¹⁹⁴.

¹⁹² Ibid., pág 22

¹⁹³ Carrol, N., “Danto, Art and History” en *The end of art and Beyond: Essays after Danto*, 1997, pág 30-31

¹⁹⁴ Ibid., pág 32-33

El emplazamiento en la historia para identificar una obra de arte es esencial. Un *readymade* - sea una espada de Toledo-, no podía ser una obra de arte en la época de Durero mientras que un objeto idéntico producido por Dali en el mundo del arte post – Duchamp podría serlo, porque en la época de Durero no se habían desarrollado teorías capaces de sostener la afirmación de que la espada era arte, mientras en la época de Dali existía la comprensión teórica que lo hacía posible. Para Danto el mundo del arte incluye teorías, teorías que agrupan los objetos que consideramos arte en diversas constelaciones. Para que un objeto sea considerado arte, debe ser apoyado por alguna de esas teorías relevantes.

De la misma manera que la historia de la filosofía desde Descartes a Kant adopta la forma de un desarrollo narrativo, de la misma manera podemos considerar la estética moderna como un continuo debate: teorías de la imitación, seguidas por teorías de la expresión, seguidas por teorías estéticas, seguidas por teorías institucionalistas, etc. Danto distingue en la sucesión de los movimientos artísticos históricos *una especie de necesidad*, la manera de un diálogo entre teorías del arte rivales, que subyacen a los movimientos del arte respectivos.

Esta historia progresiva y lineal implica que debería llegar un final en el sentido de que un ulterior desarrollo no sería posible. En este sentido, Danto cree que el arte ha llegado a su final, lo que significa simplemente que la historia ha dejado de desarrollarse, y no que la gente deje de hacer arte. Por tanto, ya no hay más proyectos o programas a disposición de los artistas que cumplan el requisito de progresar dentro de una estructura lineal.

La era del arte reflexivo viene a superar, el arte de la expresión y el de la iconología. Cada movimiento artístico genera una teoría de la naturaleza del arte, que crea obras que son emblemas de esa teoría.

Danto afirma que podemos suponer que el arte tiene alguna naturaleza que descubrir mediante los movimientos artísticos sucesivos que se aproximan a ella, de la misma manera que según algunas visiones, la ciencia va acercándose cada vez más hasta revelar la estructura de la realidad. Por ejemplo, el cubismo avanza algo sobre la

naturaleza del arte mediante el conocimiento del plano pictórico, y Pollock refina esa visión mostrando que la pintura es esencialmente línea y color.

Sin embargo, los artistas se han ido introduciendo cada vez más en esta actividad teórica hasta que ya no han podido ir más allá. De ese modo, con el desarrollo del modelo del arte reflexivo, el arte llega a un final, cuando los artistas pop tratan de responder a la naturaleza del arte de una forma teórica sumisa.

Solo la filosofía puede actuar en ese nivel de auto-conciencia que está exigiendo el arte. Si los artistas quieren participar en este progreso deberían someterse, a un estudio muy diferente del que les preparan en las escuelas de arte. Deberían convertirse en filósofos.

La línea final de la historia del arte es que hemos encontrado todas las clases de arte que puede haber; no debemos temer futuras innovaciones del tipo que puedan poner en peligro a las teorías esencialistas del arte como la suya, dice Carroll¹⁹⁵. El arte teórico ha llegado a alcanzar su límite más allá del cual no puede avanzar. Por lo tanto estamos en posición, finalmente, de proponer una teoría del arte, como la que expone Danto en su libro *La transfiguración del lugar común*.

Margolis, que parte de una base analítica y a priori, afirma que el concepto de narrativa de Danto es un principio equivocado. A lo que responde Danto que la afirmación de que en la realidad histórica hay estructuras narrativas que residen en ella, es empírica. Lo que, por otra parte, Danto rechaza es la idea de una continuidad en la historia, es decir, admitir historias dentro de la historia¹⁹⁶.

¹⁹⁵ Ibid., pág 34-39

¹⁹⁶ En este artículo, Danto responde al reproche que le hace Margolis de considerar la historia del arte como si tuviera la estructura de la historia de una persona, como si los comienzos y los finales fueran encarnados en la sustancia de una historia vivida, cuando de hecho están fuera y pertenecen a las convenciones de las obras teatrales (Danto, A., "Narrative and never-endingness: A replay to Margolis", en *The end of art and beyond*, 1997 pág 27-29)

Danto no acepta la crítica de Margolis para quien las narraciones son meras construcciones en donde sólo los comienzos y los finales son reales, y, por tanto, son una especie de metedura de pata metafísica. Así dice: "Margolis está entre los pensadores que consideran que la causalidad no es algo que reside en el mundo sino que es la imposición sobre un universo acausal de asociaciones habituales, siguiendo a Hume, o una forma a priori del entendimiento, como en Kant. O que ni espacio ni tiempo son reales, sino solo formas de ordenar. O que no hay hechos, sino sólo interpretaciones como en Nietzsche. Margolis deja a un lado los eventos históricos en los que los pintores ejecutan sus encargos y se influyen unos a otros, y al otro lado, el poder de voluntad narrativo de los metafísicos de la historia del arte – Vasari, Hegel, Greenberg y yo mismo".

Concluyendo, la posición de Danto a la hora de reconocer la historicidad en la obra de arte, se distancia de la expuesta previamente de Dahlhaus, quien planteaba ir más allá de las historias parciales para dar una sentido de totalidad progresiva de la historia, siempre en relación con el progreso de la humanidad. Eso significa, para Danto una extralimitación, puesto que supone el abandono de los presupuestos empíricos¹⁹⁷.

La cuestión de la importancia de la historia en la obra de arte es precisamente el trasfondo del problema que plantea Danto en su libro, *La transfiguración del lugar común*: ¿Qué es lo que le caracteriza a una obra de arte cuando aparentemente no se diferencia de una mera cosa? Para Danto, se trata de un problema semejante al que se presenta a la hora de diferenciar entre una acción básica y un mero movimiento corporal. Por ello, nos propone analizar una obra del Giotto, según una Filosofía analítica de la acción:

En la franja central del muro norte de la Capilla de la Arena de Padua, Giotto ha narrado en seis episodios la predicación de Cristo. En cada uno de los seis paneles la figura predominante de Cristo se nos muestra con un brazo en alto. Pero a pesar de esta invariable postura del brazo, con ella se nos muestra en cada escena un tipo diferente de acción, y desciframos la identidad de cada acción por el contexto en que se lleva a cabo. Discutiendo con los doctores, el brazo en alto es admonitorio, por ni decir dogmático; en las bodas de Canaán es el brazo levantado del prestidigitador que acaba de convertir el agua en vino; en el bautismo se eleva en signo de aceptación; le *ordena* a Lázaro; bendice al pueblo a las puertas de Jerusalén; expulsa a los mercaderes del templo¹⁹⁸.

Para comprender las diferencias de la acción en cada uno de los paneles en donde el gesto es el mismo, debemos partir de las variaciones del contexto, pero también, de los motivos e intenciones de Cristo. De esas acciones se siguen unas reglas

Pero, podría ser que la acción no responda a ninguna de las intenciones que se han observado y sea consecuencia de un mero reflejo, tic o espasmo. En este caso ya no se trataría de una acción que sigue unas reglas, sino de un mero movimiento corporal que no las sigue.

¹⁹⁷ Ibid., pág 27-28

¹⁹⁸ Danto A. *La transfiguración del lugar común*, 1981, pág 25

Pues bien, esta diferencia entre una acción básica y un mero movimiento corporal se parece mucho a la diferencia que existe entre la obra de arte y una mera cosa, cuando, por ejemplo, nos encontramos ante la presencia de dos objetos indiscernibles, siendo uno una obra de arte y otro una mera cosa.

En el mundo del arte podemos encontrarnos objetos así, como es el caso de la *Fuente* de Duchamp, un urinario que, aunque no se diferencia de los otros urinarios comunes, ha sido elevado a la categoría de artístico ¹⁹⁹.

Aunque Danto no lo diga, en la música, podemos encontrar casos semejantes en la utilización que hace la música de los ruidos de la naturaleza o de la vida cotidiana para presentarlos en el marco de una creación musical.

Danto presenta la posición de Wittgenstein, para explicar esta diferencia una acción básica y un mero movimiento corporal. El movimiento corporal de una acción no podía explicarse como el resultado de una imagen interior del sujeto, es decir, por un evento mental como una volición o una razón. De aquí, que los wittgensteinianos hayan rechazado todo mentalismo, y hayan criticado el dualismo tradicional de la acción, inclinándose por la “teoría institucional” del arte.

Wittgenstein sostenía, que si consideramos a la obra de arte como la expresión de un sentimiento o de una emoción del autor, de algo interior al sujeto, difícilmente íbamos a poder distinguirlas de otro tipo de cosas como llantos o muecas. De aquí que se le atribuye a Wittgenstein la idea de que el arte es, en primer lugar, inefable, y en segundo lugar, que está en función de un marco institucional. Danto, contrariamente a otros filósofos analíticos, no está de acuerdo con la teoría institucional del arte.

Danto analiza, entonces, diversas posiciones ante el arte como imitación a través de la historia. Así dice, que la teoría del arte como imitación de la realidad fue rechazada por Sócrates, que mostraba su extrañeza ante la idea de que una obra de arte fuera un espejo de la realidad, puesto que, reconocía que nadie necesita duplicados de una realidad que tenemos delante ²⁰⁰. En cambio, para Shakespeare, la función del espejo del arte imitativo era un modo de autorreconocimiento. Eso es precisamente lo que ocurre,

¹⁹⁹ Ibid, pág 25-28

²⁰⁰ Ibid., 31-40

refiere Danto, en la escena de la farsa de *La muerte de Gonzago*, en *Hamlet*, con la cual se pretendía que el rey Claudio se diera cuenta de que la obra era un espejo que reduplicaba los sucesos históricos concretos, que habían sido sus propios actos. En este caso, la obra de arte, en su función de espejo, no se limita a devolver la realidad, lo que ya conocemos previamente, sino que se convierte en un instrumento de auto-revelación. Sartre, sin embargo, objeta, no precisamos del arte para este tipo de autoconciencia.

Para Aristóteles, el placer que las personas extraen de las representaciones imitativas consiste en constatar que, precisamente, en la conciencia no son reales. Así dice en la *Poética* : “la visión de ciertas cosas nos produce desagrado, pero disfrutamos con sus imitaciones más logradas, incluidas las formas de animales que nos desagradan sobremanera y hasta cadáveres.” Parece ser, en cambio, que los niños sienten menos placer por las imitaciones, pero, eso se debe, según Aristóteles, a que aún no tienen desarrollado un sentido de la realidad y por tanto, no tienen clara esa separación con la fantasía²⁰¹.

Según Aristóteles, los placeres de la imitación serían del mismo orden que aquel que generan las fantasías, en las cuales está claro que lo que se disfruta es una fantasía y nadie se engaña confundiéndola con una cosa real. Esta diferencia no había sido apreciada por Platón. Este placer sólo es accesible, entonces, a quienes tienen un concepto de la realidad que contrasta con la fantasía o la imitación y se dan cuenta de que realizar nuestras fantasías sería otra clase de placer bien distinto

Danto concluye que el placer del amante del arte está basado precisamente en una diferencia entre la imitación y la realidad, la cual debe de poderse marcar lógicamente²⁰².

Ahora bien, si por un lado, la imitación del arte alude a cosas falsas, por otro, cumple un papel de *representación* de cosas reales.

Hay dos sentidos de representación que Danto refiere, en relación a las especulaciones de Nietzsche sobre el nacimiento de la tragedia en los primeros y originales rituales dionisiacos. Según Nietzsche, en el centro de las celebraciones de las

²⁰¹ Danto se está refiriendo aquí a las ideas de Aristóteles contenidas en su *Poética*, 1448 b, 10-20, 1991 pág 27-28

²⁰² Danto, A., Opus cit., 1981, pág 40-41

festividades dionisíacas, los celebrantes buscaban en el estado de embriaguez y de exaltación sexual un estado de arrebató asociado a Dioniso. Se trataba de un esfuerzo por suspender las facultades racionales y las inhibiciones morales, por romper las barreras de la identidad personal, hasta que, en el momento del clímax, el dios mismo se hacía presente ante sus celebrantes.

En ese estado, los celebrantes creían que el dios estaba literalmente presente en cada ocasión. He aquí el primer sentido de *re*-presentación que Danto quiere señalar.

Sin embargo, con el tiempo, este ritual fue reemplazado por la misma acción simbolizada, que era el drama trágico. Los celebrantes se convirtieron en el coro que ya no pretendía más que imitar la danza. En el clímax, ya no hacía su aparición el propio Dioniso, sino alguien que lo representaba, el héroe trágico. Éste es, entonces, el segundo sentido de representación: algo que está en lugar de otra cosa²⁰³.

Existe, por tanto, una gran diferencia entre la aparición mística de un auténtico dios y la representación simbólica, por la imitación, de dicho dios, ante un *público*.

Pues bien, estos dos sentidos de representación, según Danto, encajan perfectamente con el doble sentido de *aparición-apariencia*. El primero es una aparición y no una simple apariencia, mientras que el segundo es una apariencia que puede contrastarse con la realidad.

Este segundo sentido de representación supone la necesidad de mantener una distancia psíquica con el objeto, ya que la obra de arte es un objeto hacia el cual sólo es adecuada una actitud estética y no práctica. Según esta distinción que tuvo su origen en Kant en la *Crítica del Juicio*, la diferencia entre el arte y la realidad es menos una diferencia entre tipos de objetos que una diferencia de actitudes. Ahora bien, dice Danto, esta distinción sólo explica la posibilidad de disfrutar y admirar cualquier objeto al situarlo más allá de lo práctico, pero no explica la diferencia que hay entre una obra de arte y la realidad.

De hecho George Dickie critica lo que él llama “el mito de la distancia psíquica” al considerar que esa actitud sólo significa que hemos interiorizado las convenciones teatrales y que sabemos que lo que está ocurriendo en un teatro basta para que nos

²⁰³ Ibid., pág 46-51

demos cuenta de que no está sucediendo de verdad. Podemos encontrar, igualmente, estructuras semejantes en todos los dominios del arte: los marcos en los cuadros, las comillas textuales, las vitrinas, los escenarios, etc. Los artistas por su parte sacan partido a tales límites y llegan a transgredirlos cuando pretenden crear ilusiones o crear una continuidad entre el arte y la vida.

La cuestión es que "la distancia psíquica" no parece ser suficiente para explicar la diferencia entre un objeto común y otro exactamente igual que es una obra de arte. Así dice, cuando Warhol apiló sus cajas de Brillo en la Stable Gallery hubo una cierta sensación de injusticia, dice Danto, puesto que las cajas de Warhol valían doscientos dólares, mientras que los productos manufacturados, no valían un centavo²⁰⁴.

Pues bien, la explicación de la diferente consideración que podía tener la obra expuesta como arte y el objeto común, afirma Danto, sólo puede darla la historia.

No todo es posible en todas las épocas, escribió Heinrich Wölflin, para decir que ciertas obras de arte simplemente no pueden ser consideradas obras de arte en determinados períodos de la historia del arte, aunque es posible que objetos idénticos a obras de arte posteriores se hicieran en ese período.

Picasso, era famoso por sus transfiguraciones del lugar común. Había hecho la cabeza de un chimpancé con el juguete de un niño, el tórax de una cabra con una cesta de mimbre vieja, una cabeza de toro con partes de bicicleta, una Venus con un avión. Así que, también hizo *una transfiguración final*, una obra de arte con un objeto, con una corbata: *La cravate*. En aquel momento había espacio en el mundo del arte y en el interior del corpus de Picasso que tanto hizo por definir el espacio del mundo del arte.

Estos casos nos muestran que mientras que en una época es históricamente posible que determinado objeto sea una obra de arte, en otra, no lo es²⁰⁵.

Este hecho, lo compara Danto con el dilema que propone Descartes de cómo determinar que dos objetos que son exactamente iguales pueden no ser el mismo objeto, A lo que responde que, mientras que a uno de ellos se le puede presuponer una adecuada historia causal al otro, no.

²⁰⁴ Ibid., pág 80-83

²⁰⁵ Ibid., pág 87-89

También, lo compara con el caso que pone Wittgenstein de una tribu que, por casualidad, usa como adornos una fórmula que nosotros usamos en el cálculo. Eso no implica que esos adornos *digán* lo que esta fórmula dice, digamos que sea esto: que la integral de una suma es igual a la suma de las integrales. “Quizás, en efecto, lo que hay en las paredes de la tienda del nativo tiene un significado en sí; quizás sea algo más que un adorno. Sin embargo, hasta que se descubra lo que la notación *significa* para ellos, ni siquiera estamos seguros de que tenga la *sintaxis* de la fórmula para las sumas de funciones”²⁰⁶.

Por tanto, alguien que no esté familiarizado con la historia del arte no podría reconocer la referencia polémica de Picasso a la pintura de los años cincuenta entendida como acción, pues, cuando era inconcebible ocultar la pincelada, Picasso en su obra *La cravate* la elimina por completo.

Como también, quien no esté familiarizado con la historia del arte de Florencia y Siena después de la peste negra no vería la ausencia de perspectiva deliberada de Giotto en el retablo Strozzi, no vería la relación antinatural entre las figuras divinas y humanas.

En este caso, de nuevo, el rechazo deliberado de una forma de representación implica el rechazo a toda una forma de relacionarse con el mundo y un esfuerzo por restablecer otro tipo de relación. La cuestión de la referencialidad es esencial para la comprensión de las obras de arte.

4.2 La identidad histórica del objeto estético.

Para Danto, si nuestras respuestas estéticas ante dos objetos, en apariencia idénticos, difieren al conocer que uno de ellos es una obra de arte el otro un mero objeto, eso quiere decir que la respuesta estética no tiene que ver, en absoluto, con nuestra percepción sensorial.

Para George Dickie una obra de arte es una “candidata a la valoración”, una categoría que el “mundo del arte” concede a un artefacto, esto es, un grupo de personas institucionalizado con derecho a voto, que actúan como fideicomisarios del *musée imaginaire* generalizado, que contiene las obras de arte del mundo. Dickie dice que no existe “un tipo especial de conciencia, atención o percepción estética”. Ante esta

²⁰⁶

Ibid., pág 90

consideración Ted Cohen, un destacado crítico, señala que hay determinados objetos que no pueden ser valorados y por eso no pueden ser obras de arte. De acuerdo con esto, no valdría la afirmación de que todos los objetos se pueden contemplar desde dos puntos de vista: el práctico y el estético. Pero, aunque una chincheta no pueda ser un objeto valorado, según Cohen, una obra de arte que se pareciera notablemente a una chincheta podría ser valorada. Ahora bien, afirma: “Aquello a lo que respondiéramos con nuestra valoración serían sus cualidades como obra de arte, sin que por fuerza esas tengan que ser las cualidades de la chincheta”²⁰⁷.

Por lo tanto, dice Cohen, lo que hace que una obra como la *Fuente* de Duchamp sea una obra de arte no son las cualidades del objeto, a saber, la superficie brillante, la intensidad con que refleja las imágenes circundante o su grata forma oval, propias de un urinario, sino, el gesto de exponerlo; y el gesto no tiene las cualidades del objeto urinario, sino otras de las que los urinarios carecen, y en cambio sí posee esta obra: es atrevida, insolente, irreverente, ingeniosa e inteligente.

Sin embargo, según Danto, la cuestión no es tanto saber de qué modo llega algo a ser una obra de arte institucionalmente, como responder a la cuestión de qué es lo que hace que algo sea una obra de arte. Las cualidades que un objeto tiene cuando es una obra de arte son muy diferentes de su homólogo indiscernible. Las reacciones estéticas son a menudo una función de lo que se piensa de su objeto. Es cierto que puede haber casos en que la experiencia sensorial varíe cuando su objeto es sometido a una determinada descripción. De tal manera que, se puede centrar la atención y captar las cualidades que antes se pasaron por alto y que estaban de antemano en el objeto. Pero las cualidades que un objeto tiene cuando es una obra de arte no se pueden pasar por alto, en el sentido de que no son como las cualidades que se atribuyen a un objeto porque no estaban de antemano en él.

Es cierto, dice Danto, que tratamos de modo diferente a un objeto que está considerado como una obra de arte, y adoptamos una posición de admiración y respeto ante él. Estos cambios son típicamente “institucionales” y sociales, pero para descubrir que algo es un obra de arte, no basta con fijarnos en las cualidades del objeto que es el

²⁰⁷

Ibid., 140-145

urinario, aquellas que posee antes de su *transfiguración*, sino en las que posee como obra de arte. Y esto no es institucional, es ontológico. Nos movemos en un orden de cosas por completo diferente²⁰⁸. Esta es, entonces, la crítica que hace Danto a la teoría institucional del arte de los wittgensteinianos.

Finalmente, concluye Danto:

Mi reivindicación a lo largo del libro es que una obra de arte no se puede aplastar contra su base e identificarse simplemente con ella, ya que entonces sería lo que el mero objeto es en sí: puede ser un cuadrado de lienzo rojo, un conjunto de hojas sucias de papel de arroz. Cualquier cosa en que consista el objeto real es lo que nos proponemos sustraer de la obra de arte²⁰⁹.

El objeto estético no es ninguna entidad platónica eternamente prefijada, ningún deleite más allá del tiempo, el espacio o la historia, eternamente allí para la valoración absorta de los estetas. No se trata de que la valoración dependa de la situación cognitiva del esteta, sino de saber “qué cualidades estéticas de la obra son función de su propia identidad histórica”²¹⁰, porque puede que haya que revisar por completo la valoración de una obra teniendo en cuenta lo que se sabe de ésta; tal vez incluso no sea la obra que se pensó que era al manejar una mala información histórica²¹¹. Todo esto ha sido una prolongada ampliación del pensamiento de Wölfflin de que no todo es posible siempre en el arte, y de que es posible distinguir entre la obra de arte y su homólogo material. Es posible afirmar, entonces, que dos obras hechas en épocas muy diferentes que comparten un homólogo material, tienen que ser obras de arte diferentes porque no pueden tratar de lo mismo.

Al igual que los términos de la observación de la ciencia están cargados de teoría hasta tal punto que no es posible buscar una descripción neutral (en aras de algún relato de la ciencia sin prejuicios), ocurre en el arte²¹². Buscar una descripción neutral en la

²⁰⁸ Ibid., pág 151-152

²⁰⁹ Ibid., pág 154

²¹⁰ Ibid., pág 169

²¹¹ Ibid., pág 67-69

²¹² Ibid., pág 83-85

obra de arte, es verla como un objeto, y no como obra de arte, pues la necesidad de la interpretación es inherente a la obra de arte.

Ver una obra de arte sin saber que es una obra de arte es, en cierto modo, comparable a la experiencia personal de lo que son las letras antes de aprender a leer. La distinción entre interpretación y forma no es asimilable automáticamente con la tradicional distinción entre contenido y forma, pero *grosso modo* la forma de la obra podría ser como una sección manipulada del objeto que la interpretación selecciona. Sin la interpretación, la sección va de nuevo al objeto, o simplemente desaparece, ya que la interpretación es la responsable de su existencia. Bajo el punto de vista de Danto, esa sección manipulada es lo que se entiende por obra, cuyo *esse* es *interpretar*.

Una teoría del arte separa objetos del mundo real y los hace formar parte de un mundo muy diferente, del mundo del arte, de un mundo de objetos interpretados. Así, la pregunta de cuándo un objeto es una obra de arte, se funde con la pregunta sobre cuándo una interpretación de una cosa es una interpretación *artística*²¹³. En cambio, para la teoría de la imitación, el arte es una reducción de la obra de arte a su contenido, por eso no sirve para distinguir las obras de arte de sus correspondientes representaciones, que son semejantes a estas, puesto que tienen el mismo contenido²¹⁴.

Existe una gama de predicados estéticos enormemente extensa, tanto, que parece que cualquier adjetivo de nuestro lenguaje puede utilizarse en la expresión estética:

Sin embargo, pocos de esos predicados atañen al contenido de la obra en la misma medida en que se refieren a las obras mismas [...] Tomaremos una lista de términos que he sacado de una reseña crítica de una exposición de dibujos de André Racz. Estos eran, por casualidad dibujos de flores, y vale la pena tener presente que algunos de los predicados que voy a enumerar podrían ser fácilmente aplicados a las flores: “pujante”, “ligera”, “flexible”, “profunda”, “sólida”, “angulosa”, “elocuente”, “delicada”. Una lista comparable podría entresacarse de cualquier revista artística, de cualquier texto de crítica de arte, y sus iguales y homólogos podrían encontrarse en revistas de música, boletines de arquitectura, periódicos literarios, o ser oídos en los descansos de los

²¹³ Ibid., pág 198

²¹⁴ Ibid., pág 219

conciertos, murmurados en galerías y museos, dichos -cuando no declamados- en conferencias y seminarios. Estas palabras pertenecen al mundo del arte²¹⁵.

Sin embargo, añade:

[Estos términos] no son, por supuesto, exclusivamente descriptivos, como pudiera observarse al imaginar una colección de dibujos que cumpliera los antónimos de estos términos: “débil”, “titubeante”, “rígida”, “superficial”, “hueca”, “apagada”, “tosca”. Dudo al designar un antónimo específico para “elocuente”. “Sencilla” por ejemplo, concuerda con “honesta” y connota cualidades loables, así que tan sólo utilizaré el oportuno “carente de elocuencia”. Estos términos se hacen eco de los elogios de la vida normal; es difícil imaginar un contexto donde sea denigrante aformar algo como “lleno de fuerza”²¹⁶.

Danto afirma, entonces, que el lenguaje de la descripción estética y el lenguaje de la valoración estética es el mismo, puesto que caracterizamos las obras al mismo tiempo que las examinamos, pero las reglas para aplicar esos términos del lenguaje tienen que ser bien entendidas en la práctica, ya que hay términos que no podrían aplicarse al objeto estético y hay palabras que carecen de uso estético.

Considero, que es preciso reconsiderar la afirmación de que la “teoría institucional del arte” es una consecuencia del pensamiento de Wittgenstein. Es cierto que Wittgenstein afirma que no es posible un uso privado del significado tanto de la música como del lenguaje, es decir, que no se puede pretender dar a una obra de arte una interpretación personal y subjetiva, porque, las cuestiones del significado tienen que ver con la comunicación y, por tanto, con un uso público del lenguaje. Pero eso no equivale a decir que un objeto es arte sólo cuando se ha reconocido pública e institucionalmente que lo es.

Más bien, lo que Wittgenstein quiere decir, a partir de la segunda época de su filosofía del lenguaje, es que nada está escondido en el significado, todo está abierto, y

²¹⁵ Ibid., pág 224-225

²¹⁶ Ibid., pág 226

las cuestiones sobre el significado tienen que averiguarse a través de la investigación del uso en el contexto, a través de ejemplos actuales e imaginarios, mirando, viendo, escuchando y poniendo unas cosas al lado de otras. Tales cuestiones sobre el significado se refieren tanto al lenguaje como a la música, puesto que, como afirma Wittgenstein, “el tema musical se incorpora al lenguaje”²¹⁷.

Se abre, de este modo, un nuevo camino, que pone una cosa al lado de la otra, esto es, que utiliza analogías en el lenguaje.

Según Wittgenstein, no obtendremos una explicación, en el sentido de que podamos dar con algo así como una traducción de la música, pero sí ciertas yuxtaposiciones y metáforas, que poniendo en relación el tema musical con otros productos culturales, nos permitirán una mayor comprensión de estos. En el adiestramiento de la comprensión de la música, no es posible recurrir a explicaciones, como en el lenguaje.

Entender la música quiere decir mostrar los movimientos expresivos que tiene quien la entiende, pero no explicar esos movimientos expresivos, nombrándolos o describiéndolos. Pero entonces, el explicar a alguien la música ha de consistir en llevarle a entender la música a través de adiestramiento. Por el adiestramiento quien comprende la música mostrará comparaciones, o imágenes que ilustran la música, y los fenómenos que acompañen al oír y tocar un tema en general, pero también, la comprensión de la música en general y aun más, la de la poesía y la pintura²¹⁸.

Un tema musical, lo que necesita para dar con su interpretación adecuada, es mostrar un dominio en la aplicación de las reglas de uso y eso significa haber captado algo así como el espíritu o la expresión del tema.

Como trataré en el capítulo siguiente, para Wittgenstein, lo que cuenta es el acuerdo en la aplicación de unas reglas, pues estas son las condiciones de toda comunicación. Esto significa, no un acuerdo en las opiniones, sino un acuerdo en la forma de vida, en el modo particular en que se usan las expresiones lingüísticas o los contenidos artísticos. Tanto el sentido de la obra de arte, como el sentido del lenguaje, tiene que ver con los usos y por eso están determinados por un lenguaje público. El

²¹⁷ Wittgenstein, L., *Opus cit.*, 198, pág 292

²¹⁸ *Ibid.*, pág 398

mismo contenido específico de nuestros pensamientos depende del uso público del lenguaje.

En definitiva, el uso de unas reglas que van con una forma de vida se corresponde con la exigencia de estar familiarizado con la historia a la que Danto se refiere para entender la diferencia entre un mero objeto y el objeto como obra de arte.

Por tanto, creo que Danto está más cerca de Wittgenstein, con su teoría de de la transfiguración que loa wittgensteinianos con la su teoría de la institucionalización del arte. Puesto que, lo que determina la transfiguración, es el hecho de que *podamos ver* el objeto con ciertas cualidades que no estaban de antemano en él, lo que es un fenómeno propio de la percepción, como defiende Wittgenstein. De aquí que, como sostiene Danto, lo describimos de diferente manera cuando se presenta como mero objeto que cuando se presenta *transfigurado*, como obra de arte.

5. La negación de la obra musical como patrón de belleza : N. Cook

5.1. La pervivencia de los valores y la ideología de la música del XIX.

Nicholas Cook hace un análisis de los valores que se atribuyen a la música de acuerdo con una concepción de la música como un arte sublime e intemporal al que sólo es posible acercarse si se tiene la actitud adecuada, que es el respeto y la absoluta absorción en ella, tal como había sido concebida desde Kant y por los músicos y los filósofos románticos. Según Cook, esta concepción se adecuaba perfectamente a la música de su época en el mundo occidental, es decir, a la música del siglo XIX, puesto que concordaba con las estructuras autoritarias de la sociedad hasta entrada la postguerra. Sin embargo, esta concepción sigue manteniéndose en nuestros días, cuando las cosas han cambiado lo suficiente como para que haya dejado de existir una correspondencia con los diversos tipos de música que se han ido difundiendo a partir del siglo XX. Como tampoco la diferencia entre música culta o “seria” y música tradicional popular como arte menor, que sigue vigente, se corresponde con la actualidad.

La idea de un patrón de belleza universal en la música es una creación del siglo XIX señala Nicholas Cook en su libro *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*, publicado en Oxford en 1998. Lo que existe, en realidad, son tipos muy diferentes de música, como hoy en día lo son la tradicional, *folk*, *clásica*, *jazz*, *rock*, *pop* o *world*, etc.²¹⁹. Así ha sido siempre, lo que es nuevo es que las modernas comunicaciones y la tecnología de la reproducción sonora han hecho del pluralismo musical parte de la vida cotidiana²²⁰.

La explicación de que exista tal variedad de músicas y de criterios, se podría decir, se debe a que los humanos podemos pensar la música de modos diferentes. Pero, sobre todo, que el modo en que pensamos y nos expresamos acerca de ella determina el tipo de música que hacemos.

Ahora bien, el modo en que pensamos en la música actualmente no refleja nuestro panorama musical. Cada tipo de música ha llegado con su modo de pensar en la música, como si fuera el único modo y la única música en la que pensar. En concreto, el modo de pensar en la música característico de escuelas y universidades -y, en realidad de la mayor parte de los libros que tratan de música- refleja más cómo era la música del siglo XIX que cómo es en la actualidad, en cualquier parte. De aquí que, según Cook, hay “una especie de brecha de credibilidad entre la música y el modo en que pensamos en ella”²²¹.

Para Cook, hay un principio que es común a todo tipo de música: cada música es diferente, porque no se puede separar de la reflexión sobre la música y de las estructuras sociales e institucionales que condicionan dicha reflexión. Así dice:

Hablar de música en general es hablar de lo que la música significa y, fundamentalmente, de cómo opera la música en cuanto agente significativo. [...] Las

²¹⁹ Cuando hablamos de música, dice Cook, estamos hablando realmente de una multiplicidad de actividades y experiencias. Hay culturas que no tienen una palabra para “música” tal y como la tiene el castellano, por lo que existen “músicas” diferentes asociadas, por ejemplo, con diferentes instrumentos musicales, o por lo que la música no se diferencia de lo que nosotros llamaríamos danza o teatro. Además hablamos de algunas de estas experiencias o actividades como más musicales que otras (Cook, N., *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*, 2001, pág 19).

²²⁰ Ib id., pág 8

²²¹ Ibid., pág 8

personas piensan por medio de la música, deciden quienes son a través de ella, se expresan por medio de ella²²².

Citando a Elvis Costello, dice Cook que, escribir sobre música es como bailar sobre arquitectura, pero lo hacemos, y con ello, determinamos el tipo de música que hacemos. “Utilizamos palabras para decir todo lo que la música no puede decir, para decir lo que *queremos expresar* por medio de la música, lo que la música significa para nosotros. Y a la postre son en buena medida las palabras las que determinan lo que la música *significa* para nosotros”²²³.

Cada tipo de música, entonces, no es solo una serie de sonidos agradables de escuchar, sino que transmite un mensaje, que tiene que ver con las connotaciones y asociaciones y en general con los valores relacionados con cada música, ya sea clásica, *jazz* tradicional, *heavy metal*, *house*, etc. Ese mensaje nos es conocido por habernos familiarizado con la cultura a la que pertenecen. Si no estuviéramos familiarizados con la cultura propia de esa música, nos perderíamos la mitad de lo que es, esto es, las asociaciones que sugieren.

Una de las significaciones que ha tenido la música es, por ejemplo, la de ser símbolo de identidad nacional. Pero también, ha sido símbolo de identidad de la cultura juvenil, como en el caso de la música *rhythm 'n' blues* y *rock 'n' roll*, que desempeñó un papel fundamental en la creación de la cultura juvenil de los años sesenta, cuando por primera vez los adolescentes europeos y americanos empezaron a adoptar un estilo de vida y un sistema de valores que se oponía conscientemente al de sus padres²²⁴.

La característica del *rock 'n' roll*, como música creada por la cultura juvenil de los años sesenta, era el valor de la autenticidad. Esto significaba que la música tenía que sonar no como un artificio, sino como música *de verdad*. Por otra parte, ese valor de la autenticidad, no era exclusivo de esa música, pues, también la música clásica lo tenía. Eso se corresponde con la idea de que el gran músico no solo ha de tener una especial preparación técnica, sino, sobre todo, una visión personal.

²²² Ibid., pág 9

²²³ Ibid., pág 10

²²⁴ Ibid., pág 17-18

En cualquier caso, la cuestión la búsqueda de la identidad a través de la música no es sólo un fenómeno propio de la “generación joven”, sino que existen en la sociedad urbana occidental de hoy en día toda una serie de subculturas diferentes, aunque solapadas, cada una con una identidad musical propia. De este modo se puede decir, según Cook que en el mundo actual, decidir qué música escuchar es una parte significativa de decidir y anunciar a la gente no sólo quién “quieres ser”, sino quién *eres*.

Esta manera de pensar la música asociándola con el valor de la autenticidad tiene su origen en unas condiciones sociales determinadas. El hecho de que en la sociedad occidental moderna, se considera que un *músico de verdad* es aquel que toca la música que él quiere tocar, su propia música, y no, por ejemplo, alguien que se limita a escuchar música, tiene una explicación en unas determinadas condiciones que dieron lugar a este modo de pensar²²⁵.

El origen de todo esto se remonta a las primeras décadas del siglo XIX, cuando se impuso en Europa el modelo de producción, distribución y consumo capitalista, en el que la clase media tuvo un papel cada vez más relevante en la construcción de las artes – sobre todo en literatura, música y pintura-. De aquí el papel determinante que tuvo la música en el arte la subjetividad burguesa, es decir, la exploración del mundo interior del sentimiento. Debido a su capacidad para presentar sentimiento y emoción directamente sin la intervención de palabras u objetos representados, la música, se apartó del mundo y paso a tener un lugar privilegiado dentro del Romanticismo.

A partir de ese momento, la música de Beethoven es la que ha dominado.

Beethoven ha representado ese apartamiento del mundo, en su renuncia a obtener un puesto seguro y remunerado y en escribir música como quería y cuando quería y, por supuesto en “su constante subversión de las expectativas convencionales, en su lucha por conseguir un efecto heroico o una intimidad apasionada, en el modo en que era percibida, como si hablara a cada oyente como individuo”²²⁶.

La idea de que la música debe ser expresión de la sinceridad, altruismo, abnegación y autenticidad, tiene relación con la música de Beethoven, debido en parte a la visión que nos transmitió Romain Rolland de él, a principios del siglo XX, dando

²²⁵ Ibid., pág 34

²²⁶ Ibid., pág 36

lugar al reconocimiento de *la gran música*. Según dicha perspectiva, la interpretación de la música debía de pasar lo más desapercibida posible, y lo compara con la presencia de los camareros, que al igual que los músicos, debe pasar desapercibida y, así, unos y otros visten de esmoquin. Esa manera de pensar la música reduce el estatus del intérprete a un papel de subordinación.

Desde entonces, debido a la labor en la educación musical en las escuelas, conservatorios y universidades, y a los cursos de “apreciación musical” que enseñaban a vincular lo que se oye en la música con hechos biográficos sobre el compositor o con información histórica sobre la evolución del estilo musical, tanto la interpretación como el modo correcto de escuchar música ha pasado a ser prescrito de modo restringido. En este tipo de enseñanza es de destacar la actitud de respeto que el oyente ha de tener y contando con los conocimientos adecuados.

Este tipo de ideas concuerdan con las estructuras autoritarias que dominaron la educación en su conjunto hasta bien entrada la postguerra. Esta visión pretendió ser corregida por las disposiciones sobre música del Currículo Nacional y el CGES, que alentaba a los estudiantes a relacionar la evaluación de la música con la composición y la interpretación, fomentando de ese modo, una visión más individual²²⁷. Pero dicho intento no parece haber cambiado los modos de pensar que hemos heredado de Beethoven²²⁸.

Poco después de la muerte de Beethoven fue naciendo la metáfora de museo musical. En 1835 Franz Liszt pidió que se creara una institución de ese tipo.

En estos años nacieron las grandes colecciones públicas de antigüedades, pinturas, artes decorativas y objetos etnográficos que pretendían reunir las obras más hermosas de todas las épocas y todos los países [...] Los objetos que contenían se veían extraídos

²²⁷ Ibid., pág 43-44

²²⁸ Hay una serie de distorsiones que conformaron el mito de Beethoven, como que fue un genio incomprendido no valorado en su tiempo, lo que aumenta la idea de su autenticidad por negarse a halagar los gustos populares. Otra es la de que su música tiene un valor intrínseco, no para su tiempo, sino para todos los tiempos, lo que demuestra que nuestra comprensión es superior a la de su tiempo y eso nos coloca “del lado de los ángeles”. (Ibid., pág 49)

de sus condiciones originales de uso y valoración y habían de juzgarse en cambio sobre la base de un criterio único y universal de su belleza intrínseca²²⁹.

Señala Cook, al respecto, que al tratarse de objetos procedentes de las colonias, los criterios de belleza, supuestamente universales eran en realidad los de los países colonizadores.

En el “museo imaginario” de obras musicales, como apunta Lydia Goehr, la música del pasado pasó a exhibirse como una colección permanente aunque invisible. Esta selección de lo que se considera la gran música coincide con lo que los músicos clásicos llaman el repertorio, o el canon. Entrar en el repertorio significa que las obras dejan de envejecer y que el tiempo musical se detiene. Desde entonces, el término “música clásica” se ha convertido en habitual, pues, al considerarse a la gran música como patrón universal de belleza se ha considerado adecuado aplicarle el mismo término que tuvo el “arte clásico” de Grecia y Roma.

Aún todavía, en las primeras décadas del siglo XX el pianista y profesor en Viena, Heinrich Schenker escribía que la música de los genios “se encuentra al margen de las generaciones y corrientes”. Creía que dicha música pertenece a una realidad más elevada y que el compositor de genio hace las funciones de “médium”. Para Schenker, el compositor habla por tanto con una voz que no es la suya, sino con la voz de la Naturaleza, de aquí la autoridad del compositor y después delegada al director, editor y profesor. Visión que en la antigüedad ya había sostenido el filósofo griego Pitágoras, pero también existieron creencias similares en China²³⁰.

Por otro lado, en el siglo XIX apareció la sala de conciertos, aunque todavía su uso estaba restringido a las cortes o a las mansiones aristocráticas. Ya en el siglo XX fue económicamente viable, pero, sólo a partir de la radiodifusión y la tecnología de las grabaciones se ha puesto la música clásica al alcance de todo el que quería oírla. Hoy en día, señala Cook, entrar en una sala de conciertos sigue siendo como entrar en una

²²⁹ Ibid., pág 47

²³⁰ Ibid., pág 49-50

catedral y “en el interior del santuario hay que cumplir un código estricto de etiqueta”²³¹

En el siglo XIX se establecieron ciertas asociaciones entre la música clásica y la ética por sus valores de autenticidad y pureza. Algunos, defendían la ópera y el drama, en donde la música extraía todo su potencial en relación con la palabra. Otros, abogaban por la música pura, sin texto, señalando sus efectos de intimidad, pasión y consuelo espiritual creados “por medios exclusivamente musicales”²³².

Pues bien, con estos últimos, la música pura venció a la palabra. Desde ese momento, sin embargo, la palabra comenzó a llenar un espacio “*en torno a la música*”: de una manera que, según Cook, se ha convertido en habitual:

La palabra penetró en el santuario interior de la sala de conciertos en forma de notas al programa (otra invención del siglo XIX), por no hablar de la cháchara de los intermedios. Y en el mundo exterior proliferó en las sucesivas formas del texto de apreciación musical, los artículos de discos, revistas, los CD-ROM y las páginas de Internet²³³.

De Beethoven, por tanto, no sólo hemos heredado la música sin palabras sino también “el modelo básico que conservamos actualmente de cómo las palabras han de relacionarse con la música: explicándola”²³⁴.

5.2. Una concepción de la música en correspondencia con el siglo XX.

Ahora bien, aunque no haya sido aún reconocido, la tecnología de la reproducción sonora en el siglo XXI ha acabado con este modo de pensar la música, porque seguimos pensando que la disponibilidad de la música de la que disfrutamos hoy en día es la culminación del pensamiento del siglo XIX ²³⁵.

²³¹ Ibid., pág 54

²³² Ibid., pág 55

²³³ Ibid., pág 56

²³⁴ Ibid.

²³⁵ Ibid., 58-59

Hoy en día las posibilidades creativas que tiene el ingeniero de sonido como el productor en las técnicas de grabación y en la transformación del sonido digital, no se pueden subestimar y son comparables con las del supuesto artista.

Nuestro comportamiento como consumidores musicales trata a la música como una especie de producto que nos llega electrónicamente o como el accesorio de cierto estilo de vida que es incompatible con las concepciones decimonónicas de la autoridad del compositor. Además la disponibilidad de músicas de todas partes nos ha llevado a hablar con toda naturalidad de diferentes músicas.

Es preciso, entonces, diferenciar entre un modo de pensar europeo del siglo XIX, según el cual los logros del arte y de la ciencia occidentales representaron una especie de patrón oro que sirve para medir los de otras épocas y lugares, y las circunstancias de la sociedad postcolonial y multicultural actual²³⁶.

El contraste que hay entre las condiciones reales del mundo musical actual y los modos de pensar que hemos heredado del XIX se da, sobre todo, en la diferencia que se hace entre el gran arte o la música “cultura”, una tradición basada en el repertorio de Bach, Beethoven y Brahms, y el arte menor, en donde se incluyen todas las tradiciones musicales populares, en gran parte carentes de notación²³⁷.

Una muestra de esta manera de pensar la encontramos en Luis de Pablo, que considera que la música popular está desvinculada del interés general y del gran arte, como aquí se expone:

Resulta profundamente doloroso constatar hasta qué punto son inútiles los esfuerzos de un creador -que, como dotes, es muy posible que lo sea- que por un sinnúmero de circunstancias, incluso ajenas a su voluntad, no ha llegado a profundizar en la corriente auténtica de la problemática de su momento. A lo más y a fuerza de temperamento, logrará hacer una obra interesante como, digamos, peculiaridad o tipismo dialectales, o sea, válida sólo mediante una restricción mental [...] El resultado no se hizo esperar:

²³⁶ Ibid., pág 60-61

²³⁷ A las canciones folklóricas rurales se les reconocía cierto valor musical, puesto a comienzos del siglo XX, compositores como Dvorák, Vaughan Williams y Bartók las incorporaron a su propia música. Pero seguían siendo un arte menor en la medida en que no habían surgido de la “visión individual de un compositor inspirado” (Ibid., pág 60-61).

una obra que no era capaz de interesar sino a sus compatriotas y aceptada por otros públicos sólo como color local. En este sentido, los principales responsables de las últimas “españoladas” hemos sido, sin duda los españoles, obstinados en convertirnos en caso aparte, sin posible vinculación de ningún tipo, respecto de los restantes pueblos²³⁸.

Así pues, los libros de texto de historia de la música y los de apreciación musical parten, también, de esta división y se centran principalmente en la música “cultura” occidental, primero en Europa y luego en el XIX en Estados Unidos, señala Cook. La música popular queda relegada a un par de capítulos al final o bien al comienzo, y se trata fundamentalmente sobre “el jazz, que se ha transformado desde la Segunda Guerra Mundial en una especie de tradición “cultura” alternativa y el rock”. Este esquema lleva implícito la idea de que las culturas populares no occidentales encarnan los comienzos y la cultura occidental el progreso, lo que es “absolutamente inadecuado para la comprensión de la música en la sociedad pluralista actual”²³⁹.

En la disciplina académica de la musicología, sin embargo, a partir de los años ochenta se ha producido un cambio radical.

Cuando se decía que la música contemporánea “seria”, adjetivo insatisfactorio añade Cook estaba en crisis, era porque la música en la sala de conciertos estaba en crisis, en el sentido de que había disminuido su audiencia. La cuestión es que el fenómeno de una música nueva y progresiva que debía gustar a una minoría coincidió con la explosión de la “vanguardia” en el mundo del arte a comienzos del siglo XX. Tal fue el caso de la música serial de Schönberg, que sonaba muy diferente de la música tonal, por lo que la gente empezó a dejar de escucharla, a excepción de aquellos que se comprometieron con ella. Aún en la actualidad los promotores de conciertos rechazan la música de aquella época como demasiado “moderna”.

Dice Cook, al respecto, que los compositores como Schönberg “creyeron de manera demasiado incondicional en el concepto decimonónico de autenticidad, por lo que trataron a sus oyentes con una actitud que lindaba con el desdén”, mientras que los

²³⁸ Ibid., pág 39

²³⁹ Ibid., pág 62-64

compositores del XIX, por contraste “solían ofrecer a los oyentes justo lo que querían”²⁴⁰

Con esto, no quiere decir Cook que la “música moderna” debiera ocupar el mismo espacio que la música “ligera”, pero lo cierto es que tiene que hacer frente a un desafío y que hoy en día, pocas obras modernas entran a formar parte del repertorio clásico cada década. Como contrapeso se va extendiendo el repertorio hacia atrás, el ámbito de la “música antigua” y esto hay que entenderlo más como un crecimiento que como un declive de la tradición.

En cualquier caso, la música clásica no está decayendo, afirma Cook, puesto que, gracias al desarrollo y difusión de la tecnología de la reproducción sonora, hoy en día, llega a una audiencia mucho mayor que en cualquier otra época (2001,66-69). Además “la industria musical ha logrado recolocar la música clásica como un producto nicho en gran medida rentable -un *gran* producto nicho- en la cultura de consumo contemporánea”. En este sentido, la música clásica sigue viva, aunque gracias a una transformación en el papel social como la llevada a cabo por la emisora Classic FM, equivalente a la española Sinfo Radio (según nota del traductor), cuya práctica de seleccionar movimientos individuales tomados de sinfonías clásicas indignó a los críticos eruditos.

En conclusión, para Cook, hoy en día, no está en crisis la música “clásica”, sino los modos de pensar en ella, principalmente, pensar que la música “aunque está *en* el tiempo no es *del* tiempo” y también, la idea de que, al igual que otros tipos de representación cultural, la música trata de algún tipo de realidad externa. Mientras que Cook insiste en el hecho de que la música es un objeto imaginario y que “no podemos señalarla ni atraparla, porque tan pronto como surge ya ha desaparecido”. Para evitarlo, se inventó la notación²⁴¹.

²⁴⁰ La Sociedad para las Interpretaciones Musicales Privadas, creada en Viena en 1918 por Schönberg, “sólo admitía en sus conciertos a los verdaderos miembros, a los que además se les imponía la condición de que ni aplaudieran ni permitiesen que apareciera en la prensa pública ninguna información sobre la música” (Ibid., pág 65)

²⁴¹ Ibid., pág 71

La notación para escribir música, permite su conservación y servir de medio de comunicación de la música de una persona a otra, y, además, es esencial para concebir la música, para imaginarla o pensarla.

Muchas civilizaciones antiguas han pretendido conservar de ese modo su música, sin embargo, a pesar de que entendamos una notación, a veces después de largos años de investigación²⁴², hay aspectos sobre la notación de la música que desconocemos ²⁴³.

La cuestión es que si no sabemos realmente cómo sonaba la música en los años de transición al siglo XX, mucho más difícil será saber cómo sonaba la música medieval²⁴⁴. De aquí que, los etnomusicólogos son dolorosamente conscientes de que al utilizar un pentagrama para transcribir la música que estudian están metiendo con calzador la música india o china, o cualquier otra, en un sistema que nunca había sido concebido para eso. Es más, en el caso de la música india y china “la responsabilidad del efecto de la música recae a menudo en las notas entre las notas, por decirlo así”²⁴⁵.

Para pensar la música utilizamos metáforas que nos permiten representárnosla imaginariamente. Estas representaciones pueden ampliar o fortalecer nuestra experiencia de la música. La hermenéutica, término de inspiración bíblica, ha enfocado de este modo el estudio del significado que hay detrás de la música. Pero, afirma Cook, todas las descripciones de la música recurren a metáforas²⁴⁶.

Pues bien, dice Cook que la metáfora básica de la cultura musical occidental es considerar a la música como algún tipo de objeto. Esta idea es inseparable de la notación en el pentagrama, que muestra cómo la música se “mueve” hacia arriba y hacia abajo y de izquierda a derecha de la página ²⁴⁷. Ya Roger Scruton señaló que no hay ningún objeto que se mueva, sino que, cuando decimos que la música se mueve estamos

²⁴² Las diferentes culturas utilizan diferentes sistemas para representar sonidos musicales, como los intérpretes de tabla indios que utilizan sílabas habladas para memorizar complejos modelos rítmicos o los directores de orquesta occidentales, que utilizan una serie gestos estandarizados. El caso es que las notaciones musicales son extraordinariamente específicas en relación con lo que quieren o no quieren registrar; son más semejantes a filtros o prismas que a grabadoras DAT o a los *samplers* (Ibid., pág 80).

²⁴³ Ibid., pág 73

²⁴⁴ Ibid., pág 76

²⁴⁵ Ibid., pág 80-81

²⁴⁶ Ibid., pág 92-93

²⁴⁷ Ibid., 94-95

tratándola como un objeto imaginario. Lo mismo resulta aplicable cuando volvemos atrás en una partitura y comparamos dos pasajes de la música examinándolos conjuntamente. Cuando hacemos eso, estamos desligando la música del tiempo. Aunque vivimos la música dentro del tiempo, al querer manipularla para entenderla, la sacamos del tiempo y la falseamos.

Pero no se trata de un falseamiento del que podríamos prescindir; sino que se convierte en una parte fundamental de lo que la música *es*. Se trata de una característica de todas las culturas musicales construidas sobre la representación, ya sea notacional, gestual o de otro tipo. La confusión, por tanto, es imposible de erradicar, pero lo importante es reconocer el falseamiento como lo que es.

Lo mismo sucede con el contenido de cualquier otro museo, que no caemos en la cuenta de que su contenido son objetos imaginarios. Por ejemplo, los cuadros, aunque se tratan de objetos físicos que se compran y se venden, cuando vamos a verlos a una galería, no vamos a mirarlos por ellos mismos, sino por las experiencias que pueden aportarnos, y “son tantos los modos en que pueden plasmarse esas experiencias como las personas que los observan”.

Debido a esta concepción de la música como objeto, la historia de la música se ha presentado tradicionalmente a la manera de una serie de peldaños, un viaje de una a otra obra maestra, que nos conduce del remoto pasado al presente y más allá.

Hay, sin embargo, otra manera de verlo que consiste en que el proceso histórico radica no en las obras mismas, sino en algo que hay entre ellas, esto es, en los modelos de concepción y percepción, que hicieron nacer estas obras, y que van cambiando permanentemente, y también geográficamente²⁴⁸. En esta perspectiva, las obras se convierten en “conchas vacías en las que sólo puede insuflarse vida por medio de una reconstrucción imaginativa de las experiencias musicales que le dieron antaño significado”. De ese modo veríamos la historia de la música esencialmente como un relato de nuestro propio viaje a través del museo imaginario de las obras musicales.

²⁴⁸ Ibid., pág 97-98

Cook señala que la concepción que considera el objeto artístico como un objeto real es un error que también ha afectado a la concepción del lenguaje, como señaló Wittgenstein, en relación con la teoría representativa, “gráfica”, del significado. En un apartado anterior dedicado a dicho filósofo he hablado ya extensamente de dicho error, que por otra parte, está muy arraigado en la cultura occidental.

Respecto a esta teoría gráfica del significado, aplicada a las artes visuales dice Cook:

Si pintar o esculpir consisten en retratar la apariencia de las cosas tal y como son realmente -y más aún si se trata de representarlas como deberían ser idealmente [...] entonces hay patrones absolutos conforme a los cuales puede juzgarse en el arte. Y estos patrones no tienen nada que ver con las circunstancias que lo hicieron nacer o con las razones por las que se produjo; guardan relación únicamente con la propia obra de arte.[...] De este modo, la estética clásica creó la imagen del experto o crítico autónomo, alguien que está al margen de los procesos de creación artística pero que preserva y aplica los patrones intemporales de la verdad y la belleza artística²⁴⁹.

La idea de una obra de arte intemporal es propia del modo de pensar del siglo XIX, pero, en la música, esta idea se incorporó mucho antes. La música aparece como la imitación de algo que queda fuera de la música ya en Pitágoras, al considerarse, entonces, como la representación de la armonía cósmica y pervivió durante toda la Edad Media y el Renacimiento. Posteriormente, en el siglo XVIII, según la teoría de los afectos, la música había de consistir en imitar, pero esta vez, en “capturar y transmitir afectos como el amor, la furia o los celos”²⁵⁰.

Ahora bien y siguiendo a Wittgenstein, al igual que el lenguaje no representa la realidad, sino que la construye, de la misma manera, “el papel del arte es poner a nuestro alcance nuevos modos de constituir nuestro sentido de la realidad”, tal y como lo ha formulado la filósofa Joanna Hodge, para quien le debemos a Dickens el haber hecho de la niebla un elemento de experiencia identificable, y a Van Gogh el haber hecho visibles

²⁴⁹ Ibid., pág 99

²⁵⁰ Ibid., pág 100-101

los girasoles²⁵¹. La pintura no es, pues, el objeto que está colgado en la pared, sino el modo de ver que promueve o construye, por lo que Hodge habla de la visión “constructivista” del arte, según la cual, el valor de una obra de arte no se encuentra en si cumple los patrones artísticos, sino en la experiencia del espectador ²⁵² .

Este enfoque, aplicado a la música tiene que ver con la hermenéutica, ya que busca metáforas esclarecedoras, las cuales no se limitan a representar algo que ya hemos experimentado, sino que nos inducen a experimentar la música de un modo diferente. Es decir, que reflejan la música, pero sobre todo, cambian nuestro modo de verla, y esto es algo que permite destacar la función de la música como arte interpretativo, una función que en la concepción clásica era totalmente secundaria, porque lo que contaba era la obra tal como salió de su creador ²⁵³. La música de la tradición “cultura”, dentro del museo imaginario, está hecha para la reproducción y concebida para oírse como una interpretación de algo que ya existe y posee su propia identidad.

Pero, para Cook, una cosa es que la música encuentre su sentido en ser “interpretación de” es decir, en aquello que se está representando y otra es que encuentre su sentido en lo que está haciendo, lo cual destaca el papel creador y no meramente reproductor del intérprete²⁵⁴ .

Por tanto, la historia de la música debería, entonces, contarse de otra manera, y la interpretación, que incluye en su proceso tanto a los ejecutantes, como a los oyentes y a los escritores sobre música, debería situarse en el centro y no en los márgenes. La historia del arte, insiste Cook, es la historia de los modos cambiantes en los que las personas han visto las cosas. Así dice:

Una historia que se base en la recepción sustituiría las ordenadas cronológicas de los libros de texto por un elaborado entramado de influencias y recuerdos según va saltando

²⁵¹ Cit. por Cook, N., Opus cit, 2010, pág 101

²⁵² Cook dice que “la música de Beethoven, la oímos en relación con la imagen del compositor que vamos construyendo por medio de la escucha de su música y de las lecturas sobre él. De hecho, si la conocemos bien, es posible que oigamos una interpretación de la *Hammerklavier* como una interpretación de la „*Hammerklavier*“, relacionando lo que oímos con otras interpretaciones de la obra que hayamos oído, o con el comentario crítico que ha ido formándose en torno a ella”. (Ibid., pág,106).

²⁵³ Ibid., pág 102

²⁵⁴ Ibid., pág 106-107

la música de una época a otra, de un rincón del globo al contrario, o del “gran” arte al arte “menor” y viceversa²⁵⁵.

Desde la perspectiva de la recepción, son las necesidades, deseos y aspiraciones las que determinan qué tipo de música, de qué época y de qué lugar, las satisfacen y, por tanto, son las que construyen la historia real de la música .

De este modo, en la historia de la música deben de equilibrarse la visión “pictórica”, basada en la composición, y la visión “constructivista”, basada en la recepción. Si queremos un enfoque verdaderamente global, debe sustituirse el enfoque imparcial y no participativo de la historia de la música, por el basado en la recepción, que tiene en cuenta cómo utilizamos, interiorizamos o nos ocupamos de ella, “ya sea yendo a conciertos o discotecas, relajándonos con ella en el salón o silbándola en el trabajo”. Dejaríamos así a un lado los juicios prescriptivos, y sobre todo, los de otra época, sobre lo que deberíamos escuchar y cómo²⁵⁶.

Cook considera que es pesimista ver la música como *representando* las visiones del mundo de culturas de las que estamos separados por el tiempo, el espacio, o por ambos, de tal manera que no podemos recrear el contexto dentro del cual la música se hace inteligible. Por eso, plantea la siguiente alternativa: puesto que sólo podemos considerar el mundo desde nuestra propia experiencia subjetiva, lo que según el solipsismo nos impide conocer el mundo, lo que podemos hacer, dice Cook, es reconsiderar que la propia experiencia sea algo privado. Podemos entender que la experiencia humana es algo público o mundano, y desde ahí, considerar que la experiencia privada es una construcción social de la subjetividad burguesa.

La música y la musicología, como modos de construir significados permite obtener un tipo de comprensión del otro cultural o histórico. La música puede comunicar atravesando barreras como las de la diferencia de género y las de la enfermedad mental, como lo hace la musicoterapia²⁵⁷. Pero, sobre todo, atravesar las barreras de otras culturas o subculturas, puesto que oír esas músicas nos permite de alguna forma de

²⁵⁵ Ibid., pág 109

²⁵⁶ Ibid., pág 110

²⁵⁷ Ibid., pág 159-161

comprenderlas y con ello, “mover nuestra propia posición, construyendo y reconstruyendo nuestra propia identidad en el curso de ese proceso”.

Ahora bien, hay que tener en cuenta que no puede haber música en el vacío tanto desde el punto de vista cultural como físico, por eso “no puede abolir de golpe la diferencia cultural”²⁵⁸. La música no es un fenómeno natural, es cultural, pero “se vive como si lo fuera” porque es de ese modo como nos sirve para entender al otro y superar la diferencia, aunque sea de un modo limitado y provisional.

Por otra parte, el hecho de que la música sea un artificio que se disfraza en forma de naturaleza, “la convierte no sólo en una fuente de placer sensorial y en un objeto de especulación intelectual, sino también en la suprema persuasora culta”²⁵⁹.

La música tiene un poder especial para “introducirse por sorpresa en nuestra mente y sustituir nuestra voluntad por la suya”. Ya lo entendió así Adorno, que la música es agente de ideología.

Por tanto, “necesitamos entender su funcionamiento, sus encantos para protegernos de ello como, paradójicamente, para disfrutarlos plenamente”²⁶⁰. Y para ello tenemos que escucharla, leerla e interpretarla como parte de la cultura, de la sociedad y de cada uno de nosotros .

5.3 La ruptura de Erik Satie.

Erik Satie reúne una serie de características que le convierten en un músico representativo de los nuevos valores de la música del siglo XX, en el sentido de que su música constituye una reacción a la manera de entender la música que en el siglo XIX se había impuesto en el mundo occidental. Se trataba principalmente, como ha mostrado Cook, de la idea de música como un arte intemporal. Satie representa un cambio de mentalidad radical en el abandono de dicha concepción, lo que le convierte en un verdadero precursor de la música de vanguardia del siglo XX.

Satie reacciona contra la concepción de la obra como forma o estructura que tiene sus raíces en la tradición, pero también contra la expresividad sentimental del

²⁵⁸ Ibid., pág 162

²⁵⁹ Ibid., pág 161-164

²⁶⁰ Ibid., pág 201-22

romanticismo y del impresionismo postromántico. Su música no tiene las pretensiones de autenticidad, que había caracterizado a la música del siglo XIX, y que ha seguido vigente a lo largo del siglo XX, como ha señalado Cook. Satie sólo exige a su música, rigor y precisión:

“Soy un hombre del tipo de Adán”, decía de sí mismo Satie. Y ésta será su tarea: llenar de adanismo la música, virginearla de adherencias. Cage decía que, por eso, Satie es un compositor indispensable:

El que esté interesado en Satie debe, para empezar, desinteresarse del resto, aceptar que un sonido es un sonido y un hombre es un hombre, abandonar las ilusiones acerca de ideas de orden, expresión de sentimientos y todo el resto de nuestra heredada farfulla estética²⁶¹.

De este modo, Satie se separa de las concepciones postrománticas, que darían pie al llamado “impresionismo”. Satie, que no se confesaba antiwagneriano, decía a Debussy que había que liberarse de la aventura de Wagner, ya que no respondía a “las aspiraciones naturales” de los franceses. Su pertenencia al impresionismo duró poco tiempo, pues, como “la bruma ocasiona la pérdida de tantos músicos como navegantes”; también decía que el impresionismo era el arte de la imprecisión, cuando lo que se necesitaba en la música era, justamente, la precisión de la línea. Tras la Gran Guerra su paradigmático clasicismo le convertirá en el músico del “sprit nouveau” y del “retour a l’antique”²⁶².

Alejo Carpentier dice de Satie que ridiculizó el impresionismo por considerar que sus imitadores lo convertían en “una escuela de triquiñuelas armónicas, una caza de pinceladas preciosas y enrevesadas”. Que, arremetió contra los complicados títulos de las piezas impresionistas y los caricaturizaba con sus *Horas seculares e instantáneas*, *Alocamientos graníticos*, o *Piezas en forma de pera*²⁶³.

²⁶¹ Barber, LL., “Sobre Erik Satie”, en *Erik Satie. Del Chat Noir a Dadá*, 1996, pág 277

²⁶² Ibid., pág 278

²⁶³ Carpentier, A., “Erik Satie, profeta y renovado”, en *Erik Satie. Del Chat Noir a Dadá*, 1996, pág 260

Satie, como Debussy, se opuso a la antigua concepción de la música, entendida como metafísica tal como defendió Schopenhauer. Según palabras de Debussy:

He aquí el nuevo camino. Hasta Satie la música ha reposado sobre un principio falso: se daba demasiada importancia a la fórmula, al *métier*; se combinaba y se construían temas que querían expresar ideas. Se hacía así metafísica y no se hacía música, la cual debe ser registrada espontáneamente por la oreja, sin que haya necesidad de descubrir ideas abstractas en los meandros de un desarrollo complicado. Pero, he aquí, al fin, el nuevo camino²⁶⁴.

Inciendiando en este aspecto de la música de Satie, Adolfo Salazar afirma que Satie era un ejemplo de música contraria a lo sublime, puesto que Satie hubiera podido acompañar una tragedia de Sófocles o Esquilo con su ocarina de feria. En este sentido, considera que la misma música que puso Satie a los fragmentos de los *Diálogos* de Platón, en su obra *Socrate*, podía haberse tocado casi con dos dedos en el piano²⁶⁵.

Satie no reconocía la separación entre música culta y música popular, introduciendo en su música de forma natural la música popular y las canciones conocidas, en clara oposición a la concepción de una música sublime, y difícilmente accesible a cualquiera. De acuerdo con esa posición, huía también de la complejidad formal, para quedarse con la forma libre de un preludio, o de un preliminar, creando una atmósfera y buscando la belleza en la sonoridad misma:

Su música, siempre caligráfica y blanca y estática (sin sintaxis ni subordinaciones ni in/felices finales) se empobrecerá a ojos vista, preñándose de extraños mutismos (*Socrate*), de lugares comunes y clichés (canciones conocidas y danzas) siempre articulando un no-discurso que trabaja (masajea diría McLuhan) al auditor y deja que sea el sonido por sí mismo el que imprima sensaciones en el oyente.

La música de Satie, en fin de cuentas se adamizará, esto es, renunciará a rotundidades y conclusiones para quedar en pura preliminariedad, puro preludio. Un puro tapiz o arabesco sobre el que amar-durando, esto es, viendo el tiempo que pasa. “Música vestibular”²⁶⁶.

²⁶⁴ Vallejo, C., “El más grande músico de Francia,” en *Erik Satie. Del Chat Noir a Dadá*, 1996, pág 257

²⁶⁵ Salazar, A., “Erik Satie”, en *Erik Satie. Del Chat Noir a Dadá*. 1996, pág 251

²⁶⁶ Barber, Ll., *Opus cit.*, 1996, pág 278

Satie, se consideraba un modesto filólogo que simplemente había compuesto “un fondo de ciertos ruidos (sirenas, dinamos, aeroplanos, máquinas de escribir, tipos de revolver...) que el libretista juzgaba indispensables para precisar la atmósfera de sus personajes”. Apoyó al entonces joven músico Stravinski, quien había escrito para pianola, al que consideraba como el nuevo procedimiento de “producción fónica”.

Esa modestia de Satie se refleja en su *Socrate*, un drama sinfónico en el que muestra en plenitud la música como “dégor sonore”. Se trata de una música que quiere “blanca” y “pura”: un largo recitativo-leído, “*recit en lisant*”, de unos treinta y cinco minutos de duración, en los que no pasa nada, es el anti-drama por excelencia²⁶⁷. El deseo de Satie de una orquesta escueta y transparente era una manifestación de su viejo deseo.

Otra característica de la música de Satie era el abandono de la actitud contemplativa en la escucha musical, característica del período anterior, que ya había señalado Cook. La música de Satie rechazaba el desarrollo formal tanto como una profundización de la expresión, de modo que llegó a considerar su música como “*musique d’ameublement*”, es decir, algo que hay que oír como si no existiese.

Toda la música de Satie es mueble, es tapiz, es pre-ludio. Cosas que ocurren. Preludia, o sea prepara a los oyentes por medio del sonido. Un abridor de atenciones; que el sonido se abra al auditor. “*Je me retire*”, escribe Satie²⁶⁸.

Para conseguirlo utiliza la repetición, la encantatoria, la mágica, la mecánica, e igualmente sirve el tedio, en definitiva, el “*antipathos*”.

Un tedio hipnótico de la” repetición monda y lironda, como la de esos 8 compases finales de *Vieux sequins et vieilles cuirassés* (*Viejas lentejuelas y viejas corazas*) (1913) que se han de repetir 380 veces, o la insistencia de su célebre pieza *Vexations*, una partitura de tan sólo 52 compases (estructura a su vez repetitiva A, A’, A, A’’) que se han de tocar 840 veces “suave y lentamente”. (La duración de la pieza es de unas 24 horas). Le dice Satie al esforzado intérprete: “Para tocar 840 veces seguidas este motivo, sería bueno prepararse previamente, en el más absoluto silencio, para serias

²⁶⁷ Ibid., 279

²⁶⁸ Ibid.

inmovilidades”. En un extremo adamismo: para tocar “serias inmovilidades” y creando grandes vacíos, podrá tocar sin contaminar. Música “cuidadosamente aburrida”²⁶⁹.

Para Satie, el aburrimiento es “profundo y misterioso”, por ello, está preparado y medurado con esmero. Como ejemplo de ello fue su Coral inapetente de 1914, del cual dijo Satie “he puesto todo lo que sé sobre el aburrimiento: lo dedico a los que no gustan de mi música...”²⁷⁰

Satie hizo pública su “musique d’ameublement”, en 1920, en los entreactos del estreno de una pieza de Max Jacob. Se trataba de una música a la que los oyentes habían de reaccionar “como si no existiese”, pues, sólo pretendía “contribuir a la vida de la misma manera que una conversación particular, un cuadro de una galería o el asiento sobre el cual se está o no sentado”. Así decía el texto de presentación. También la llamaba Satie pura fonometría²⁷¹.

Su música significa el menosprecio de transiciones, desarrollo, entronizando por igual lo abrupto o lo idéntico. En 1924, minutaba cada secuencia con cuidado meticuloso, en una composición para el cine “imagen por imagen” en la época del cine mudo. En lugar del tiempo-compás aplicaba el tiempo- duración, dentro del cual la música-mueble flota. Una música que se quiere pobre: sin relaciones contextuales, lógicas o transicionales: Música “en estado de salto”²⁷².

La música mueble iba unida a un deseo de simplificación hasta llegar a la última expresión de sencillez y parquedad:

Sus esfuerzos tienden a realizar con la música lo que ha resuelto Puvis de Chavannes con la pintura [...] decir en pocas palabras lo que no diría en elocuentes períodos un orador español y envolver en cierta sobria vaguedad su obra musical, a fin de que el oyente, allá para sus adentros, siga, según el estado de su ánimo, el camino que le traza, que es recto, alfombrado de armonía y llena de sentimiento.

²⁶⁹ Ibid., pág 280

²⁷⁰ Ibid., pág 281

²⁷¹ Ibid.

²⁷² Ibid.

Esta táctica artística, al parecer, tiene mucho de oriental, y nuestro amigo bautiza su música con el título de armonía griega. No soy capaz de saber (¡qué he de saber!) hasta qué punto puede resultar helénico el sueño de este artista²⁷³.

En relación con la función de la música en la ópera y en el drama, lo importante para Satie era crear el clima adecuado a la escena. Por eso, “Satie torcía ya el gesto en secreto, al oír hablar de las wagnerianas”.

Hablando con Debussy, le decía:

Es menester que la orquesta no haga aspavientos cuando un personaje entra en escena [...] No hay necesidad de que la orquesta se ponga a llorar cuando un personaje sale a escena. ¿Acaso lloran los árboles en escena? Lo que tenemos que hacer es crear una escena musical, una atmósfera musical en la que los personajes se muevan y hablen²⁷⁴.

Satie creía que la labor del músico era la de hacer una especie de decoración musical, crear un clima musical, dentro del cual los personajes pudieran moverse y hablar. Nada de estrofas, nada de leitmotifs, hay que servirse de una especie de atmósfera a lo Puvis de Chavannes. Según Jan Cocteau, esta frase decidió la estética de *Pelléas*²⁷⁵.

También, y rompiendo con la concepción decimonónica, Satie no consideraba que hubiera una música universal, sino una música con las variaciones propias de su momento y su lugar. Así quedaba recogido en su actitud un reconocimiento del pluralismo cultural, que rechaza cualquier imposición de un creador por razón de su supuesto valor universal.

Para el autor de *Morceau en forme de poire* (*Pieza en forma de pera*) ya no cuentan todos los elementos musicales que la tradición general puede ofrecer-ni mucho menos. [...] Satie acepta y valora las deformaciones que a toda música impone su propio país y, además, acepta y valora las deformaciones que sobre la música proyecta el tiempo, la época, el momento en que ha sido escrita. Para Satie, la universalidad de la música es una pura ilusión del espíritu.” Representa una reacción contra Wagner al quien tantos

²⁷³ Rusiñol, S., “Al llegar...” en *Erik Satie. Del Chat Noir a Dadá*, pág 237

²⁷⁴ Salazar, A. Opus cit., pág 250

²⁷⁵ Ibid., pág 251

considera un músico universal, como también contra Debussy, que más que un músico francés es ante todo “un músico realista –un músico de la armonía imitativa”. “Erik Satie quiere hacer una música francesa auténtica”²⁷⁶.

Otro aspecto que hay que señalar en Satie es la relevancia que daba a la actitud a al gesto del individuo creador, frente a la sustancia misma de la obra. Parece que Satie, como también otros artistas, no tenía en cuenta la obra como hecho aislado, sino el conjunto de condiciones y particularidades del propio creador que acompañan a la obra. Este es un aspecto que más adelante veremos que lo señala también J. J. Nattiez como parte de la obra musical y lo denominará su dimensión poiética. Cambia, de este modo, la consideración de la obra de arte como un resultado acabado y cerrado en sí mismo que no tiene en cuenta las particularidades del proceso de creación.

Satie parece de esa clase de artistas que cultivan la actitud más que la obra, como Wilde y en Byron, cuya actitud es un reflejo de su obra. Según Arconada, esto, sin embargo, restringe el radio de libertades de la reacción, haciendo que la obra no sea un compendio de creaciones, sino un compendio de actitudes²⁷⁷. Reconoce, también, que en todo el arte nuevo está latente este predominio de la actitud de la obra, del gesto sobre la sustancia. Y, así, afirma que el arte nuevo, “saturado de estética, da unas lecciones reposadas de ética”. Así dice:

La antigua “exaltada pureza teórica”, doctrinario que no hemos de abandonar, se hace ejemplar y decisiva: el artista se dedicará a la obra que supone el cultivo de actitudes. Esta obra pide “la atención desprendida de los espíritus mejores”. “El arte nuevo necesita un Mallarmé”²⁷⁸.

Sin embargo, considera Arconada que Satie no es estrictamente un hombre de actitudes, sino que se presta a ellas, nada más. La música de Satie intencionadamente no es sublime y se burla de la sublimidad y sigue una trayectoria opuesta y reñida²⁷⁹.

²⁷⁶ Pla, J. , “Erik Satie ya es un caso...,” en *Erik Satie. Del Chat Noir a Dadá*, 1996, pág 234

²⁷⁷ Arconada, C. M. “En torno a Erik Satie”, en *Erik Satie. Del Chat Noir a Dadá*, 1996,

²⁷⁸ Ibid., pág 242

²⁷⁹ Ibid.

Satie representa, en definitiva, el arte de vanguardia de principios del siglo XX, junto con el desinterés y la repulsa por el arte tradicional, una nueva tendencia que tuvo su pequeña tradición con Apollinaire 1900-1911, “durante 12 años el único poeta de Francia” decía Cendrars en uno de sus poemas. Fue un precursor puro, ya que muchos de los rasgos preeminentes del arte de vanguardia de Apollinaire, Cocteau, los cubistas o Dada, están ya en Satie: “El acrobatismo, la paradoja, la ironía, la banalidad, la impresión, la objetividad”²⁸⁰. Pero, según Arconada, aunque compartió ciertos rasgos con el arte de la vanguardia, no lo hizo con la intención de cumplir unos nuevos principios:

Satie compendia musicalmente esos esfuerzos, todo lo que hay de burlesco, de estridente, de tumultuoso y de retardador en el contenido sustancial del arte nuevo. Satie, temperamentalmente está predispuesto a estas características del arte actual. “No ha necesitado violentar su marcha no hacer virajes complicados para llegar a ese paralelismo sorprendente y curioso”. No tuvo una actitud propia de un conductor o inspirador, ya que era modesto, desapercibido y callado. Simplemente hizo su obra y “la dejó caer, burlonamente, en medio del coro de gritos de sus enemigos, mientras él continuaba la marcha ajeno al estruendo”²⁸¹.

Respecto a la influencia de Satie en Debussy, José Bergamín lo menciona en dos aforismos de su primer libro *El cohete y la estrella* (1923): “Erik Satie no dice lo contrario que Debussy; dice lo mismo, sólo que a la inversa”; y “Satie es a Debussy todo lo contrario que Liszt a Wagner”²⁸². A pesar de la crítica de Satie al impresionismo, Debussy fue un buen amigo suyo y asumió también dichas críticas, así como su distanciamiento de Wagner, Otros músicos como Mompou y Blancafort han reconocido dicha influencia²⁸³.

Los músicos que siguieron a la generación de Debussy, sintieron la necesidad de reaccionar a su influencia y se agruparon en torno a Satie, considerándolo su maestro, por su sencillez y su “elocuencia llana y ruda”. Estos músicos fueron: Darius Milhaud,

²⁸⁰ Ibid., pág 243

²⁸¹ Ibid.

²⁸² Bonet, J.M., “Erik Satie, la pista hispánica”, en *Erik Satie. Del Chat Noir a Dadá*, 1996, pág 225

²⁸³ Ibid., pág 227

Francis Poulenc, Louis Durey, Germaine Tailleferre, Georges Auric y Arthur Honegger, que formaron la escuela de *Los Seis*. Como en la pintura, anhelaban una especie de “regreso a lo primitivo, al trazo simple, al volumen exacto, a la sonoridad franca”. De ese modo, moría el impresionismo en el arte de los sonidos, como decía A. Carpentier²⁸⁴.

²⁸⁴

Carpentier, A., Opus cit., pág 260-261

III. La cuestión de la normatividad estética en la música.

En este capítulo desarrollaré una serie de aspectos que presento a continuación de forma resumida.

Kant señala el importante papel de los mecanismos o la estructura de la subjetividad en el arte, para determinar en la medida de lo posible, las normas universales que habrían de regir los juicios estéticos. Kant reconocía en lo bello, una parte de necesidad consistente en la adquisición de una forma y un límite, pero también, una parte de libertad por parte de la imaginación. Lo bello no se somete a las reglas de los conceptos del entendimiento. Pero, para Kant, como ya hemos visto, la belleza musical no era igual de libre que las demás artes.

En lo bello, el entendimiento puede reconocer en las imágenes bellas el patrón, orden y coherencia, y la unidad características de su actividad normal, y simplemente se dedica a disfrutar de su libre juego y armonía con la imaginación. Como resultado, las facultades de la imaginación y del entendimiento son conducidas a un estado de armonía subjetiva, caracterizada por una clase particular de placer: una pura emoción estética, autónoma y subjetivamente universal.

También Meyer, atiende a ciertos mecanismos perceptivos, comunes a la humanidad, que le sirven de fundamento, para poder formular una regla universal. Se trata de una regla universal basada en la relación tensión-relajación en la que consiste toda música, que despierta en nosotros unas expectativas y las satisface. Si bien, este fundamento, considera Meyer, es por sí solo, insuficiente y requiere un contexto histórico y cultural para determinarse. Su significación depende de lo que dentro de la Estética se denomina estilo.

Wittgenstein, en cambio, afirma que no hay que fiarse de los mecanismos perceptivos y cognitivos de la subjetividad y señala que lo que aparece en ella no es más que una imagen privada interior. Lo importante es entender que el pensamiento subjetivo se estructura en el interior de un lenguaje, que es inseparable de la cultura y de las instituciones. Wittgenstein, en el pensamiento de la época del *Tractatus* sostenía que

la música se parecía a un lenguaje, entendiéndolo como una “pintura” o una “figura” del mundo, pues, al igual que el significado del lenguaje está en el propio lenguaje, aún siendo una pintura del mundo, también el significado de la música está en ella misma, sin necesitar de ninguna referencia más allá y fuera de sí misma. Posteriormente, en las *Investigaciones filosóficas*, sostenía que tanto el lenguaje como la música estaban introducidos en los juegos del lenguaje y, por tanto, en las “formas de vida”. De aquí que las normas pueden tener múltiples significados o usos tal como pueden mostrarse a través de las diversas descripciones que podemos dar de ella.

Por su parte, también Blacking admite que no tiene sentido hablar de las normas estéticas de la música fuera del marco de una experiencia compartida dentro de una cultura determinada. La música adquiere sentido por las asociaciones entre las personas, puesto que la conciencia individual se alimenta de la conciencia colectiva en la comunidad. Por eso afirma que para entender la música debemos atender a sus estructuras profundas, que expresan un determinado comportamiento humano, y no a las superficiales. Ocurre que, ciertas estructuras que son aparentemente comunes pueden tener un sentido totalmente distinto para diferentes comunidades y a la inversa, estructuras aparentemente diferentes pueden reflejar un mismo comportamiento.

Por lo tanto, no puede haber juicios estéticos universales, pero las normas que permiten organizar o construir la música tienen una base universal que radica en el sujeto mismo o en la naturaleza de la que forma parte, un sujeto inmerso en una realidad cultural y social que lo trasciende. La música no es cualquier sonido, sino que implica la presencia del hombre.

Xenakis toma conciencia de su realidad cultural y social y construye su música en consonancia con esa realidad. Elige unas leyes, que son las representativas de su época, las leyes estadísticas del siglo XX. Aunque se inspira en las concepciones pitagóricas, cuando considera que hay unos principios de la naturaleza, que son comunes a la arquitectura del cosmos, lo hace a través de la visión de la ciencia del siglo XX. A esos principios en la música los llama leyes estocásticas.

Hay que destacar que dichas leyes escapan a una visión causal y determinista de la naturaleza, por lo que no representan un mundo perfectamente calculado y previsible, sino un mundo regido por probabilidades. Las leyes estocásticas, que incluyen el azar, son las leyes de los grandes números, que Xenakis aplica a grandes masas tonales.

1. Los juicios estéticos en la música de Kant.

1.1 La universalidad del sentido del gusto: Kant y Debussy.

Kant, sostiene en *La Crítica del Juicio* (1790) que aunque los juicios sobre lo bello no añaden nada al conocimiento de las cosas, aún así pertenecen totalmente a la facultad del conocimiento. Su teoría de la relación entre las facultades de la imaginación y del entendimiento, si se sostiene, promete que la experiencia de lo bello puede proporcionar un conocimiento de un tipo inaccesible al de la mente racional o práctica²⁸⁵. Kant explica cómo juicio estético puede contribuir al conocimiento a través del papel privilegiado que en ellos tiene la imaginación. La función de la imaginación es requerida a la hora de percibir cualquier cosa -para convertirse en un objeto de conocimiento- para reunir y ordenar la pluralidad de los datos sensibles. También el entendimiento tiene una función similar respecto de las imágenes presentadas por la imaginación, pero la diferencia con la imaginación es que ésta no se limita a ser un copista servil de los datos recibidos.

La actividad de la imaginación es fundamentalmente libre y espontánea y creativa. En la presencia de lo bello, sin embargo, la imaginación renuncia a algo de su libertad, reconociendo en efecto, que lo que tiene delante es del tipo de una totalidad ordenada, que bien pudiera ser el producto del entendimiento. Como resultado, las facultades de la imaginación y del entendimiento son conducidas a un estado de armonía subjetiva, mediada por el sentimiento.

Kant habla, entonces, de un sentimiento de libertad en el juego de nuestras facultades cognitivas. Esta experiencia está ordenada, aunque es un juego, y al mismo tiempo está estructurada y es libre, y es una clase particular de placer²⁸⁶.

²⁸⁵ Bowman, W.D., Opus cit., pág 77-86

²⁸⁶ Cuando se emplea la imaginación en el conocimiento, tiene que someterse a las reglas de los conceptos. Esa actividad ni es libre ni es un juego. En la experiencia estética, la imaginación no está

Los juicios sobre lo bello son universalmente válidos y ejemplarmente necesarios, ya que el placer subjetivo particular que nos provocan no es un puro asunto particular. Ese placer, si es libremente experimentado, es el resultado de un proceso de conciencia universalmente compartido. Cuando mi imaginación está de acuerdo con mi entendimiento, eso no se limita a suceder sólo en mi visión personal, puesto que todos tenemos mentes equivalentes.

Llegados a este punto, cuando la mente intuitivamente reconoce la unidad y la ley aparente de los objetos bellos, el placer que se obtiene no es ni esencialmente de naturaleza sensorial ni racional, sino que se trata de una emoción propia, una pura emoción estética, autónoma y subjetivamente universal. Surge un sentimiento particular de la armoniosa resonancia entre las facultades cognitivas, que no es una emoción común.

Para Kant, los juicios universales sobre la belleza no son del todo objetivos, no pueden estar fundados en las reglas y en la lógica, como los intelectuales, y sin embargo, sí son cognitivos, pues, se fundan en una operación del sentimiento. El sentimiento del juego libre entre nuestras facultades cognitivas (imaginación y razón) es esencial para establecer un puente que pueda salvar la distancia entre hecho y valor.

En Kant, al igual que los juicios teóricos de la razón y los juicios morales, los juicios sobre lo bello son universales, en el sentido de que hay acuerdo entre todo aquel que se acerque al objeto en el modo apropiado (es decir estéticamente: sin “interés” y sin mediación conceptual). La diferencia con los juicios teóricos y morales es que aquí, solamente se exige un acuerdo universal, que no está sometido a una regla explícita.

constreñida, libre de disfrutar sus tendencias racionales hasta donde la imagen ordenada (o pieza de música) lo permita. Pero, está influida por el entendimiento, ya que sus imágenes tienen forma y límite, como esas representaciones de la imaginación que constituyen los objetos de conocimiento. Al mismo tiempo, el entendimiento se vivifica “guiado y engatusado” por la animación y el espíritu de la imaginación. En la experiencia estética, la imaginación está fundada cognitivamente, pero no está objetivamente o intelectualmente determinada. Por su parte, el entendimiento es vivificado por la imaginación, pero nunca puede captar o dar cuenta de los productos de la libre actividad de la imaginación. En efecto, el entendimiento reconoce en las imágenes bellas el patrón, el orden, la coherencia, y la unidad características de su actividad normal. Pero desde el momento en que el entendimiento no puede subsumir dichas imágenes en sus conceptos, la mente simplemente disfruta de su libre juego y armonía entre la imaginación y el entendimiento (Ibid., pág, 80).

Dice Kant: “El botánico que juzga bella una flor particular, no hace uso en absoluto de su conocimiento basado en conceptos”²⁸⁷.

Los juicios estéticos son sin concepto. Pero, hay algo parecido a una ley en los juicios sobre lo bello, pues de hecho suponemos que otros encontrarán la belleza donde nosotros, si ellos asumen la actitud adecuada. Todo el que se presente ante lo bello, en el modo en que describe Kant, va a coincidir, porque lo bello necesariamente es el resultado de la congruencia entre la forma de un objeto y la estructura fundamental de la mente humana que todos compartimos. Desacuerdos y disputas surgen, pero supuestamente son el resultado de intereses o esquemas conceptuales en lugar de los propiamente estéticos. Si dos individuos no están de acuerdo en la belleza de una sonata de Mozart, es que uno de ellos no está escuchando “estéticamente” – esto es, sin interés y sin conceptos.

Kant presenta la cuestión sobre el gusto como una antinomia a partir de dos lugares comunes:

El primer lugar común del gusto está encerrado en la frase con que cada individuo sin gusto piensa prevenirse contra la censura: *cada cual tiene su propio gusto*. Esto vale tanto como: el fundamento de determinación de ese gusto es meramente subjetivo (deleite o pena), y el juicio no tiene derecho alguno a la necesaria aprobación de otros.

El segundo lugar común del gusto es [...] *sobre el gusto no se puede disputar*. Esto vale tanto como: el fundamento de determinación de un juicio de gusto, aunque fuera objetivo, no se deja traer a conceptos determinados, por lo tanto no se puede *decidir* nada sobre el juicio mismo por medio de pruebas ²⁸⁸

Sin embargo, reconoce Kant que “entre esos dos lugares falta una fórmula: *sobre el gusto sí se puede discutir*” y eso significa que hay posibilidad de *discutir*, aunque no de *disputar*. Entiende Kant que, mientras los dos buscan la unanimidad a partir de unos juicios opuestos, la disputa espera realizarla según determinados conceptos como bases de prueba, y por tanto “permite conceptos objetivos como fundamentos del juicio”. Esta fórmula mantiene “la esperanza de llegar a un acuerdo unos con otros” y por lo tanto, de

²⁸⁷ Ibi., pág 7

²⁸⁸ Kant, I., *La Crítica del Juicio*, 1990, #56, pág 300

“contar con fundamentos del juicio que no tengan solamente una validez privada, que no sean, pues, meramente subjetivos”²⁸⁹.

Para la solución de la antinomia, dice Kant, basta la posibilidad de que dos proposiciones que aparentemente se contradicen una a la otra, no se contradigan en la realidad, para que “puedan coexistir una junto a la otra” aunque su explicación esté por encima de nuestra posibilidad de conocer. Ambas proposiciones habría que plantearlas entonces de la siguiente manera:

La tesis sería: el juicio del gusto no se funda en conceptos *determinados*. La antítesis sería: el juicio “se funda en un concepto, aunque *indeterminado* (a saber: el del substrato suprasensible de los fenómenos). De ese modo, no habría entre ellas contradicción alguna”²⁹⁰.

Para Kant, la conciencia individual estética representa la potencialidad de la humanidad, aunque no siempre. La idea de humanidad es la que justifica cualquier juicio del gusto, válido universalmente.

En la época de Kant, el gusto era una especie de sentimiento o sentido, que, de acuerdo con la tendencia de la época, Kant definía como sentido común (*sensus communis*), manifestado y mantenido en el intercambio con otros, no en la solitaria absorción en la obra de arte. Era algo así como una categoría social. En el gusto, lo particular y lo universal, lo privado y lo público se interpenetraban e interactuaban.

En conclusión, un juicio subjetivo no era todavía objetivo, pero debería llegar a serlo en la Estética de Kant.

A principios del siglo XX el mismo lugar común que señalaba Kant respecto al gusto vuelve a ser tratado por el músico Debussy. Claude Achille Debussy (1862-1918), destaca el hecho de que el gusto no tiene nada que ver con las convenciones sino con la vida sencilla de la que surge la música popular. Esta misma posición es la que había sido defendida por su maestro Erik Satie, como hemos podido observar en el capítulo anterior.

Debussy relata en el capítulo “Sobre el gusto” (1913) de *El Sr. corchea y otros escritos*, que la opinión común acerca del gusto es que se trata de algo puramente

²⁸⁹ Ibid., pág 301

²⁹⁰ Ibid., pág 301-305

subjetivo. Pero no es así, afirma Debussy, y lo justifica diciendo que lo que ocurre, en realidad, es que sí hay un gusto, o más bien un sentido de la musicalidad que tiene la posibilidad de existir, tal como también sostenía Kant, lo que ocurre es que “lo han echado a perder”²⁹¹.

Señala Debussy que sería necesario que perdiéramos el verdadero sentido de la palabra “gusto”, ya que si en el pasado significaba una manera de defender amablemente las propias opiniones, en su tiempo se había convertido en un argumento de fuerza, en una especie de “puñetazo americano”²⁹². Esto ha provocado que se implantara el “mal gusto”. Así, dice:

¿Serán los profesionales quienes corrompen el gusto en los países civilizados? ¿Se equivoca la acusación de que al público sólo le gusta la música fácil ¡música dañina!?

No nos obstinemos ya más en proclamar ese tópico, sólido como la tontería, de que no se puede discutir de gustos y de colores.... Por el contrario, discutamos, busquemos nuestro gusto, no porque se haya perdido, sino porque lo hemos ahogado [...]²⁹³.

Según Debussy la causa de haber acabado con nuestro gusto procede de los desórdenes de la civilización. Porque, de otro lado, están las “pequeñas poblaciones que aprendían música tan sencillamente como aprendían a respirar”. Dice así de ellas:

Su conservatorio es: el ritmo eterno del mar, el viento en las hojas y los mil pequeños ruidos que escucharon con cuidado, sin jamás consultar tratados arbitrarios. Sus tradiciones no existen, sino en canciones muy antiguas, mezcladas con danzas, donde, siglo tras siglo, cada uno fue aportando una su respetuosa contribución. No obstante, la música javanesa hace gala de un contrapunto a cuyo lado, el de Palestrina no pasa por ser un juego de niños. Y, si escuchamos, sin prejuicios europeos, el encanto de su “percusión” nos vemos obligados a reconocer que la nuestra sólo es un ruido de circo de feria”²⁹⁴

²⁹¹ Debussy, C.A. . “Sobre el gusto” en *El Sr. corchea y otros escritos*, 1993, pág 201-202

²⁹² Ibid., pág 201

²⁹³ Ibid., pág 202

²⁹⁴ Ibid.

Así como Debussy se refiere al encanto de la música de las “pequeñas poblaciones”, así también habla de la música española como de una “admirable música popular”, interpretada por “españoles auténticos”, refiriéndose a Isaac Albeniz, Conrado del Campo, Joaquín Turina y Pérez Casas. De ella dice lo siguiente : “donde tanto ensueño se mezcla con tanto ritmo haciendo de ella una de las más ricas del mundo”²⁹⁵.

Todas estas músicas, afirma Debussy, coinciden en tener una fuente popular y sin embargo, no se parecen unas a otras, lo que es una prueba indiscutible de su riqueza. Y precisamente, añade, esa misma riqueza ha podido ser la causa de la lentitud con que se desarrolló “la otra” música. De aquí que, no se pueda hablar de decadencia cuando la música popular es capaz de seguir conservando su belleza²⁹⁶.

Debussy, por tanto, reconoce un sentido del gusto y una musicalidad universales, y si han desaparecido, es porque las convenciones sociales los han hecho desaparecer.

Para Kant, como posteriormente lo siguió reconociendo Debussy, lo primero y fundamental era la belleza natural, y luego, era la de la obra de arte. La belleza de la naturaleza y no la belleza del arte fue, precisamente, la que motivó la *Crítica del juicio*. Sin embargo, a pesar de que Debussy coincidía en el punto de partida con la teoría estética de Kant, llegó a una conclusión bastante diferente. Para Kant, la convención debía de tener un papel importante en la labor del creador musical.

La intención de Kant fue disolver la teoría del arte en la teoría de la belleza, como dice Dahlhaus. Sin embargo, transferir las categorías que se desarrollan en relación con la belleza natural a las obras de arte, tiene ciertas dificultades. Si Kant hubiera tenido a su disposición las fugas de Bach, no hubiera podido aplicarles el juicio de una belleza sin concepto, objeto Dahlhaus, pues, una sucesión de tonos es definible conceptualmente como un tema de fuga, sólo si previamente ha sido percibida por la “capacidad cognitiva más baja” como una forma melódica (Gestalt) plástica y firmemente contorneada y no como una aglomeración caótica de tonos²⁹⁷.

²⁹⁵ Ibid., pág 223-224

²⁹⁶ En este punto es interesante comparar el juicio de Debussy con el de Luis De Pablo, tal como quedó reflejado más arriba. Mientras que Luis de Pablo consideraba que la música popular era un obstáculo para la Nueva Música y por lo tanto tenía consecuencias negativas en España, para Debussy, era al contrario, puesto que era la fuente de la auténtica inspiración. Véase cap. 2 n 2 .

²⁹⁷ Dahlhaus, C., Opus cit., 1982, pág 36-37

La finalidad sin fin de la belleza se revela cuando se da la sintonía apropiada entre la imaginación y la capacidad de producir conceptos. Así se dan las condiciones para que el juicio del gusto sea “subjetivamente universal”, es decir, válido para todos los sujetos. Como hay un conocimiento universal fundado en conceptos, cualquier presuposición indispensable para este conocimiento también debe ser universalmente válida. La “sintonía a propósito” de los sentidos y el poder de la imaginación puede darse separada de su propósito, esto es, del conocimiento a través de conceptos y, de ese modo, puede permanecer como un juicio “universalmente válido”.

Por tanto, Kant ocupa una posición entre la Escala del dogmatismo, que juzga en relación a conceptos petrificados, y la Caribdis del relativismo, que sacrifica la validez universal de los juicios del gusto. Una cosa bella, exhibe el tipo de percepción en que los sentidos y la imaginación funcionan con finalidad (la finalidad del conocimiento) pero sin realizar el fin (la formación del concepto). La regla dada al arte por el genio no es otra cosa que el principio de regulación de las capacidades cognitivas, de las capacidades de conocimiento²⁹⁸.

Pues bien, si, como dice Kant el arte mantiene su libertad respecto a los conceptos y al mismo tiempo puede alcanzar una coherencia que se experimenta como belleza, y si alcanza su propósito en la ausencia de toda finalidad, o viene a presentar algo como una ley en la ausencia de reglas, es porque está la figura del genio que lo hace posible dando las reglas al arte.

Los artistas no pueden manejar reglas, en la producción de sus obras, sino que la producción artística deriva de un don intuitivo, una sensibilidad especial para las relaciones en armonía entre las facultades cognitivas. El genio es el talento para producir lo que no puede ser enseñado. Sus productos son originales, individuales, un ejemplo, que presenta sus reglas particulares.

Pero ser un genio requiere un entrenamiento, una disciplina, pues la inspiración debe estabilizarse por medio de una habilidad crítica en un gusto informado a través del aprendizaje. Su talento ha de ser académicamente entrenado, si no, sus obras inspiradas

²⁹⁸ Ibid., pág 38

carecerán de gusto y su novedad será tan radical que no podrá asimilarse a una percepción contemplativa. Del equilibrio entre genio y gusto se genera, según Kant, una “idea estética”.

La idea del genio le permitió a Kant distinguir los juicios acerca de la belleza natural, de los juicios del arte, porque los primeros sólo requieren gusto para estimarlos, pero los segundos requieren el genio para hacerlos posible. Los primeros no requieren un especial entendimiento ni de la naturaleza de sus objetos ni de las intenciones de alguien. Los otros requieren un grado de conciencia o entendimiento del fenómeno que se trate y han de tener en cuenta la perfección de la obra.

El genio, en Kant, vierte en la forma estética una regla que ya estaba en la naturaleza acaso en “lo que puede considerarse el substrato suprasensible de la humanidad”²⁹⁹. En cualquier caso, esa regla no puede determinarse según conceptos, lo bello no puede traducirse en una receta o en una fórmula. La regla puede tan sólo servir de modelo a seguir, pero, no para ser copiado. Lo importante es que para Kant, las “reglas” son los elementos de ordenación de la producción de sentido que el genio encarna.

Posteriormente, los románticos enfatizarán el aspecto del sujeto absoluto, el rol del Autor³⁰⁰.

2.1 La libertad limitada del genio: Kant e Igor Stravinski.

Ahora bien, para Kant, como dice Bowman, los logros del genio en la música, no se basan en una imaginación libre, sino disciplinada y deben de tener en cuenta el fin al que aspiran. La impresión estética era insuficiente para tener una comprensión completa de la belleza musical y debía poseer otras consideraciones como la efectividad, economía y elegancia en la consecución de su fin. Así vista, la filosofía de la música de Kant se trataba de algo distinto de su filosofía de la belleza.

Los juicios en la música, a diferencia de los juicios puramente estéticos, debían estar fundados conceptualmente, es decir, en un fin, consistente en un estilo, un género o una convención, en caso contrario se convertirán, según Kant, en juicios superficiales y

²⁹⁹ Claramonte, J., *Opus cit.*, pág 54

³⁰⁰ *Ibid.*, pág 58

vacíos. En este sentido, la cuestión de la autonomía estética que se le reconoce a Kant en los juicios estéticos, hay que relativizarla en lo que refiere a los juicios musicales.

Por otra parte, en todas las demás artes, el genio sirve de vínculo entre la obra de arte, como obra (*opus*) de la libre voluntad, y el sentido común de los hombres, pero también con la naturaleza misma: “El genio posee una capacidad espiritual innata (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte”³⁰¹. Sin embargo, en la música, el papel del genio no se corresponde con su papel en las otras artes más “puramente estéticas” tal como hemos visto.

El genio descubre leyes en la naturaleza y no las inventa, aunque la obra de arte sea un producto de la libertad de la voluntad. Pero, en la música, la libertad del genio ha de estar limitada.

Kant considera que la música instrumental, la música real, pura y autosuficiente, es inferior justo cuando es más ella misma, sólo es un agradable entretenimiento que no logra sintonizar la mente con las ideas. Sin embargo, cuando la música se funde con un texto, aunque pierda su carácter distintivo asciende a un nivel superior de belleza. Tal como aparece en Kant, en la *Antropología en términos pragmáticos (Antropologie in pragmatischer Hinsicht)*, #68, de 1800, la música se convierte en una bella arte sólo porque sirve de vehículo a la poesía³⁰².

Según la perspectiva de Kant, la música era un juego de sentimientos y su concepto de “sentimientos” (*Empfindungen*); una fusión de cualidades sensoriales y emociones, de cosas que “encantan” y cosas que “mueven”³⁰³. Pues bien, justamente el “encanto” y “la capacidad de conmover” eran las categorías del rococó y lo sentimental de la música de su época³⁰⁴. De aquí, que considerara a la música como un arte inferior.

La música carece de forma, según Kant, que es la esencia de todo arte bello, o bien tal forma es débil o insatisfactoria. Esta es una tesis irreconciliable con la opinión comúnmente aceptada de que Kant fundó el formalismo en la estética musical, afirma

³⁰¹ Kant, I., Opus cit., 1990, #49, pág 262

³⁰² Cit. por Dahlhaus, C., Opus cit 1982, pág 31

³⁰³ Kant, I., Opus cit, 1990, #51, pág 283-284

³⁰⁴ Dahlhaus, C., Opus cit., 1982 pág 31-32

Dahlhaus. Bowman está de acuerdo con él y dice que Kant no considera la experiencia musical como un fenómeno puramente estético, tan sólo, que tiene características estéticas particulares. Así decía:

Su encanto [el de la música] que se deja comunicar tan universalmente parece descansar en que cada expresión del lenguaje tiene en conexión con ella un sonido adecuado al sentido de la misma; en que ese sonido indica más o menos una emoción del que habla, y, recíprocamente, también la produce en el que oye, pues excita a su vez también la idea, que es expresada en el lenguaje con semejante sonido, y en que, siendo la modulación, por decirlo así, una lengua universal comprensible para cada hombre, la música la emplea por sí sola en toda su fuerza, a saber, como lengua de las emociones, y así, comunica universalmente, según la ley de la asociación, las ideas estéticas, unidas naturalmente con ella³⁰⁵.

Kant también define la belleza en música como “forma en el juego de muchos sentimientos” y la forma que considera es la “forma matemática” de las relaciones tonales. Sobre esta forma matemática sola – matemática aunque no está representada por conceptos- depende la satisfacción que conecta semejante multitud de sentimientos, simultáneamente o consecutivamente, con su juego, como una condición universalmente válida de la belleza³⁰⁶. Así, dice:

Como esas ideas estéticas no son conceptos algunos ni pensamientos algunos determinados, la forma de la conexión de esas sensaciones (armonía y melodía) solamente, en lugar de la forma de una lengua, sirve, mediante una disposición proporcionada de las mismas (la cual puede ser matemáticamente traída a reglas determinadas, porque en los sonidos descansa sobre la proporción del número de vibraciones del aire en el mismo tiempo, en cuanto los sonidos son unidos simultáneamente o sucesivamente), para expresar la idea estética del todo conexo de una indecible abundancia de pensamientos, en conformidad con un cierto tema que constituye la emoción dominante en el trozo³⁰⁷.

³⁰⁵ Kant. Opus cit.,1990, #53, pág 289

³⁰⁶ Dahlhaus, C., Opus cit., 1982 pág 33

³⁰⁷ Ibid.

Por lo tanto, la satisfacción que produce la reflexión sobre la multitud de sensaciones de la armonía y la melodía, simultaneas o sucesivas, y la condición de su belleza es la forma matemática.

Ahora bien, la “forma matemática” que podría servir de base a la afirmación de que la música pertenece a las bellas artes, y no meramente a las agradables, es un aspecto transitorio de acuerdo con Kant, que desaparece en el efecto emocional:

Pero en el encanto y en el movimiento del espíritu que el encanto de la música produce no tiene la matemática, seguramente parte alguna: ella es tan sólo la indispensable condición (*conditio sine qua non*) de aquella proporción de las impresiones, en su enlace, como en su cambio, mediante la cual viene a ser posible conexas y impedir que se destruyan unas a otras, haciendo que concuerden por medio de emociones consonantes con ella, para un movimiento continuado y una animación del espíritu, y así, para un agradable goce personal³⁰⁸.

Un músico, significativo del siglo XX, Stravinski, había manifestado, como Kant, que el creador tiene el deber de “inventar” sobre la base de una observación y un entrenamiento. Quizá tomaba en consideración Stravinski, como Kant, que la música es un arte cuya forma no puede determinarse con plena autonomía como en el resto de las bellas artes

Para Stravinski (1882-1971), según afirma en su libro, *Poética musical* (1977) la invención supone la imaginación, pero no debe ser confundida con ella, porque inventar implica la necesidad de un descubrimiento y de una realización. Esto es, la imaginación debe ajustarse a la realización de la obra. Por eso dice que “la imaginación creadora es la facultad que nos ayuda a pasar del plano de la concepción al plano de la realización”³⁰⁹.

Por lo tanto, la creación ha de ir acompañada de la facultad de observar y de sacar partido de las observaciones y en ello, la cultura juega un papel importante. La cultura, que es adquirida, tiene la función de colocar al gusto, que es innato, en la

³⁰⁸ Ibid.

³⁰⁹ Stravinski, I., *Poética musical*, 1986, , pág 57

plenitud de su juego. El artista empieza por imponerse a sí mismo el gusto y termina por imponerlo a los demás, y de ese modo se establece la tradición.

Para Stravinski no es lo mismo la tradición que el hábito. La tradición es “una fuerza viva que anima e informa al presente” y alude a lo certero de la paradoja: “todo lo que no es tradición es plagio” La tradición asegura la continuidad de la creación, de forma que se reanuda la tradición para hacer algo nuevo³¹⁰.

Para Stravinski, la función del creador es pasar por el tamiz los elementos que recibe, porque es necesario que la actividad humana se imponga a sí misma sus límites. Al sostener que: “Cuanto más vigilado se halla el arte, más limitado y trabajado, más libre es”; parece estar tomando la misma actitud de Kant, de que las normas de la música han de apoyarse en ciertas convenciones, para lograr la forma adecuada.

Las críticas que hace Stravinski a la música de Wagner tienen que ver con su tendencia a suplir una falta de orden, mediante la tendencia hacia la melodía infinita. La noción misma de melodía infinita lo tacha de ultraje a la dignidad y a la función misma de la melodía, tal como ya ha sido definida. Y dice “un sistema de composición que no se asigna a sí mismo límites termina en pura fantasía”³¹¹.

La cuestión es, entonces, cómo enfrentarse al “abismo de libertad”. Así dice Stravinski:

Venceré mi terror y me haré firme en la idea de que dispongo de siete notas de la gama de sus intervalos cromáticos, que el tiempo fuerte y el tiempo débil están a mi disposición y que tengo así elementos sólidos y concretos que me ofrecen un campo de experimentación tan vasto como la desazón y el vértigo del infinito que me asustaban antes. De este campo extraeré yo mis raíces, completamente persuadido de que las combinaciones de que disponen de doce sonidos en cada octava y de todas las variedades de la rítmica me prometen riquezas que toda la actividad del genio humano no agotará jamás [...] Henos entonces en el reino de la necesidad³¹².

Hablar del arte como del reino de la libertad, es para Stravinski una herejía y afirma: “El arte, como en todas las cosas, no se edifica si no es sobre un cimiento

³¹⁰ Ibid., pág 60-61

³¹¹ Ibid., pág 65-66

³¹² Ibid., pág 67

resistente [...] mi libertad consiste, pues, en mis movimientos dentro del estrecho marco que yo mismo me he asignado para cada una de mis empresas”³¹³.

Cuando Stravinski habla de la tradición en la música, se refiere al estilo de una época como resultado de la combinación de estilos particulares, en el que dominan los autores que han tenido una influencia preponderante, “los maestros que sobrepasan con toda su grandeza al resto de sus contemporáneos”. Así dice, que a la “luz y calor de esos faros” se desarrolla un conjunto de tendencias que se harán comunes a la mayor parte de sus sucesores y que contribuirán a formar ese haz de tradiciones que compone una cultura³¹⁴.

Los grandes faros no se encienden nunca sin causar profundas perturbaciones en el mundo de la música. Después, las cosas se estabilizan. Su influencia se va haciendo cada vez más lejana y llega un momento en que no alcanza sino a los pedagogos. Entonces nace el academicismo³¹⁵.

Stravinski defiende la tradición como el cimiento que permite edificar toda obra de arte nueva. Hay unas reglas que determinan el marco en el cual es posible realizar la libertad del artista. Cuando la tradición se rompe, el artista queda aislado de su época y pierde la comunicación con el público:

El capricho individual y la anarquía intelectual que tienden a dominar en el mundo en que vivimos aíslan al artista de sus semejantes y le condenan a aparecer a los ojos del público en calidad de monstruo: monstruo de originalidad, inventor de su lenguaje, de su vocabulario y del aparejo de su arte. El uso de materiales ya experimentados y de las formas establecidas le está comúnmente prohibido. Acaba entonces por hablar un idioma sin relación con el mundo que escucha. Su arte se vuelve verdaderamente único, en el sentido de su falta de comunicatividad³¹⁶.

Para Stravinski, la ruptura con la tradición da lugar a la aparición en el campo histórico, de una serie de tendencias anárquicas incompatibles y contradictorias.

³¹³ Ibid., pág 68

³¹⁴ Ibid., pág 75-77

³¹⁵ Ibid., pág 77

³¹⁶ Ibid., pág 77

Se ha dado paso, así, a una nueva época que quiere “uniformarlo todo en el aspecto material” mientras que tiende a “destrozar todo universalismo espiritual” en beneficio de un individualismo anárquico³¹⁷.

De ese modo, los centros de cultura se han hecho particulares. Se concentran en el marco nacional y regional, “mientras llega el momento de irse diseminando hasta desaparecer”.

El universalismo requiere sumisión a un orden establecido, lo que se hace bien por amor o bien por prudencia. En cualquier caso, sus beneficios son claros para Stravinski. Así, por ejemplo, en la Edad Media, se logró la salvaguarda de lo espiritual y la dignidad de la persona humana, por el reconocimiento universal de una jerarquía de valores y de un conjunto de valores³¹⁸.

En cualquier caso, a pesar de su defensa de la tradición y del reconocimiento de unos valores universales, Stravinski dice que no quiere promulgar una estética universal, sino elevar la condición humana y exaltar en el artista al buen obrero “en esas benditas épocas, el artesano pensaba alcanzar lo *bello* a través de lo *útil*- así es como una civilización comunica algo de su orden a las obras de arte y del pensamiento”³¹⁹.

Sostiene, ante todo, que “el artista ha de permanecer sometido a las necesidades perentorias de la obra a hacer”. Y pone de ejemplo la forma musical de la fuga, como “forma perfecta donde la música no significa nada más allá de sí misma, es la sumisión del autor a la regla”. En este aspecto, sigue Stravinski a Leonardo da Vinci, cuando dice que “la fuerza de la obra nace de la retención y muere por la libertad”³²⁰. La insumisión, con la esperanza engañosa de encontrar en la libertad el principio de la fuerza, no encuentra sino lo arbitrario de los caprichos y los desórdenes de la fantasía. La obra, sin control “acaba pidiendo a la música cosas que se encuentran fuera de su alcance y de su competencia ¿No es en efecto esperar lo imposible pedirle que exprese sentimientos, que traduzca situaciones dramáticas, que imite, en definitiva a la naturaleza?” A esto hay que sumarle el oficio de ilustrador, dice Stravinski al referirse al *leit-motiv* de Wagner: “ese absurdo monumental que consiste en distribuir a cada accesorio, como a cada

³¹⁷ Ibid.

³¹⁸ Ibid., pág 78

³¹⁹ Ibid., pág 79

³²⁰ Ibid., pág 80

sentimiento y a cada personaje del drama lírico, una especie de número de guardarropía”³²¹.

Pero, Stravinski se defiende de este modo del reproche que se le hace al clasificarle como academicista frente al modernismo:

Los musicógrafos contemporáneos han adoptado la costumbre de valorar todas las obras nuevas con la medida del modernismo, es decir con la escala de la nada [...] Para tales críticos todo lo que parezca disonante o confuso queda colocado automáticamente en el casillero del modernismo. Aquello que ellos se ven obligados a encontrar claro y ordenado [...] se ordena a su vez en el casillero del academicismo. [...] Sin embargo, podemos utilizar las fórmulas académicas sin correr el riesgo de volvernos académicos ³²².

Se considera una persona que tiene exacta conciencia de lo que hace, y que, por eso, “siempre a sabiendas y voluntariamente” es como se vale de las fórmulas académicas, así como del folklore. Por todo esto, no se reconoce ni como especialmente moderno ni como especialmente academicista³²³.

El universalismo de Stravinski pone de relieve la necesidad del creador musical de someterse a una disciplina que, como en Kant, consiste tanto en seguir la convención en la composición, como en mostrar su buen hacer a través del dominio de la técnica como artista. Pero, esto, especifica Stravinski, no debe confundirse con el sometimiento a unas reglas universales.

³²¹ Ibid.

³²² Ibid., pág 86

³²³ Ibid., pág 87

2. Las normas basadas en la percepción del objeto de Meyer y otras posiciones críticas.

2.1 La estructura universal que provoca la emoción.

Desde la perspectiva psicologista del cognitivismo de la estética musical, el compositor y filósofo americano Leonard Meyer, desarrolla su pensamiento sobre la emoción en la música, tomando como base la teoría Gestalt y al Pragmatismo de Peirce y Dewey.

Para Meyer, la música era primariamente formal y se ajustaba especialmente a la música absoluta de la tradición de la música occidental. De hecho, consideraba que la verdadera música, a la que llama música seria o clásica de occidente, era la música absoluta e instrumental³²⁴. En su libro *Emotion and Meaning in Music (Emoción y significado en la Música)* (1956), tomando como referencia la música seria o clásica de occidente Meyer plantea un principio general basado en el hecho de que el músico produce y espera unas determinadas respuestas de los oyentes, estableciendo una forma de comunicación particular. Cuando el oyente es un entendido y cuando el modelo es inconfundible, esa comunicación produce una emoción. Este principio adquiere, por otra parte, formas distintas según los distintos modelos de música.

Cada modelo requiere, por tanto, un examen del modo en que nacen las expectativas y se inhiben las tendencias, desde el momento cuando en que las figuras o los procesos bien articulados de una composición resultan alterados o diferidos de algún modo³²⁵. Dichas demoras o irregularidades son realmente muy eficaces cuando los modelos y las formas son inconfundibles y tangibles, pues, es entonces cuando las expectativas de continuación y conclusión son más claras e inequívocas.

³²⁴ Meyer distinguía entre los absolutistas que atribuían el significado de la música a la obra misma, por la percepción de las relaciones desplegadas en la obra misma y los referencialistas que afirmaban que los significados se referían al mundo extramusical de los conceptos, de las acciones, de los estados emocionales y del carácter. Él se situaba dentro de un tipo de referencialistas, los expresionistas, que afirman que las relaciones musicales son capaces de estimular sensaciones y emociones en el oyente (Meyer, L., *Emotion and Meaning in Music*, 1961, pág 23-25).

³²⁵ Ibid., pág 69

Para que surja la impresión de la forma, debe percibirse un orden en el que los estímulos individuales se transformen en partes de una estructura mayor y desempeñen funciones distinguibles dentro de dicha estructura. De este modo, una forma o modelo es significativo y signifiante porque sus consecuencias pueden predecirse con cierto grado de probabilidad.

Por tanto, para L. Meyer, parece que responde a una estructura universal el hecho de que las tendencias aprendidas, seguidas de una inhibición de la respuesta, provocan una emoción de forma universal. Aunque, por otra parte, las distintas formas de responder ante determinados estímulos se aprenden de acuerdo con los distintos modelos de música³²⁶.

Meyer parte de un axioma que es fundamental en la teoría de la Gestalt: la ley de pregnancia (Prägnanz) que estipula que la organización psicológica será siempre tan “buena” como las condiciones predominantes lo permitan³²⁷. El término “buena” es aquí impreciso: abarca propiedades tales como la regularidad, simetría, sencillez y otras. Cuando se deja a la mente actuar por sí misma, su tendencia es buscar la regularidad y la sencillez. La cuestión es que cuando mejor sea la organización, menos probable es que se origine la expectativa. En cualquier caso, la organización más satisfactoria diferirá para cada experiencia cultural.

Tendemos a recordar las formas y, así, los temas musicales, como si fueran más sencillos de lo que son realmente, más como “tipos ideales” que como objetos concretos³²⁸. Este proceso de normalización de la mente, justamente, desempeña un papel muy importante a la hora de facilitar la nueva audición de las composiciones musicales. Con cada nuevo dato que recoge la memoria, las normas cambian. Las normas cambian hasta tal punto que una nueva audición de una obra es realmente nueva en el sentido de que crea nuevas revelaciones.

La tesis central de la teoría psicológica de las emociones de Meyer afirma que la emoción o el afecto se originan cuando una tendencia a responder es refrenada o

³²⁶ Ibid., pág 35

³²⁷ Ibid., pág 101-103

³²⁸ Ibid., pág 106

inhibida. El hecho de que la emoción genuina esté producida por una tendencia o expectativa sin resolver, supone que la obra musical se desarrolla como un proceso narrativo³²⁹. En la experiencia afectiva musical, a diferencia de la experiencia no musical, la “tendencia” a responder, se refiere a toda forma de respuesta automática, sea natural o aprendida, ya que también incluye a las reacciones condicionadas por el hábito y por los conceptos y significados adquiridos. Esa tendencia a responder puede ser consciente o inconsciente³³⁰. Cuanto más automático llega a ser el comportamiento, menos consciente es. La tendencia a responder se vuelve consciente cuando está presente algún tipo de inhibición, cuando se ve perturbado el curso normal del modelo de reacción hacia su culminación final³³¹.

Las tendencias conscientes son las “expectativas”. En la experiencia musical, nuestros hábitos y tendencias son expectantes en el sentido de que buscan o espera el consecuente que les resulte relevante y apropiado. Mantenemos, así, la creencia de que el orden triunfará en la obra, lo que no significa que pueda predecirse ni preverse la forma en que la clarificación y el orden serán restablecidos. Como la expectativa no es específica, el refrenamiento de la resolución, produce inquietud e incertidumbre y al final, la liberación que produce la resolución está en relación directa con la tensión acumulada.

Cada cultura determina cuáles son las sucesiones sonoras comunes a un estilo o a una obra concreta perteneciente a una cultura y, así, determina cuáles son las desviaciones se experimentan como afecto. Esto permite, según Meyer hacer un estudio y análisis del contenido afectivo de una obra concreta dentro de su estilo, sin tener por qué hacer referencia explícita a las respuestas del oyente o del crítico.

³²⁹ Ibid., pág 35

³³⁰ La experiencia afectiva musical difiere de la no musical en tres aspectos: 1) La experiencia afectiva incluye la conciencia y el conocimiento de la situación que sirve de estímulo, sin embargo, en la música, los estímulos son no referenciales. 2) A diferencia de la experiencia cotidiana, en donde muchas veces, las tensiones muchas veces quedan sin resolver, en la música, la inhibición de la tensión llega a ser significativa porque la relación con su necesaria resolución es clara y explícita. Las tendencias no dejan simplemente de existir, sino que son resueltas, culminan. 3) En la vida real los factores que impiden a una tendencia alcanzar su culminación pueden ser de un tipo diferente al de aquellos que inicialmente la activaron. En música, un mismo estímulo -la música- activa tendencias, las inhibe y suministra resoluciones significativas y relevantes (Ibid., pág 43).

³³¹ Ibid., pág 45-51

Por lo tanto, el significado de la música no está ni en el estímulo, que puede ser distinto para diferentes personas, ni en el sonido como existencia física, que carece en sí mismo de significado, a no ser que implique o señale algo que está más allá de sí mismo. Según Meyer, las relaciones existentes entre los sonidos y aquello que designan o connotan, son producto de una experiencia cultural y son conexiones reales existentes de forma objetiva en la cultura, y no conexiones arbitrarias impuestas por la mente caprichosa de cada oyente. Por tanto, aquello que indica que se trata de un estímulo musical, no son conceptos y objetos extramusicales, sino otros acontecimientos musicales que están a punto de tener lugar.

Un acontecimiento musical, sea un sonido, una frase o una sección completa, tiene significado porque señala y nos hace esperar otro acontecimiento musical. Cuando se dice que la “experiencia pasada” lleva a esperar un acontecimiento musical más o menos definido, se refiere tanto al pasado inmediato que está teniendo lugar en la obra concreta, como al pasado remoto, que incluye a estímulos y situaciones musicales similares en otras obras que constituyen nuestra sensación y conocimiento del estilo, como también a las actitudes y opiniones que el oyente aporta en la experiencia musical, así como las leyes del comportamiento mental que gobiernan la forma de organización de los estímulos en modelos y las expectativas originadas sobre la base de dichos modelos ³³².

La comprensión que supone el conocimiento de tendencias, resistencias, tensiones y realizaciones incorporadas en una obra, no tiene por qué ser consciente. Se hará consciente cuando se haga imposible el comportamiento automático. Mientras el músico adiestrado espera de forma consciente la resolución de un acorde de séptima de dominante, el oyente no instruido musicalmente, pero ejercitado, siente su demora como afecto.

³³² Ibid., pág 53-55

2.2 Distintos “lenguajes musicales” y una misma estructura común.

Para Meyer está claro que es necesario instrucción en una cultura para entender su estilo, el modelo, igual que es necesario aprender un lenguaje si se quiere comprender su significado. Pero hay una interacción entre la organización natural de la mente y la aprendida³³³.

La música no es un “lenguaje universal”, y hay que aprender a entender los distintos lenguajes musicales³³⁴, pero, a la vez, poseen principios estructurales comunes en su naturaleza sintáctica: la organización de los términos sonoros en un sistema de relaciones de probabilidad, las limitaciones impuestas sobre la combinación de sonidos, etc.

Los lenguajes musicales tienen ciertas relaciones musicales comunes, por ejemplo, la octava, la quinta y la cuarta se presentan, en casi todas las culturas, como sonidos estables o focales hacia los que tienden a moverse los otros términos del sistema. También, muchos sistemas han organizado sucesiones sonoras en escalas, aunque las relaciones entre sus sonidos varíen de sistema a sistema.

Debido a estos elementos en común, el oyente familiarizado con la música de un estilo puede quizá “captar la esencia” de otro al que no está acostumbrado a responder³³⁵. Pero los estilos no son permanentes. Un estilo reemplaza gradualmente a otro, alcanza su propia madurez, decae y es sustituido por otro. Cuando la desviación como expresión se convierte en habitual y normativa, es necesario inventar nuevas desviaciones con la finalidad de lograr un efecto estético³³⁶.

³³³ Ibid., pág 57-60

³³⁴ Los lenguajes y las dialécticas de la música son muchos: varían de cultura en cultura, de época en época dentro de una misma cultura, e incluso, dentro de una misma época y cultura. Un americano debe aprender la música japonesa igual que debe aprender a entender el lenguaje hablado en Japón. Un individuo familiarizado con la tradición de la música europea moderna debe ejercitarse en tocar y oír música de la Edad Media, así como en leer y hablar el lenguaje del *Cantar del Mio Cid*. Incluso dentro de una misma cultura y época es la excepción más que la regla que un estilo musical sea comprendido por todos los miembros de dicha cultura, lo que se ve corroborado por el hecho de que en nuestra propia cultura los devotos de la música “seria” tienen una gran dificultad para comprender el significado y el sentido del jazz, y viceversa” (Ibid.,pág 79).

³³⁵ Ibid., pág 79

³³⁶ Por ejemplo, el uso del vibrato fue un artificio expresivo en el siglo XVIII, mientras que en el siglo XX Alban Berg estipula “no vibrato” en su concierto para violín. De este modo, lo que fue normativo se ha convertido en valioso artificio expresivo. Primero hay un período de establecimiento de normas y las desviaciones relacionadas con ellas, lo que no puede ser llevado a cabo por los teóricos o por

Los modelos de estilos cambian, lo que permanece es la naturaleza de las respuestas humanas y los principios de percepción del modelo, las maneras en las cuales la mente, al funcionar dentro del marco de un estilo aprendido selecciona y organiza los datos que le son suministrados por los sentidos³³⁷.

Las actitudes y las respuestas motoras forman parte del conjunto preparatorio y son más o menos específicas de los estilos y las formas concretas y tienden a cambiar cuando varían las condiciones del estímulo. Además, los cambios en el ritmo, la dinámica, el *tempo*, etc., provocarán cambios apropiados en la actitud motora. Stravinski dice en *Crónicas de mi vida* que es absolutamente necesaria la visión de los gestos y los movimientos de las diversas partes del cuerpo al producir música, si se quiere que sea comprendida en toda su plenitud: “si los movimientos del ejecutante son provocados únicamente por las exigencias de la música, facilitarán las propias percepciones auditivas”.

La expectativa y la respuesta afectiva obedecen a principios de la percepción de la forma, según la Escuela de la Gestalt, como es la ley de la buena continuidad.

Siguiendo los principios de la Escuela de la Gestalt, la mente impone una organización sobre los estímulos aislados en figuras y agrupamientos, según ciertas leyes generales. Pues bien, Para Meyer dichas leyes no sólo dan cuenta de la forma en que la mente organiza los estímulos musicales, sino que además explican cómo se originan algunas de las expectativas que abriga sobre la base de dichos agrupamientos. Sin embargo, aunque Meyer acepta las leyes formuladas por dicha Escuela, no reconoce que dichas reglas sean innatas, ya que especifica que el aprendizaje de la percepción y organización de las figura es fundamental en su desarrollo y aplicación³³⁸.

Meyer dice que es posible que las leyes de la mente puedan en algunas circunstancias ser independientes de los condicionamientos culturales, pero, cuando está implicada la comunicación humana, sostiene que las leyes actúan dentro de un contexto

decreto; las nuevas normas y sus desviaciones deben llevar gradualmente a formar parte por igual de las respuestas habituales de los compositores, los intérpretes y los oyentes. Dicho período suele caracterizarse por la pluralidad de estilos (Ibid., pág 81).

³³⁷ Ibid., 81-89

³³⁸ Ibid., pág 100

sociocultural en el que la actitud, las propias creencias y el aprendizaje cualifican su funcionamiento. De aquí que, Fubini observe que, para Meyer, la música no tiene un significado universal³³⁹.

Existen, entonces, unos principios que rigen e la percepción de un modelo musical que son: la compleción y la conclusión. Así, según la ley de compleción, la mente, gobernada por la ley de pregnancia (Prägnanz) tiende continuamente hacia lo completo, la estabilidad y el reposo³⁴⁰.

Pero aquello que debe entenderse variará por completo de un estilo a otro y de una pieza a otra. Por ejemplo: para un oyente ejercitado únicamente en la música de los siglos XVIII y XIX, la fórmula cadencial que cierra y completa muchas piezas escritas durante el Renacimiento parecerá una semicadencia. Será sentida como incompleta, como carente de conclusión. Sin embargo, para un oyente que conozca el estilo renacentista, la misma cadencia supondrá una conclusión final satisfactoria.

Sería razonable considerar la ley de compleción, la que tiende hacia lo completo, como corolario de la ley de continuidad, ya que a todo lo que está incompleto le falta, en cierto sentido una buena continuación, lo completo lo está por haber sido bien continuado. La compleción y la conclusión son posibles sólo porque los movimientos presentes en la música son procesos que implican relaciones entre antecedentes y consecuentes. La compleción sólo puede darse cuando hay forma y modelo. Ambas están implícitas en las premisas, en las primeras fases del movimiento musical.

Por esa razón, dada una sensibilidad hacia un estilo determinado, no es difícil saber cuándo un término sonoro está incompleto, parcialmente completo o finalmente cerrado.

Ahora bien, en la tendencia a lo completo en los diferentes sistemas tonales no existe un criterio absoluto. La tendencia a que los vacíos estructurales sean completados se ve muy claramente en el caso de la estructura melódica. En cualquier sistema tonal hay un repertorio normal de sonidos que jalonan la distancia entre los sonidos de equivalencia o duplicación, normalmente la octava. El conjunto de dichos sonidos es lo

³³⁹ Fubini, E., Opus cit., 1999, pág 365-366

³⁴⁰ Meyer, L., Opus cit., 1961, pág 143-145

que hace que el sistema esté completo. Cuando el oyente ejercitado o cultivado es consciente de que uno de esos pasos ha sido omitido o pasado por alto, espera, aunque sea inconscientemente, que el sonido desaparecido aparezca en breve en lo que queda de la sucesión sonora³⁴¹.

Las distintas culturas tienen, por lo general, diferentes sistemas estilísticos, formas diferentes de organizar el espacio musical. En un sistema, el repertorio normal de sonidos puede ser de cinco, en otro de siete, o incluso en sólo de tres; además la distancia entre los sonidos comprendidos en el sistema puede ser igual o desigual. Por esta razón una distancia interválica que constituiría un salto o vacío en un sistema podría no serlo en otro. En un sistema estilístico en el que la distancia musical entre sonidos idénticos, la octava, está dividida en siete grados, un salto de una tercera, se percibirá probablemente como un vacío estructural; pero en un sistema en el que la octava esté dividida en sólo cinco grados y en el que una de las distancias normales sea una tercera, dicho intervalo no tendrá la misma consideración.

Por tanto, el criterio cultural acerca de lo completo no es en modo alguno absoluto. La mente tomará como referencia la distancia más pequeña dentro de su sistema tonal y juzgará las distancias mayores como vacíos estructurales.

Parece existir una manera de eliminar el vacío estructural entre los sonidos de un sistema tonal es la tendencia que se ha observado en modelos de culturas distintas como, en la India Oriental o entre los malayos hacia un temperamento igual. También se ha observado en el África Oriental portuguesa y en Oriente Próximo. Convertir la escala en sonidos equidistantes parece ser producto de una necesidad psicológica general de completación estructural, debido a la eliminación de los vacíos estructurales no solo en la línea melódica de cada pieza concreta, sino también en el propio sistema tonal.

En cuanto a los aspectos de la melodía, el ritmo y la armonía, se da también una tendencia a lo completo³⁴².

³⁴¹ Ibid., pág 146-148

³⁴² Ibid., pág 152

Respecto al modelo melódico, Meyer señala que una de las fuerzas más potentes y persuasivas, que condicionan y controlan el sentido de lo completo referido a un modelo melódico, es la organización o escala tonal de la cultura en cuestión.

Dicha organización establece un sistema de orden, un sistema de expectativas, un sistema de tonalidad, cuyas normas, sin embargo, en lo que se refiere al estilo y a la tonalidad, pueden ser alteradas por medio de la ejercitación y el conocimiento, ya que cada obra musical individual establece asimismo normas que condicionan nuestras sensaciones y opiniones en cuanto a compleción y conclusión, normas que pueden ser inusuales dentro del estilo general.

Un compositor puede, por ejemplo, a base de valerse de la repetición dentro de una obra, establecer como final o conclusión un modelo melódico, que en condiciones normales no parecería como conclusión.

Respecto a la compleción y conclusión rítmicas, señala Meyer, hay que distinguir el ritmo, del metro ³⁴³. En el ritmo, lo completo depende de la comprensión de la relación entre las partes acentuadas y las no acentuadas de un grupo unitario. Una serie de pulsaciones no acentuadas dará la impresión de estar incompleta y dará lugar a expectativas de compleción, de acento. Recíprocamente, una serie de acentos parecerá asimismo incompleta, y creará expectativas de regreso a una relación entre acento y distensión.

En el metro, debe establecerse una pulsación acentuada recurrente de modo regular; lo importante es la recurrencia temporal de la pulsación principal del grupo. Un metro está incompleto cuando falta dicha pulsación principal. La falta de compleción origina tendencia y expectativa dando lugar a afecto y significación estética.

En cuanto a la sensación de compleción armónica, ésta surge cuando la música regresa a la base armónica con la que empezó o se desplaza a otra que estaba de algún modo implícita en el material inicial³⁴⁴.

³⁴³ Ibid., pág 158

³⁴⁴ Ibid., pág 163

Meyer quiso separarse de la posición de los formalistas, que sostenían que el significado, además de ser intramusical era principalmente intelectual. Entre ellos, reconocía a Hanslick y a Stravinski, que, según L. Meyer, al oponerse a los referencialistas han negado a la música no sólo la posibilidad de darle un significado extramusical, sino también la posibilidad de cualquier respuesta emocional. En concreto, le reprochaba a Hanslick, que considerara exclusivamente el aspecto objetivo o científico, puramente intelectual y mental de la música.

Frente a ellos, L. Meyer defendía que la música tiene significados referenciales, lo que ocurre es que éstos no son “naturales” y universales, como tampoco lo son los significados puramente musicales. Estos significados de la música dependen del aprendizaje de signos y símbolos, como todo medio de comunicación humana y todo tipo de designación emocional³⁴⁵. Meyer se considera, entonces, formalista y expresionista y se apoya en la Gestalt y la musicología comparada, para afirmar que percibimos modelos sonoros que se experimentamos como sensaciones o emociones

2.3 Posiciones críticas.

El compositor Stravinski reconoce, como Meyer, la importancia de unas normas o leyes de los distintos estilos artísticos, recogidos en la tradición de las obras musicales. Y, también reconoce que el arte consiste no en la capacidad de repetir un modelo dado, en seguir una norma, sino en la habilidad de introducir cambios en ellos, imprescindibles para que el producto creado sea considerado una obra de arte.

Ahora bien, Stravinski señala que, si bien lo que hace que unos elementos sonoros se conviertan en música es su organización consciente por parte de un ser humano, añade que dicha organización ha de ser el resultado de la acción del hombre integral, esto es, del espíritu. Debe haber “un espíritu que ordena, que vivifica y que crea, [...] un deseo que no es el de las cosas terrestres“. De ese modo, “los dones de la naturaleza se vienen a añadir a los beneficios del arte”³⁴⁶.

La música ha de ser emanación del hombre integral [...]del hombre armado de todos sus recursos de sus sentidos, de sus facultades psíquicas y de las facultades de su

³⁴⁵ Ibid., pág 21

³⁴⁶ Stravinski, I., Opus cit., 1986 pág 27-28

intelecto. [...] El fenómeno musical es un fenómeno de especulación [una voluntad que se sitúa de antemano en un plano abstracto, con objeto de dar forma a una materia concreta. Lo elementos que necesariamente atañen a esta especulación son los elementos de *sonido* y *tiempo*. La música es inimaginable desvinculada de ellos³⁴⁷.

Una forma establecida para alcanzar cierto orden al que tiene el esfuerzo creador es el sistema tonal o polar. Aunque la tonalidad clásica actualmente ha dado paso a “una lógica musical nueva” que habría parecido absurda a los maestros del pasado, pero “nos permite apreciar riquezas de las que ni suponíamos la existencia”. Seguimos debiendo obediencia, sin embargo, a la eterna necesidad de “asegurar el eje de nuestra música” y de reconocer la existencia de ciertos “polos de atracción”³⁴⁸.

Dice Stravinski que aún no es posible definir las reglas que rigen la nueva técnica. Pero esto ha sucedido, también, hasta ahora. Las reglas de la armonía tal como se enseña en las escuelas, fueron ignoradas por sus autores, y sus reglas no fueron fijadas, sino largo tiempo después de la publicación de obras de las que han podido ser deducidas³⁴⁹.

Lo importante es la polaridad del sonido, de un intervalo o, aún, de un complejo sonoro. Lo que ocurre es que la nueva música encuentra los polos, ya no en el centro del sistema cerrado del sistema tonal, puesto que ya no cree en el valor absoluto del sistema mayor-menor fundado sobre esa entidad que los musicólogos denominan escala de do.

Hasta aquí, hemos podido observar que Stravinski, como ha destacado Meyer, afirma la especial importancia de los elementos constructivos en la obra de arte musical sean al estilo de la antigua tonalidad, sean al estilo de la “nueva lógica”.

³⁴⁷ Stravinski, I., Opus cit. 1998 pág 31-32

³⁴⁸ La tonalidad es un medio de orientar la música hacia esos polos. La función tonal se halla siempre subordinada al poder de atracción del polo sonoro. Toda música no es más que una serie de impulsos que convergen hacia un punto definido de reposo. Esto es tan cierto en la cantilena gregoriana como en la fuga de Bach, en la música de Brahms como en la de Debussy. “El polo del tono constituye el eje esencial de la música. La forma musical sería inimaginable si faltaran esos elementos atractivos que forma parte de cada organismo musical y que están estrechamente vinculados a su psicología. Las articulaciones del discurso musical descubren una correlación oculta entre el tempo y el juego tonal. No siendo la música más que una secuencia de impulsos y reposos, es fácil concebir que el acercamiento y el alejamiento de los polos de atracción determinan, en cierto modo, la respiración de la música (Ibid., pág 39-40).

³⁴⁹ Ibid., pág 39-41

Pero, para Stravinski, en la obra musical los elementos constructivos no son lo definitivo, sino el elemento poético que preserva el aspecto espiritual propiamente humano de la obra de arte. En eso consiste, según Straviski, la verdad que preserva el equilibrio humano y que da lugar a leyes fundamentales.

La verdad en el orden musical es el Espíritu que dirige su soplo adonde quiere, y que está “dotado de la facultad de querer”. Así dice que hay un principio de voluntad especulativa: “La música es, en su estado puro, una especulación libre, los creadores de todos los tiempos han sido portadores del testimonio de este concepto”³⁵⁰.

Luis de Pablo, sin embargo, señala la imposibilidad de seguir aplicando el principio universal de Meyer en la nueva música del siglo XX. Por su parte, reconoce que en las nuevas composiciones, el concepto de forma ha sufrido una radical transformación, porque el esquema ya no es susceptible de captarse por la memoria. En ella hay una ausencia de desarrollo reconocible, además, cambia en cada audición, aunque el resultado haya sido determinado por el material proporcionado por el compositor.

El principio de Meyer consistente en que cualquier forma para ser inteligiblemente percibida en el tiempo exige una dialéctica constante de tensión y relajación, queda en la nueva música invalidado. Añade Luis de Pablo, que un discurso sonoro de ese tipo, cuya “suma de fuerzas sea en todo instante igual a cero” terminará por ser indiferente a la capacidad que percibe³⁵¹.

Señala Luis de Pablo que frente a una música que transcurría en el tiempo, la nueva música quiere mantenerse fuera del tiempo:

En la música basada en la armonía funcional, estas diferencias de tensión venían dadas por el concepto de consonancia-disonancia, o sea reposo-movimiento. Al desaparecer la armonía, el compositor pensó en la posibilidad de una música extra y hasta antitemporal. Así son los trabajos de Henry Pousseur y Karheinz Stockhausen³⁵².

³⁵⁰ Ibid., pág 53

³⁵¹ Ibid., pág 48-49

³⁵² Ibid., pág 49

Este ha sido, también, el propósito del serialismo integral, el discurso sonoro se reconstruía parámetro por parámetro (altura, intensidad, timbre, duración, forma de ataque, etc..). De lo que se trata, ahora, es de que la suma de sus fuerzas componentes da un resultado igual a cero, y, de ese modo, la música no discurre, y el espectador permanece al margen de su realidad por imposibilidad física de penetración.

Por lo tanto, puede existir una música que discurre y que no tiene por qué hacerlo en un sentido determinado. Mientras que la música tonal discurre en un sentido, la no tonal puede no tener un sentido determinado, sino absoluta gratuidad de sentido. Una música de este tipo es la que ha conducido a la música aleatoria. Para Heinz-Klaus Metzger esta es una demostración irrefutable de la necesidad de aceptar el azar puro como única forma de composición válida hoy³⁵³.

3. Las normas orientativas, relacionadas con las “formas de vida” de L. Wittgenstein.

3.1 Las normas de la música se asemejan a los usos del lenguaje.

La comprensión de la música, según Ludwig Wittgenstein no está en nada interno al pensamiento, como sentimientos o imaginaciones. No importa la imagen privada de ese tema que el maestro tenga en su interior, porque nadie podría entender un lenguaje que se refiera a experiencias privadas³⁵⁴. Dice Wittgenstein que esa importancia que le damos a la imagen interior se debe al error de considerarla como una representación ideal del objeto, que puedo poner en una figura, mejor o peor, pero que, en cualquier caso, esta imagen no puede contar como significado para el otro, pues sólo cuenta la figura que se aplica. La aplicación forma parte del comportamiento o del modo de vida de quien posee esa imagen determinada y la manifiesta³⁵⁵.

³⁵³ Ibid., pág 50

³⁵⁴ Wittgenstein, L., *Las investigaciones filosóficas*, 2002, pág 243

³⁵⁵ Ibid., pág 388-389, 396.

El significado de una palabra, o una oración es su uso o aplicación en el lenguaje, en donde la práctica es similar a la de los juegos que se juegan de acuerdo con unas reglas. Si entonces, para Wittgenstein, el significado no se trata de un fenómeno mental oculto, sino que tiene que ver con saber aplicar esas reglas, concluye Ahonen, tanto el significado como la comprensión residen en el medio mismo de expresión y no en algo más allá de él y, por tanto, el contenido de la música es puramente formal, ya que está constituido por formas tonales en movimiento como sostenía el formalismo de Hanslick³⁵⁶.

De aquí, que Ahonen atribuya a Wittgenstein un pensamiento formalista. La comprensión de la música para Wittgenstein, tiene que ver con la habilidad de seguir unas reglas determinadas que constituyen el sistema de la música, al igual que la habilidad de jugar al ajedrez. Como ejemplo de esa comprensión, es que sintamos la necesidad de cumplir la regla de oír que la tónica tras la séptima de dominante. Y añade:

Si quiero saber si alguien entiende lo que significa ‘contrapunto’, puedo pedirle que defina el término, que me de un ejemplo de una pieza que lo utilice, que identifique un pasaje musical de este tipo, o que escriba a modo de ejemplo unos pocos compases de estructura contrapuntística. ¿Y en cuanto a mí? Yo no tengo que observar mi interpretación lingüística para entender el término de ‘contrapunto’. En este sentido, tengo una autoridad respecto al conocimiento que tengo de la terminología musical. Sin embargo nunca he tratado con los que enseñan y componen música sobre contrapunto, nunca he escuchado ejemplos de contrapunto (por ejemplo, El Clave bien Temperado de Bach), nunca he reconocido ese aspecto en un solo de jazz (por ejemplo uno de los de Brad Mehldau), mi afirmación de que lo conozco no está justificado.

En este sentido, el conocimiento no consiste en un conocimiento mental particular al cual yo sólo tengo acceso, sino que presupone el marco de la práctica musical por mi inmersión en él. Esto es, porque los fundamentos semánticos de mi afirmación no son más que mi dominio actual de las reglas relevantes para la aplicación del término³⁵⁷.

³⁵⁶ Ahonen, H., “Wittgenstein and the conditions of musical communication” *Philosophy*, 2005, pág 513-529

³⁵⁷ Ibid., pág. 513-529

La misma idea la aplica Wittgenstein a la comprensión de rasgos faciales. Desde el punto de vista del significado, no hay nada detrás de una expresión facial que pueda constituir su significado. Más bien, aprendemos a aplicar términos mentales como significación de esos rasgos como algo que forma parte de una compleja red de reglas convencionales. El hecho de que algo le resulte a uno familiar a su estado mental personal, y que pueda reflejar esa sensación en algo parecido a una expresión facial, no nos debe llevar a afirmar que es un estado mental el que se refleja de esa manera. Lo que ocurre es que esos gestos del rostro funcionan como criterios públicos para aplicarlos a ciertos estados mentales que no nos son accesibles³⁵⁸.

Las experiencias particulares y los estados mentales no pueden ser la base de la comunicación. De manera que, si una frase musical puede producir una sensación curiosa en el oyente, como la sensación “sí...”, que pone en relación con la palabra “sí”, esta sensación es irrelevante para el significado de la frase musical. O también, algo como la sensación de “cadencia imperfecta” que produce una frase musical, no tiene un contenido independiente de la frase musical misma. De acuerdo con el pensamiento de la segunda etapa de Wittgenstein, las reglas que regulan la expresión musical, deberían estar constituidas exclusivamente por acordes, cadencias y temas, y su comprensión, por la habilidad de seguir esas reglas.

Otro argumento que utiliza Ahonen a favor de su hipótesis es que a la hora de entender la música, Wittgenstein elige criterios en donde se establecen comparaciones entre pasajes musicales y fenómenos lingüísticos, en lugar de criterios más técnicos³⁵⁹. Una comparación de ese tipo muestra que lo que caracteriza a la música es el aspecto formal, es su naturaleza formal.

En lugar de proponer expresiones que pudieran interpretarse por su referencia a una realidad independiente (cosas, sucesos o estados mentales), habla de fenómenos como entonación, conclusión, paréntesis, confirmación, preguntas y respuestas. Para Ahonen, la idea de que, para Wittgenstein, lo que transmite la música es a ella misma, se debe a la

³⁵⁸ Ibid., pág 519

³⁵⁹ Wittgenstein, L., *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, 1996, pág 10

música que sonaba en los círculos de Viena de su época, era la música de Brahms, es decir, se trata de la música absoluta de la metafísica romántica, sin objeto.

Por lo tanto, Wittgenstein se está refiriendo a lo que musicólogos y pedagogos llaman el sistema tonal occidental, a la naturaleza jerárquica de la escala tonal, a la manera como lo representa Zoltan Kodaly en su sistema: cada grado de la escala es representado por el signo de una mano (el puño cerrado como la tónica, el dedo índice hacia arriba, el séptimo grado, etc.). Al fin y al cabo, se trata de los mismos rasgos de la música que Hanslick quería enfatizar como las relevantes reglas teóricas gramaticales de la música, y que debían constituir el tema de la estética musical³⁶⁰.

Esta idea de que la concepción de la música que sostiene Wittgenstein sólo incluye a la música tonal también la sostiene Sixto Castro³⁶¹. Se refiere a que sólo puede decirse de la música tonal que parece que *habla*, como lo dice Wittgenstein³⁶².

La música atonal queda fuera de esta analogía con el lenguaje, pues “carece del sentido de movimiento hacia una conclusión, crucial para la analogía entre comprender una frase y comprender un tema”. Sixto Castro aplica aquí la teoría de L. Meyer, según el cual, la música de vanguardia “no nos lleva hacia ningún punto de culminación –no establece objetivos hacia los que movernos-. No hace surgir expectativas, excepto la de que probablemente se detendrá”. Por eso, la considera “un arte no-cinético, bien haya sido cuidadosamente inventado o creado al azar” al que denomina “arte anti-teleológico”.

En muchas ocasiones, Wittgenstein recurre a comparaciones, metáforas, gestos o incluso pasos de danza que se dan en un contexto ajeno a la expresión musical. En ese caso, dice Ahonen: si para explicar un tema musical alguien, es decir, da una explicación en la que el *explanans* no se da en el mismo medio que el *explanandum*, por ejemplo cuando se recurre a las palabras, es porque quien da la explicación es ajeno al conocimiento musical. Pero que, lo ideal sería utilizar el medio musical, como silbar de un modo particular, cantar o hacer una improvisación sobre un tema³⁶³. Ese tipo de

³⁶⁰ Ahonen, H., Opus cit., pág 522

³⁶¹ Castro, S., *Wittgenstein: música, lenguaje y sentimientos en Significado, emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música*, 1996, pág 218-219

³⁶² Wittgenstein, L., Opus cit, 1986, pág 359

³⁶³ Ibid., pág 79

criterios, ajenos al medio musical, es el que solemos utilizar la mayoría de las personas no componemos o interpretamos música, pero lo más adecuado para su comprensión sería utilizar el medio mismo del propio sistema musical.

Según Ahonen, Wittgenstein propone que las condiciones necesarias de toda comunicación las siguientes: El significado de una palabra o frase es su uso en el lenguaje y las reglas del lenguaje gobiernan los usos de las expresiones lingüísticas en sus respectivos contextos, de forma que los significados de estas expresiones están constituidos por estas reglas. Sostiene también, que las reglas que determinan el significado de los signos musicales constituyen su forma lógica³⁶⁴.

Wittgenstein es claramente formalista, cuando, en el *Tractatus* (1915) compara una melodía con una tautología³⁶⁵ ya que ninguna dice nada acerca de la realidad, lo que hacen es mostrar su propia forma lógica. Pero, Ahonen dice, que también posteriormente, en las *Investigaciones*, de donde extrae el siguiente párrafo:

Entender una oración del lenguaje es parece, mucho más de lo que se cree a entender un tema en música. Pero con ello quiero decir lo siguiente: que entender una oración lingüística se acerca más de lo que se cree a lo que usualmente se llama entender un tema musical. ¿Por qué tienen que desarrollarse justamente de *esta* manera la intensidad y el ritmo? Quisiéramos decir “Porque sé lo que significa todo esto”. ¿Pero qué significa? No sabría decirlo. Para ‘explicarlo’ podría compararlo con otra cosa que tuviera el mismo ritmo (quiero decir, el mismo desarrollo). (Decimos: ¿”no ves? Es como si sacáramos una conclusión” o bien “Esto es como un paréntesis”, etc. ¿Cómo se justifican tales comparaciones? –Hay justificaciones de muy diversos tipos.)³⁶⁶.

³⁶⁴ La “forma lógica” tiene un significado muy concreto en el *Tractatus*. Dicha expresión significa lo que garantiza el uso inteligible de la proposición y subyace a las reglas del lenguaje. La forma lógica se revela sólo si captamos de qué modo se emplean los signos dentro de la proposición. Esas reglas de los signos equivaldrían a las de los movimientos de las piezas de ajedrez (Mounce, H.O. *Wittgenstein's Tractatus*, 1981, pág 29).

³⁶⁵ Una tautología, es, según el *Tractatus* una proposición que por su pura forma es siempre verdadera, que no representa ningún estado de cosas y por eso no tiene la posibilidad de ser verdadera ni falsa. En este sentido, según Wittgenstein, es comparable a una melodía, que tampoco dice más que una forma determinada sin hacer referencia a hechos. Este párrafo del *Tractatus* es el que ha servido H. Ahonnen para tachar de formalista la posición de Wittgenstein acerca de la música.

³⁶⁶ Wittgenstein, L., Opus cit., 2002, pág 527

En la mayoría de los casos si alguien me pregunta ‘cómo piensas que esta melodía debería ser tocada’ Yo, como respuesta, silbaré de una manera particular, y nada estará presente en mi mente excepto la melodía que *actualmente silbo* (no una imagen de *ello*)³⁶⁷.

Por tanto, la acción de comprender consiste en dar significado y dar significado es la habilidad de seguir unas reglas de uso según un contexto, reglas que, para Ahonen, tienen que ver exclusivamente con la técnica musical.

Sin embargo, frente a Ahonen, una cosa es afirmar que debe haber unos criterios objetivos o reglas, no imágenes internas o estados mentales o sentimientos, y otra cosa es que deban ser necesariamente criterios formales intramusicales.

Hay que tener en cuenta que la concepción del lenguaje de Wittgenstein de la obra de su primera etapa, *Tractatus Logico-Philosophicus*, sufre ciertas modificaciones en la obra principal de su segunda etapa, *Las Investigaciones Filosóficas*, de 1953. La teoría del lenguaje como representación del *Tractatus*, efectivamente, parece dar la razón a Ahonen, sin embargo, los cambios que observamos en la segunda, como veremos, son suficientes para rechazar dicha interpretación.

De aquí que, Bela Szabados considera que el formalismo de Wittgenstein es válido en el *Tractatus*, pero no en *Las Investigaciones*. Aún más, sostiene que en su última etapa no hay nada en lo que pueda consistir la comprensión musical.

B. Szabados sostiene que en el *Tractatus*, el lenguaje cotidiano encubre la forma lógica que se requiere para comprender el significado³⁶⁸. Allí se presenta una visión esencialista y reduccionista del lenguaje y las cuestiones del significado son tratadas en el marco de su teoría de la pintura, de la figura, *Bild*, o representación: “Una proposición es una figura de la realidad”. Allí, el tema musical es análogo a una proposición, pero no a la proposición sobre hechos, sino a las proposiciones de la lógica, es decir, a las tautologías, que no dicen nada sobre hechos. La música, como la lógica, no dice nada.

³⁶⁷ Wittgenstein, L., *Cuadernos azul y marrón*, 2007, pág 166

³⁶⁸ Szabados, B., “Wittgenstein and musical formalism” *Philosophy*, 2006, pág 649-658

Más bien las melodías y los temas no tienen ninguna posibilidad de interpretación o traducción.

En cambio, en “*Las Investigaciones Filosóficas*”, la comprensión o significación del lenguaje, como el de la música, no va a consistir en la correspondencia entre sus signos y las cosas o entre su forma lógica y la del mundo, sino en los usos que hacemos de esos signos cuando los aplicamos a la vida en nuestro comportamiento humano.

En las *Investigaciones*, una palabra del lenguaje es una figura, *Bild*, que recoge en su significado las diversas aplicaciones que se le dan en los distintos “juegos del lenguaje”. La tarea de la filosofía será mostrar las reglas del buen uso de los signos, reglas que son garantía de inteligibilidad del lenguaje, puesto que sus malos usos han dado lugar a las cuestiones de la metafísica.

Wittgenstein introduce esta nueva noción, “juego del lenguaje” para arrojar luz sobre la cuestión de la relación entre las palabras y lo que representan, y para señalar que la comprensión de los signos es inseparable del entrenamiento recibido para emplearlas³⁶⁹. Cada palabra es una figura, en el sentido de que presenta una “muestra” de sus posibles aplicaciones.

Haber entendido la explicación quiere decir tener en mente un concepto de lo explicado, y este es una muestra o figura. [...] Esas muestras existen, siempre que las entendamos simplemente como muestras y no como objetos [...] que una tablilla de verde puro se entienda como muestra de lo que es verdoso y no como muestra de verde puro³⁷⁰.

Este nuevo sentido de figura o *Bild* como muestra, lo aplica, como ejemplo, a lo que hemos de entender por “melodía”. Así dice:

De las melodías de Schubert puede decirse que están llenas de efectos inesperados, lo que no puede decirse de las de Mozart; Schubert es barroco. Se puede señalar ciertos

³⁶⁹ Wittgenstein, L., Opus cit., 2007, pág 17

³⁷⁰ Ibid., pág 73

pasajes de las melodías de Schubert y decir: ves este es el ingenio de esta melodía. Con respecto a las melodías de diversos compositores puede usarse aquel principio de la contemplación: cada especie de árbol es “árbol” en otro *sentido*. Es decir, no te dejes confundir porque se diga que todas estas son melodías³⁷¹.

Pues bien, entender el sentido de una muestra o figura es, entonces, descubrir la regla de uso de esa figura. El método que él propone para clarificar los significados de las palabras y que él considera como el único riguroso, consiste en analizar las descripciones de casos concretos que hacemos en el lenguaje de las palabras, de las imágenes que nos podemos representar, o de las aplicaciones posibles que podamos hacer en distintos juegos del lenguaje. Es como preguntar qué es la melodía en la música cuando hay tantos tipos diferentes según los músicos. Podría decirse que la *muestra* en Wittgenstein es como el *motivo musical* para Busoni, que funciona como un embrión, con sus desarrollos propios, independientemente de los otros³⁷². Su método tiene como objeto hacer *ver lo que es común* o hacer que uno fije la vista en lo común:

Ver lo común. Supón que le enseñase a alguien diferentes figuras multicolores y dijese: “El color que ves en todas ellas se llama ‘ocre’”. –Esta es una explicación que el otro entenderá cuando busque y vea lo que es común a esas figuras. El puede entonces fijar la vista en lo común, señalarlo.

Compara con: Le enseñé imágenes de diferentes formas, todas pintadas del mismo color, y digo, lo que estas tienen en común entre sí se llama ‘ocre’”(IF72)³⁷³.

Un concepto puede enseñarse cuando el alumno puede *ver lo común*, cuando adquiere e su mente una muestra o figura, entonces ha entendido la explicación. Ante ciertas descripciones concretas, tenemos en la mente un concepto de lo explicado, lo cual es una

³⁷¹ Wittgenstein, L., Opus cit., 1986, pág 268.

³⁷² El músico y compositor Busoni afirma que con el motivo musical, ocurre como con una semilla que lleva en su interior un germen de vida, y que de diferentes semillas crecen diferentes familias de plantas, desiguales en forma, hojas, flores, frutos, crecimiento y color, pero cada planta perteneciendo a la misma especie, asume, un crecimiento, con una medida, forma y fuerza peculiares. Así en cada motivo, yace el embrión de su forma totalmente desarrollada, cada una debe desenvolverse de modo diferente, aunque cada una sigue obedientemente la ley de la total armonía. Esta forma es imperecedera, aunque cada ejemplar es diferente de cualquier otra (Busoni, Opus cit., 1907, pág.10-11)

³⁷³ Wittgenstein, L., Opus cit., 2002, pág

muestra o figura. De este modo, el término (*Muster*), está aquí asimilado a figura (*Bild*), mientras que mientras que en el *Tractatus* aplicaba el término “figura” en el sentido de “pintura” o “representación”.

Haber entendido la explicación quiere decir tener en mente un concepto de lo explicado, y este es una muestra o figura. Si se me enseñan ahora diferentes hojas y se dice “Esto se llama ‘hoja’” obtengo un concepto de la forma de una hoja, una figura de ella en la mente (IF 73)³⁷⁴.

La filosofía, entonces, no ha de dirigir la mirada hacia la observación directa de los hechos, como hacen los empiristas, sino hacia las descripciones que se dan de los hechos en el interior del lenguaje. *Lo común* que vamos a encontrar en nuestras descripciones será, en definitiva, una muestra en nuestra mente, *Bild*, de la que podremos servirnos para poderla aplicar a las descripciones concretas de casos particulares.

Por lo tanto, en las *Investigaciones*, Wittgenstein se refiere con el término *Bild*, a una muestra de “lo común”, significado que no tuvo en la primera etapa de su pensamiento, a pesar de que la interpretación de “pintura” como “modelo” se acerque al nuevo sentido de “muestra”. Además, esa pintura o mejor, “figura” en el sentido de “una muestra de lo común” ha de tener en cuenta los diversos juegos del lenguaje y el adiestramiento recibido en ellos.

La interpretación formalista que hace A. Ahonen de Wittgenstein, parece, entonces, que encaja con la idea de lenguaje del *Tractatus*, pero no con su evolución posterior.

En las *Investigaciones*, las reglas que determinan el significado no están plenamente definidas como las de las palabras. Los conceptos tienen límites borrosos y de ellos sólo podemos tener una perspectiva *sinóptica*. Esto es así, porque, esas reglas nos remiten a otros elementos, como es el contexto, las costumbres o las formas de vida, que no son los signos mismos o las palabras mismas y que también forman parte del juego del lenguaje. Las reglas que constituyen el significado sólo pueden orientadoras, y podemos descubrir siempre nuevas aplicaciones.

³⁷⁴ Ibid., pág

Si bien la comprensión de un signo consiste en la habilidad que se tiene para seguir su regla de uso, no es posible determinar la destreza necesaria en la aplicación de una regla, para decidir cuándo se da la comprensión de ese signo. Se trata de un proceso siempre inacabado. Esto es válido tanto para el lenguaje, como para la música. Para Wittgenstein, la regla de uso de los signos no puede recogerse en una explicación que defina su esencia.

Por otra parte, cuando Wittgenstein trata de las reglas en la música, señala que lo que cuenta es la expresión o el sentido que damos a los signos musicales, y que eso es lo que ha de ser aprehendido por el alumno cuando el maestro le quiere transmitir lo que él entiende. Así, por ejemplo, dice que un maestro puede comunicar cómo ha de ser interpretada un tema musical, sin que necesariamente enseñe a *seguir las reglas*, y, en ese caso, su enseñanza no servirá para futuras aplicaciones.

Un maestro que puede mostrar buenos resultados, o aun sorprendentes, durante el curso, no es por ello un buen maestro, pues es posible que lleve a sus alumnos, mientras están bajo su influencia inmediata, a una altura que no les sea natural sin hacerlos desarrollarse para esta altura, de tal modo que se derrumban de inmediato, una vez que el maestro abandona la clase...(Las notas para la dirección e Mahler eran excepcionales cuando él dirigía; pero la orquesta parecía derrumbarse de inmediato cuando él no dirigía)³⁷⁵.

Como, por otra parte, lo importante es lograr que el alumno sepa *seguir la regla*, para ello, el maestro, puede recurrir a distintas figuras como una danza, un gesto de un rostro, un poema, una pintura, etc., recursos de todo tipo, intramusicales y extramusicales, hasta que logre transmitírselo al alumno, pues no hay nada literal. Deja bien claro que el significado de un tema musical puede haberse entendido perfectamente y sin embargo aplicarse la regla de modo diferente.

El paralelismo que establece Wittgenstein entre un tema musical y las oraciones del discurso, no está en relación con la exigencia de dirección hacia una culminación,

³⁷⁵ Wittgenstein, Opus cit., 1986, pág 204

sino con el funcionamiento de sus signos: la significación de los signos, en ambos casos, son los usos que tienen en los juegos del lenguaje, como es el caso del lenguaje poético.

De este modo, la concepción de Wittgenstein no tiene por que reducirse al ámbito de la música tonal.

Por otra parte, frente a Ahonen, Wittgenstein señala, tanto criterios intramusicales, como extramusicales, para describir la música. Por ejemplo, recurrir a su descripción por medio de un poema. Lo que sí viene a decir es que la melodía, ella sola, es lo único que debe contar a la hora de encontrar una figura que la represente. Dice que es la figura misma de la melodía la que hay que describir, y la descripción, que demos de ella, mostrará cómo la hemos oído.

Sin embargo, hay bastantes más ocasiones en las que se señala que cualquier criterio a la hora de describir la música, si *así* es como se ha oído la frase musical.

Sixto J. Castro afirma que, para Wittgenstein, aunque la música, al igual que las palabras, “no es representativa de alguna parte del mundo” eso no significa que sea “un lenguaje auto-contenido”³⁷⁶. Por ello. Es posible “encontrar una imagen en otro medio que arroje luz sobre la música”. Y cita el aforismo en donde afirma que el carácter y la significación que pueden verse en un rostro se pueden oír también en la música:

La música de Bruckner nada tiene ya del largo y estrecho (¿nórdico?) rostro de Nistro Grillparzer, Haydn, etc., sino que tiene un rostro redondo y lleno (¿alpino?), de un tipo más puro aún que el de Schubert”³⁷⁷.

Una muestra que señala el giro en el pensamiento de Wittgenstein en su abandono del formalismo, según Szabados, es el párrafo en el que trata de los parecidos de familia a propósito del concepto de melodía, en donde pone de relieve el papel que juega el contexto:

³⁷⁶ Castro, S., Opus cit., 2010, pág 235

³⁷⁷ Wittgenstein, L., Opus cit., 1986, pág 111

De las melodías de Schubert puede decirse que están llenas de efectos inesperados, lo que no puede decirse de las de Mozart; Schubert es barroco. Se puede señalar ciertos pasajes de las melodías de Schubert y decir: ves este es el ingenio de esta melodía. Con respecto a las melodías de diversos compositores puede usarse aquel principio de la contemplación: cada especie de árbol es “árbol” en otro *sentido*. Es decir, no te dejes confundir porque se diga que todas estas son melodías. Son escalas en un camino que lleva de algo que no llamarías melodía a algo que no llamarías así tampoco. Cuando sólo se ven las series tonales y el cambio de tonalidades, todas estas estructuras parecen en coordinación. Pero si ves el campo en el que están (es decir, su significado), se inclinaría uno a decir: aquí la melodía es algo muy distinto que allá (tiene aquí otro origen representa otro papel, etc.)³⁷⁸.

Este el giro de Wittgenstein en la segunda época de su filosofía del lenguaje, afirma Szabados, va unido a un antiesencialismo y un antirreduccionismo³⁷⁹. A partir de entonces, nada está escondido en el significado, todo está abierto, las cuestiones sobre el significado tienen que averiguarse a través de la investigación del uso en el contexto, a través de ejemplos actuales e imaginarios, mirando, viendo, escuchando y poniendo unas cosas al lado de otras.

Este cambio se dio a la par en el pensamiento musical como en el pensamiento sobre el lenguaje. En este sentido señala especialmente el párrafo en el que afirma que “el tema musical se incorpora al lenguaje” para mostrar que ahora el tema musical interactúa con el lenguaje³⁸⁰.

Se abre un nuevo camino, poniendo una cosa al lado de la otra, esto es, por medio de la analogía. No obtendremos una explicación, en el sentido de que podamos dar con algo así como una traducción, pero sí ciertas yuxtaposiciones y metáforas, que poniendo en relación el tema musical con otros productos culturales, nos permitirán una mayor comprensión de estos.

³⁷⁸ Ibid., pág 268

³⁷⁹ Szabados, B., Opus cit, 2006, pág

³⁸⁰ Wittgenstein, L., Opus cit, 1986, pág 292

3.2 Las normas estéticas se dominan, no se explican.

Para el Wittgenstein posterior, la música está situada en la tradición cultural y puede entenderse por sus conexiones con las formas de vida y con los juegos del lenguaje de la tradición, todo aquello que se ha aprendido a lo largo del adiestramiento. La música no está aislada sino que reverbera y resuena con el campo completo de nuestros juegos del lenguaje –con nuestras prácticas artísticas y sociales. Mientras que para el formalismo, la música está desconectada de la cultura está centrada en ella y por ello empobrece nuestras fuentes a la hora de entenderla³⁸¹.

Las normas estéticas no tienen que ser siempre formales y, por otra parte, el sentido que tiene una regla es hacer la función de un indicador de caminos, es decir, lo que le da su significado, no es simplemente el hecho de haberse aplicado en repetidas ocasiones, sino que lo que cuenta es que su empleo se ha convertido ya en una institución y en un modo de vida, cosa que no ha ocurrido con el esperanto.

Por eso, es difícil que una época entienda a otra. Además, como no todas las culturas tienen el mismo valor, pues hay culturas más pobres, desde una cultura pobre, la comprensión de otra cultura es todavía más difícil. Así dice: “La cultura es un reglamento. O presupone un reglamento”³⁸². O también: “Una época entiende mal a otra, y una época mezquina entiende mal a todas las demás en su propia y fea manera”³⁸³.

Las normas en la música, no están fijadas. Los sentidos en sus aplicaciones están abiertos y nada está escondido en el significado, siempre que seamos capaces de encontrar ejemplos actuales e imaginarios, mirando, viendo, escuchando y poniendo unas cosas al lado de otras y aplicando analogías.

No podemos comprender las normas estéticas a través de una explicación, en el sentido de que podamos dar con algo así como una traducción, aunque sí podemos encontrar ciertas yuxtaposiciones y metáforas, que permitan ver la relación entre un tema musical y otros productos culturales.

³⁸¹ Szabados, B., Opus cit., 2006, pág 649-658

³⁸² Wittgenstein, L., Opus cit., pág 477

³⁸³ Ibid., pág 487

El tema musical no necesita, entonces, las explicaciones para dar con su interpretación adecuada, lo que necesita es mostrar un dominio en la aplicación de las reglas de uso y eso significa haber captado algo así como el espíritu o la expresión del tema. Se puede comparar la comprensión del tema musical con el de las Sagradas Escrituras, pues, tanto en un caso como en el otro, se hace imposible cualquier descripción a explicación de su significado, y eso es así, porque lo que cuenta en éstas no es la letra, sino su espíritu o la expresión:

[...] Dios permite que *cuatro* hombres relaten la vida del hombre-Dios, cada uno de modo distinto y contradiciéndose; pero, ¿no puede decirse: es importante que este relato no tenga una verosimilitud histórica común, *para que* esta no sea tomada por lo esencial, lo decisivo? Para que la *letra* no encuentre más fe de la que se le debe y el espíritu conserve su derecho. Esto quiere decir: lo que debes ver no puede proporcionarlo el historiador mejor y más preciso; por ello, basta y hasta es preferible una exposición mediocre. Pues lo que debe comunicársete, también puede comunicarlo esta. (De la misma manera que un decorado teatral mediocre puede ser mejor que uno refinado, o árboles pintados mejor que los auténticos, que distraen la atención de lo que verdaderamente importa.)

Lo esencial para tu vida yace en el espíritu de estas palabras. Sólo DEBES ver claramente lo que esta exposición muestra claramente³⁸⁴.

De manera que, ya se trate de las Escrituras, de un rostro, de una construcción arquitectónica o de una pieza musical, lo importante del significado está en la expresión de unas reglas de uso. Así, dice Wittgenstein, nadie notará la diferencia entre un garabato y un dibujo algo parecido a ello, para notarlo tendría que compararlos para ver la diferencia, pero, si dibujo un rostro y luego, otro diferente, se notará inmediatamente la diferencia, porque la expresión ha cambiado³⁸⁵. Lo mismo hace un arquitecto, cuando evalúa una obra, ha de fijarse en su expresión, ella es la que decide las proporciones correctas. Así dice: “Reconocer una expresión. Arquitectura: dibuje una puerta. “Demasiado grande” Ustedes podrían decir: “Él tiene un ojo excelente para las

³⁸⁴ Ibid., pág 166

³⁸⁵ Wittgenstein, L., Opus cit., 1996, pág 101

medidas”. No, él ve que eso no tiene la expresión correcta, no reproduce el gesto correcto”³⁸⁶.

Las reglas orientativas de la música son como las reglas del lenguaje, que consisten en sus diferentes usos de acuerdo con las distintas finalidades.

También Sara Worth defiende la concepción de la música en Wittgenstein como fenómeno semilingüístico, en el sentido de que la música utiliza recursos o reglas del propio lenguaje hablado, aunque también tiene sus propias reglas³⁸⁷. Ahora bien, de la misma manera que la comprensión de las reglas del lenguaje apuntan hacia elementos no sólo intralingüísticos, sino también extralingüísticos, también, en el caso de la música, apuntan a elementos no sólo intramusicales, sino también extramusicales. Se trata de una interpretación de Wittgenstein que no fue aceptada por A. Ahonen, como ya vimos.

Cuando Wittgenstein dice que lo que cuenta en la comprensión tanto de las palabras del lenguaje como de la música es, ante todo, captar la expresión, insiste en que no se refiere a sentimientos o pensamientos. El empleo de la palabra está en correspondencia con la finalidad que tiene en el juego del lenguaje y es lo que determina su significado, eso es lo primario para Wittgenstein³⁸⁸. Frente a eso, cualquier pensamiento o sentimiento que le atribuyamos, es secundario, es una interpretación del juego. El sentimiento que produce un juego del lenguaje en mí o en otro es un efecto diferente de la figura misma del juego y de su expresión, y no nos dice nada de su significado. Lo que cuenta en la significación del juego del lenguaje es la expresión misma. Por ejemplo en un rostro, lo importante es la expresión y no el efecto que ese rostro produce en mí, pues ese mismo efecto, por ejemplo la tristeza, podría producirme otra figura, por ejemplo, una pintura.

Miren un rostro, lo importante es su expresión, no su color tamaño, etc.”

“Bien muéstrenos la expresión sin el rostro.”

³⁸⁶ Ibid., pág 102

³⁸⁷ Worth, S., “Wittgenstein musical understanding” *British journal of Aesthetics*, 1997, pág 165-

166

³⁸⁸ Wittgenstein, L., Opus cit., 2002, pág 656

La expresión no es un efecto del rostro, ni sobre mí ni sobre nadie. Si otra cosa diferente produjera el mismo efecto o podrían decir que tuviera la expresión que hay en este rostro. Quiero ponerlos tristes. Les enseño una pintura y se ponen tristes. Ése es el efecto de ese rostro³⁸⁹.

Comunicar la experiencia exacta del significado de una pieza musical de quien ha captado su expresión, por ejemplo, en qué *tempo* debe ser tocada es como comunicar a alguien el sentido exacto de un texto. Las manifestaciones y reacciones del que comprende pueden variar y, sin embargo, atenerse a la significación adecuada, como en el siguiente caso:

Por otra parte, podemos deducir que, para Wittgenstein, seguir comprensivamente una frase musical o tocarla con comprensión, no significa limitarse a seguir las reglas que han sido instituidas convencionalmente.

Comunicar la experiencia exacta del significado de una pieza musical de quien ha captado su expresión, por ejemplo, en qué *tempo* debe ser tocada es como comunicar a alguien el sentido exacto de un texto. Las manifestaciones y reacciones del que comprende pueden variar y, sin embargo, atenerse a la significación adecuada, como en el siguiente caso:

Dejo que todos ustedes lean. Cada uno lee de un modo un poco diferente. Yo tengo la impresión clara de que ninguno la ha aprehendido”. Supongan que se la leo en voz alta entonces y digo “¿Ven? Así es como debe ser “. Después, cuatro de ustedes lo leen, ninguno exactamente igual que el otro, pero de tal modo que digo: “Cada uno está completamente seguro de sí mismo”. Este es un fenómeno: estar seguro de uno mismo, leerla de *un único modo*. Él es absolutamente exacto en lo referente a qué pausas hacer. En ese caso puede que yo diga que los cuatro la han aprehendido. Yo habría de comunicarles algo. Sería perfectamente correcto decir que les he comunicado exactamente la experiencia exacta que tuve³⁹⁰.

Wittgenstein sostiene que según los distintos usos que apliquemos en nuestro lenguaje, cuando describimos, construimos en cada caso una determinada realidad.

³⁸⁹ Wittgenstein, L., Opus cit., 1996, pág 101

³⁹⁰ Ibid., pág 112-113

Hay en Wittgenstein un *ver así*, relacionado con los usos y la convención, pero también hay un *ver de esta otra manera*, que aportará un nuevo juego del lenguaje. Lo mismo, pensamos, se puede decir que hay un *oír así*, y un *oír de esta manera*.

No se refiere, a la experiencia común de la percepción, como sería el caso: “ver un cuchillo y un tenedor [...] como un cuchillo y un tenedor”³⁹¹. Se trata más bien, de cambiar el aspecto bajo el que se ven ciertas cosas, como por ejemplo “ver una demostración matemática no como una secuencia de proposiciones, sino como una imagen” o en “ver los informes de estados psicológicos en primera persona (“tengo dolor”, etc.) no como descripciones, sino como expresiones”. En este caso, dice Monk, la comprensión consiste en ver relaciones, como resultado de un cambio de aspecto³⁹². En la música, afirma Spitzer, es posible *oír* una frase alternativamente como contrapuntística, rítmica o melódica. Pero, del mismo modo podríamos descubrir múltiples significados³⁹³.

La percepción consiste en un “ver cómo” o “ver un aspecto” que se produce en la comprensión de la música, de igual manera que en cualquier otro campo del conocimiento. Este “ver un aspecto” encuentra siempre su fundamento universal en los usos del lenguaje, y se manifiesta en el momento de la descripción.

El significado de la música, entonces, es imposible estudiarlo desde el estudio sistemático de una ciencia semiótica. Esto es lo que afirma Joseph Margolis, en “*On the Semiotics of Music*” de su obra “*What is music?*” (1987) apuntando a la concepción de los juegos del lenguaje de Wittgenstein como asuntos extensibles, imprevistos, y fluidos y dentro de la concepción de la música como símbolo. Los significados musicales son contingentes, relativos culturalmente y culturalmente emergentes en maneras diversas. Margolis, como Wittgenstein, creía que los significados son fenómenos contingentes y consensuados. Están profundamente introducidos en las diversas prácticas sociales que lo envuelven todo y los producen. La música es, pues, una práctica generada dentro de una “forma de vida” lo que la hace tan diversa, de forma que la multiplicidad de

³⁹¹ Wittgenstein, L., Opus cit., 2002, pág 449

³⁹² Monk, R., *Ludwig Wittgenstein. El deber de un genio.*, 1981, pág 464

³⁹³ Spitzer, M., *Metaphor and musical thought*, 2004, pág 9

significados diferentes encaja mal con las aspiraciones de una naturaleza gobernada por reglas de la semiótica³⁹⁴.

En conclusión, para el Wittgenstein de *Las Investigaciones*, el significado de la música no es ni intelectual ni sensorial; ni extramusical ni intramusical, ni conceptual ni sentimental, ni está en el objeto ni está en el sujeto (no está dado objetivamente ni está en la imagen privada interior), porque de lo que se trata es de captar una expresión que se “mostrará” de múltiples formas. Wittgenstein no se encuentra, entonces, ni entre los formalistas ni entre los estetas del contenido o expresionistas, sino entre los constructivistas.

4. Una naturaleza musical universal dentro del pluralismo cultural:

J. Blacking

4.1 Las reglas de la música como resultado de una organización humana.

Desde la etnomusicología, el antropólogo social y etnomusicólogo John Anthony Randolph Blacking presenta una aproximación antropológica a la música, partiendo de ejemplos de la música de los Venda, sobre la cual ha tenido una experiencia personal, lo que le ha permitido aportar datos empíricos a su tesis. Sostiene Blacking que los procesos esenciales de la música se encuentran en el cuerpo humano y en la interacción entre cuerpos humanos en sociedad, por lo que la música, solo puede entenderse dentro de un contexto social y de una participación colectiva³⁹⁵.

Blacking afirma que nunca puede entenderse la música como una cosa en sí misma, pues, lo que dota de sentido a la música son las asociaciones entre las personas.

Frente a la posición del formalismo, que defiende que el sentido de la música se encuentra en sus propias estructuras, afirma que ni los diferentes estilos ni las diferentes técnicas dicen nada sobre el propósito expresivo de la música, ni sobre la organización

³⁹⁴ Bowman, W.D., Opus cit., 1998, pág 239

³⁹⁵ Blacking, J.A.R., *¿Cuánta música hay en el hombre?* 2006, pág 25-26

intelectual implicada en su creación. Sus reglas no son arbitrarias como las de los juegos, sino que están relacionadas con los sentimientos y con las experiencias sociales.

Así, dice: “Demasiado a menudo sus patrones son generados por sorprendentes explosiones de actividad mental inconsciente. Muchos de los procesos musicales esenciales, si no todos, se hallan en la constitución del cuerpo humano y en patrones de interacción entre cuerpos humanos en sociedad”³⁹⁶.

La etnomusicología debería ser, afirma Blacking, algo más que una rama de la musicología que trata de la música “exótica” o “popular”³⁹⁷, pues aporta nuevas formas de analizar la música y su historia. Nos permite saber algo más acerca de qué sonidos y qué tipo de comportamientos han decidido las diferentes sociedades llamar “musicales”.

Las escuelas de pensamientos han fallado en el intento de explicar la naturaleza de la música, porque son el resultado de su propio etnocentrismo y fracasan cuando intentan establecer pruebas objetivas y libres de contexto³⁹⁸.

Aunque no sabemos con exactitud en qué consiste la competencia musical, ni cómo se adquiere, la sociedad europea pretende que sólo un número limitado de personas son musicales y, sin embargo, se comporta como si todas poseyeran esa capacidad básica sin la cual ninguna tradición musical sería posible: la capacidad de escuchar y distinguir entre patrones de sonidos [...] Asumen que en un contexto cultural compartido, determinadas secuencias musicales pueden evocar sentimientos de miedo, tensión, pasión, patriotismo, religiosidad, misterio, etc.³⁹⁹.

Debe haber unos procesos biológicos de percepción auditiva y un consenso cultural sobre lo percibido entre por lo menos algunos oyentes, sin lo cual, no puede

³⁹⁶ Ibid., pág 26

³⁹⁷ Lo que da sentido a la música es la sociedad que la transmite, toda música es popular. Entre la música culta y la popular sólo hay una diferencia de grado y no una diferencia implícita debido a la lectoescritura y la invención de la notación, que son factores importantes en la generación de estructuras musicales de gran envergadura. Esta afirmación la aplica a otras músicas “cultas” como la árabe, la india, china, japonesa e indonesia. Todos los miembros de una sociedad africana son capaces de escuchar y ejecutar de manera inteligente su propia música nativa y esa música no escrita, una vez analizada en su propio contexto sociocultural, muestra una variedad de efectos similares sobre las personas. Esa música tienen su fundamento en los mismos procesos intelectuales y musicales que hallamos en la llamada música “cultura” europea. Deberíamos preguntarnos, entonces, por qué habría que restringirse unas aptitudes musicales aparentemente generales a unos pocos elegidos, precisamente en sociedades que se tienen por culturalmente avanzadas (Ibid., pág 25,30).

³⁹⁸ Ibid., pág 32-32

³⁹⁹ Ibid., pág 35-36

haber comunicación musical. En la medida en que la música es una tradición cultural susceptible de compartirse y transmitirse, no puede existir a no ser que al menos algunos seres hayan desarrollado una capacidad para la escucha estructurada. La ejecución musical como algo diferenciado de la mera producción de ruido, es inconcebible sin una percepción de orden en el sonido. La continuidad de la música depende tanto de las exigencias de las audiencias críticas como de la provisión de intérpretes. Antes de emerger en forma de música, en la mente ha de haber alguna percepción de orden sonoro, sea innata o aprendida o ambas, lo que significa que hay que contar con una serie de experiencias de escucha de estímulos externos⁴⁰⁰. De aquí, que Blacking afirma que hay una parte del comportamiento humano que constituye un campo acotado y distintivo, que puede describirse, al que se le denomina “musical”⁴⁰¹.

Blacking defiende el principio general de que la música expresa aspectos de organización humana o percepciones humanamente condicionadas de organización “natural”. Como muestra de ello, el autor describe la siguiente observación en Zambia en 1061:

Aunque los jóvenes practicaban una música más experimental, comparándola con otros músicos que se sometían más a modelos, no se la consideraba verdadera música, porque carecían de una cualidad que los Gsenga parecían desear para su música: el poder de reunir a la gente en hermandad

Entre los Gsenga del distrito de Patauke, los muchachos tocan pequeñas *mbiras kalimba* para divertirse, mientras pasean o se sientan a solas. Un análisis de las melodías que tocan muestra las relaciones existentes entre los patrones de movimiento de los pulgares izquierdo y derecho, los modelos rítmicos al pulsar las “teclas” y la disposición del propio “teclado”. Cuando en un instrumento similar, llamado *ndimba* unos animadores públicos son quienes tocan para audiencias numerosas, su música suena a menudo más sencilla que la que hacen los chicos, posee de hecho una arquitectura más propiamente musical, puesto que la relación pautada entre el movimiento del pulgar y el “teclado” se

⁴⁰⁰ Ibid., pág 37,39

⁴⁰¹ Dice Blacking que, respecto a ciertos compositores que dicen que no se debe esperar ningún orden “en las notas”, pero que sí se puede observar en los modelos de círculos y conos que se le dan a los ejecutantes, o en los números que se le proporcionan a una máquina, su sonido resultante es más una “magia reaccionaria” que música de vanguardia. Y añade: “ podré excluirlo de cualquier estimación de la musicalidad humana”, puesto que, no pertenece al ámbito de de conducta que incluye la música de los bosquimanos, los bamba, los balineses, Bach, Beethoven o Bartók, que es sonido humanamente organizado, destinado a otros oídos humanos y posiblemente disfrutado por los amigos del compositor. La música, concluye, tiene que ver con la comunicación y con las relaciones entre personas (Ibid., pág,39).

subordina a los requerimiento de la canción con letra, de manera tal, que permita a otros cantar con el instrumento⁴⁰².

La investigación etnomusicológica ha dejado claro que la música no es una cosa en sí misma cuando las cosas musicales no siempre son estrictamente musicales. Para Blacking, la cuestión no es por tanto identificar un estilo musical en el análisis de una pieza musical, contra lo que afirmaba L. Meyer, ni identificar un estilo musical característico en sus propios términos y examinarlo en relación con su sociedad, ya que ningún estilo musical tiene “sus propios términos”. Sus términos son los de la sociedad y su cultura, así como los de los cuerpos de los seres humanos que lo escuchan, crean e interpretan.

De este modo, la expresión de relaciones tonales en patrones de sonido puede resultar secundaria respecto a las relaciones extramusicales que representan las notas.

Si, como se ha dicho, la música consiste en patrones organizados aceptados socialmente y la actividad musical, en una forma aprendida de conducta, los estilos musicales se basan en lo que los seres humanos han decidido tomar de la naturaleza como parte de su expresión cultural, más que en aquello que la propia naturaleza les ha impuesto. Además, la naturaleza de la que el hombre extrae los estilos musicales no es externa a él, puesto que incluye a su propia naturaleza, a sus capacidades psicofísicas y a las maneras en que dichas capacidades han sido estructuradas por sus experiencias con personas y cosas, las cuales forman parte del proceso adaptativo de la maduración e la cultura⁴⁰³.

Según esto, dice Blacking, debería ser posible realizar análisis de una pieza musical más exactos que los que se han hecho hasta ahora, que indiquen dónde se han empleado procesos musicales y dónde extramusicales, así como cuáles fueron exactamente y por qué se recurrió a ellos. A cierto nivel de análisis, todo comportamiento musical se halla estructurado, ya sea por procesos biológicos, psicológicos, sociológicos, culturales o puramente musicales. Es tarea del etnomusicólogo identificar todos los procesos relevantes para una explicación del sonido

⁴⁰² Ibid., pág 40-41

⁴⁰³ Ibid., pág 55-56

musical⁴⁰⁴. En el análisis de una pieza, ante la percepción de las notas y sus patrones sonoros, caben un número casi infinito de respuestas individuales a dicha estructura, dependiendo del entorno cultural y estado emocional de sus oyentes en un momento dado. Pues bien, el número de interpretaciones estructurales posibles se reduce en gran medida cuando el sistema musical en cuestión se examina en su contexto cultural. Es preciso, por tanto tener en cuenta, tanto la estructura superficial como la estructura profunda⁴⁰⁵.

La función de la música en sociedad nos puede ayudar a explicar sus estructuras, de aquí que la clave de la comprensión de la música ha de ser las relaciones existentes entre sujeto y objeto, que constituyen los principios activos de organización. Como decía Stravinski, “la música nos es dada con el único objeto de establecer un orden en las cosas, incluyendo de modo muy particular la coordinación entre el hombre y el tiempo”. Mientras que la experiencia de la vida tiene lugar en un tiempo real, la cualidad esencial de la música es su poder para crear otro mundo de tiempo visual⁴⁰⁶. De este modo, Stravinski coincide con los Venda⁴⁰⁷ en que la música implica la presencia del hombre:

El traqueteo regular de una máquina o de una bomba para aspirar agua podrá sonar como los golpes de un tambor, pero ningún venda los consideraría música ni esperaría emocionarse con ellos, porque su orden no es producido por seres humanos.[...] La música Venda no se basa en la melodía sino en una animación rítmica de todo el cuerpo, de la cual la canción no supone más que una extensión. Por tanto, cuando creemos escuchar un silencio entre dos golpes de tambor, debemos comprender que para el ejecutante no se trata de un silencio. Cada golpe es parte de un movimiento corporal en el que la mano o la baqueta golpea la membrana del tambor⁴⁰⁸.

⁴⁰⁴ Ibid., pág 45

⁴⁰⁵ Ibid., pág 48-52

⁴⁰⁶ Ibid., pág 57

⁴⁰⁷ Los Venda viven en el norte de Transvaal, en torno a las montañas Zoutpansberg, al sur del río Limpopo, frontera norte de la República blanca de Sudafrica. Cuenta Blacking que cuando llegó allí, en 1958, existían cerca de treinta mil Venda la mayoría de los cuales vivía en la zona rural subdesarrollada que les quedó cuando colonos blancos ocuparon el resto de sus tierras para dedicarlas a actividades agrícolas o mineras. Constituían un pequeño grupo en comparación con los cerca de doce millones de sudafricanos negros repartidos entre los grupos lingüísticos, zulú, xhosa y sotho-tswana. Los antepasados de algunos clanes Venda vivían en esa tierra mucho antes de que los blancos desembarcaran en El Cabo y mantuvieron su identidad frente a los invasores negros del norte. Los Venda son pacifistas convencidos y poco proclives a aceptar innovaciones culturales o incorporar extraños en su sistema político, en términos que puedan disminuir, más que incrementar, la cooperación y la “humanidad” en su sociedad (Ibid., pág 68).

⁴⁰⁸ Ibid., pág 58-59

La música de los Venda es abiertamente política en el sentido de que se ejecuta en una variedad de contextos políticos específicos, y a menudo para propósitos políticos específicos. También es política en el sentido de que se puede involucrar a mucha gente en una poderosa experiencia compartida dentro del marco de su experiencia cultural y en consecuencia, hacerles más conscientes de sí mismos y de sus responsabilidades recíprocas. La conciencia individual se alimenta de la conciencia colectiva e la comunidad y a partir de ahí se torna fuente de formas culturales más ricas.

Blacking considera el caso de dos percusionistas que tocan exactamente el mismo ritmo aparente, pero manteniendo una diferencia individual, interna, de tempo o de pulso, para señalar que producen algo más que la suma de sus esfuerzos individuales. La combinación de un pulso sencillo tocado por dos personas en tiempos diferentes, da lugar a combinaciones de ritmos, de tal manera que la misma estructura superficial puede ser el resultado de procesos diferentes, según se haya involucrado en cada caso dos o tres intérpretes.

Este ejemplo sirve de referencia a Blacking para señalar la insuficiencia del análisis puramente formal que describiría tales sonidos como polirritmia, como también la insuficiencia de un análisis cultural, el cual se limitaría a señalar en qué ocasiones o contextos se utilizan tales sonidos.

4.2 La descripción estructuras sonoras mediante patrones culturales.

Es necesario, por tanto, contar con un dispositivo analítico capaz de describir la estructura sonora en tanto que expresión de patrones culturales. Un análisis así, no permite considerar dichas ejecuciones a base de combinaciones de dos o tres intérpretes de ritmos, como una posibilidad de ejecución frente a otra en que los sonidos podrían de hecho haber sido ejecutados por un solo intérprete. Se mostraría que en este caso no se trata de meros ardidés musicales, sino de expresar conceptos de individualidad en comunidad, y de equilibrio social, temporal y espacial, que se hallan también en otros tipos de música Venda y en otros elementos de su cultura. Los análisis funcionales de la

estructura musical no pueden separarse de los análisis estructurales de su función social⁴⁰⁹.

Al comparar sistemas diferentes, una complejidad superficial en la música no significa mayor complejidad desde el punto de vista musical y cognitivo.⁴¹⁰ Además, lo que al oyente le importa es más la eficacia funcional de la música que su complejidad o simplicidad superficiales. Una mayor complejidad musical es comparable a la posesión de un extenso vocabulario, lo cual no altera los principios básicos de la gramática y sin la cual carece de sentido⁴¹¹.

Los factores esenciales de crecimiento o atrofia de las aptitudes musicales para los Venda tienen que ver con el interés que tiene la música para el individuo que está en relación con las actividades sociales que la acompañan. La combinación de actividad social, física y musical de la sociedad Venda ejerce como un importante estímulo en el desarrollo de las competencias musicales.

Ahora bien, aunque los Venda generalmente clasifican la música de acuerdo con su función social y a menudo el nombre de la función coincide con el de la música, los criterios discriminatorios son formales y musicales. Se reconoce la función de la música por su sonido y en particular, por su ritmo y por el arreglo de partes vocales e instrumentales. No hay contextos exclusivos para las canciones, si bien generalmente la manera de interpretarlas viene determinada por el contexto⁴¹².

La mayor parte de la música venda exige un alto grado de cooperación en la interpretación, no todas las experiencias musicales son igualmente compartidas. Por otro lado, los excitantes ritmos de posesión Venda no ponen en trance a cualquier Venda. Sólo caen en trance miembros del culto, y eso sólo cuando están bailando en su propio hogar, que resulta familiar a los ancestros que les poseen. Esto es así porque, la eficacia de la música depende del contexto en el que se ejecute y se escuche.

⁴⁰⁹ Ibid., pág 60-62

⁴¹⁰ La complejidad técnica en la ejecución es algo apreciado de manera inmediata en la música, y sin embargo es un rasgo irrelevante frente a lo puramente musical. Sin embargo, la complejidad musical de la música europea parece justificar la idea de que solo unos pocos elegidos pueden tener aptitudes para ella, mientras que otros han de quedar relegados a un papel pasivo por carecer de oído. De aquí que la aptitud para escuchar y ejecutar música entre los Venda y otras sociedades aparentemente bien dotadas para la música se atribuya a que se trata de una música elemental. (Ibid., pág 65-66).

⁴¹¹ Ibid., pág 65-67

⁴¹² Ibid., pág 74

De todos modos, en último término, lo que cuenta es la propia música. La forma en que la música de danza de posesión se vuelve eficaz sugiere que el parentesco es un factor tan importante como el ritmo musical en los efectos sobre las personas⁴¹³.

He aquí la cuestión esencial para Blacking, que, aunque los Venda reconocen el hecho de que ciertas personas interpreten mejor que otras, no consideran la posibilidad de que existan seres humanos no musicales⁴¹⁴. Cuando aplauden la maestría de músicos excepcionales, aplauden el esfuerzo humano. Por otra parte, siendo los oyentes capaces de reconocer los signos de maestría en el medio musical, manifiestan una competencia musical general no menor que la de aquellos músicos a quienes aplauden⁴¹⁵.

Blacking se opone, entonces, a la posición de las historias especulativas acerca de una música universal como un sin sentido, desde el momento en que, en 1885, Alexander John Ellis, considerado generalmente como el padre de la etnomusicología, demostró que las escalas musicales no eran naturales sino considerablemente artificiales y que las leyes de la acústica eran irrelevantes en la organización humana del sonido.

También se opone a las teorías que hablan de la evolución de la música a través del cambio de estilos en las culturas, que citan como evidencia de los estadios en el desarrollo de la música. Estas teorías, afirma, apenas ayudan a comprender la creatividad musical humana, a no ser que además se tengan una evidencia correlativa sobre el medio cultural y social en el cual se producen tales desarrollos musicales⁴¹⁶.

De acuerdo con las teorías evolucionistas, habría que decir:

[Los Venda] al usar las flautas y los xilófonos heptatónicos mucho antes de adoptar las flautas pentatónicas habían evolucionado hacia atrás, al igual que los chinos que

⁴¹³ Ibid., pág 79-80

⁴¹⁴ Los Venda consideran que cualquiera que se tome el trabajo de perfeccionar su técnica lo hace por un compromiso profundo con la música como medio para compartir experiencias con sus semejantes. El juicio se basa en la exhibición por parte del ejecutante de brillantez técnica y originalidad, así como en el vigor y confianza de su interpretación. Pero, un deseo sincero de expresar sentimiento, no se acepta como excusa para la interpretación imprecisa e incompetente. La capacidad de maestro en la ejecución del tambor en una danza de posesión es valorada por el sonido que produce, no por la intensidad con que agite el cuerpo o gire los ojos (Ibid., pág 81).

⁴¹⁵ Ibid., pág 83

⁴¹⁶ Sostiene Blacking que cuando la historia social y cultural se halla bien documentada, los estudios sobre historia musical son posibles y útiles. Trabajos como los de Paul Henry Lang (1941) *Music in Western Civilization*, Hugo Leichtentritt (1946) *Music, History and Ideas* y Alec Harman y Wilfrid Mellers (1957) *Man and his Music*, buscan los orígenes de ciertos aspectos de estilo musical en los movimientos sociales y las convenciones filosóficas de la época (Ibid., pág 106).

escogieron para su música una escala pentatónica ¡a pesar de que conocían y habían utilizado escalas “mayores y menores”!⁴¹⁷.

Para Blacking, el interés de la música Venda no está tanto en ser un estadio en la historia de la música del mundo, como en ser producto de la mente humana en su cultura y su sociedad. Lo que interesa son los orígenes de la música que residen en la propia psicología y entorno sociocultural de sus creadores, en el conjunto de procesos que generan los patrones de sonidos⁴¹⁸.

Así, “los principios de organización musical han de ponerse en relación con experiencias sociales, de las cuales escuchar e interpretar música no es sólo sino un aspecto”. Tal es el caso del minueto, que no se trata sólo de una forma musical tomada de la danza, sino que posee asociaciones sociales y emocionales completamente distintas antes y después de la Revolución francesa⁴¹⁹.

Respecto al importante papel de los sentimientos en la música, S. K. Langer, que sostiene, como más adelante trataré que la música puede revelar la naturaleza de los sentimientos con un detalle y una veracidad de las que carece el lenguaje. Blacking añade que la música se halla también atada a la cultura de una manera que no afecta a las capacidades descriptivas del lenguaje.

Blacking pone el ejemplo de la música del *War Requiem* de Britten, para señalar que para alguien que esté inmerso en la cultura del compositor, los sonidos que utiliza Britten y los contrastes que establece entre ellos, pueden resultar conmovedores y angustiosos. Pero, las reacciones que provoca, pueden ser más cercanas a los

⁴¹⁷ Ibid., pág 107

⁴¹⁸ Ibid., pág 108

⁴¹⁹ Max Weber, en su estudio *The Rational and Social Foundations of Music* (1958) señala que el paso de la monodía del canto llano a la polifonía dependió de la organización estricta del ritmo de manera que encajaran las distintas voces. La danza, que era propia del campesinado, también exigía medida. Siendo el canto llano el único permitido por la Iglesia medieval, separado de los ritmos regulares y de las relaciones tónica-dominante de las piezas ligeras, parece explicable cómo allí donde los campesinos antes se emanciparon en los siglos XIII y XIV allí, en Holanda e Inglaterra, surgieron los primeros maestros de la polifonía. También Mellers (1950) sostiene que el predominio sucesivo de formas vocales e instrumentales en el desarrollo de las técnicas de música “clásica” europea, estuvo vinculado a cambios en el orden social. Por ejemplo, en Europa, después de ca. 1200, la nobleza y otros poderes seculares volvieron cada vez más su mirada hacia el pueblo, cuyo estilo popular de canto adaptaron a su gusto más refinado, pues, al distanciarse del dominio social de la Iglesia, rechazaron también su música (Ibid., pág 124-128).

sentimientos que tenía Britten cuando la escribió, que las reacciones de esa misma persona ante la Novena y Décima Sinfonías de Mahler.

El uso de una misma figura musical en ocasiones diferentes no tiene por qué tener el mismo significado, puesto que los significados dependen del contexto, pero también de las convenciones musicales de la época. De aquí que, el compositor que aspire a comunicar algo más que hermosos sonidos ha de ser consciente de las asociaciones que éstos suscitan en la mente de los miembros de diferentes grupos sociales⁴²⁰. Aunque el disfrute artístico se basa esencialmente en la reacción de nuestras mentes a la forma, las formas son producidas por mentes humanas cuyos hábitos de funcionamiento son una síntesis de sistemas de operación dados de forma universal y patrones culturales de expresión adquiridos.

Tales patrones se adquieren siempre a través de -y en el contexto de- relaciones sociales y las emociones que se les asocian, por eso, el factor formador del estímulo decisivo en cualquier intento de expresar sentimientos a través de la música ha de ser su contenido social.

Por otra parte, igual énfasis que pone Blacking en los procesos culturales lo pone en el condicionamiento biológico que es específico de nuestra especie. La música, afirma, es una síntesis de procesos cognitivos presentes en la cultura y en el cuerpo humano, ya que las formas que adopta y los efectos que produce en la gente son generados por las experiencias sociales de los cuerpos humanos en diferentes medios culturales⁴²¹. Así, afirma que, lo que en último término es más importante en música no puede aprenderse, al igual que otras aptitudes culturales, porque está ahí en el cuerpo esperando a que lo despierten y se desarrolle, de la misma manera que sucede con los principios básicos de la formación del lenguaje.

La función de la música está relacionada con impulsos básicos que pueden reflejar grados variables de conciencia de las fuerzas sociales. Los Venda, por ejemplo emplean la música para restaurar su conducta cooperativa cuando ésta está en peligro. De este modo, las fuerzas de la cultura y la sociedad se expresan en el sonido

⁴²⁰ Ibid., pág 113,117-119

⁴²¹ Ibid., pág 143

humanamente organizado porque la principal función de la música es promover una humanidad sonoramente organizada al agudizar la conciencia humana.

Así también, si un compositor quiere producir música relevante para sus contemporáneos, su principal problema no es realmente de naturaleza musical, aunque pueda parecerlo, sino que el problema es la actitud hacia la sociedad y la cultura contemporáneas, considerando que lo básico es aprender a ser humano. La música no es un lenguaje que describa en apariencia cómo es la sociedad, sino una expresión metafórica de los sentimientos asociados con el modo en que realmente es⁴²².

En cualquier caso, la música no puede cambiar la sociedad como pueden hacerlo los cambios en la tecnología o la organización política. No puede llevar a la gente a actuar, al menos que esté social y culturalmente predispuesta para hacerlo. No puede infundir hermandad, como esperaba Tolstoi, ni ningún otro estado o valor social. Lo más que puede hacer en las personas es confirmar situaciones que ya existen. Por sí misma no puede generar pensamientos que beneficien o dañen a la humanidad, como algunos escritores han querido. Pero puede hacer a las personas más conscientes de sentimientos que han experimentado, al reforzar, estrechar o expandir su conciencia de distintas formas⁴²³.

Ahora bien, aunque para Blacking, no hay posibilidad de una teoría universal del comportamiento musical, ni esperanza de comunicación transcultural, sin embargo, si consideramos nuestras propias experiencias, la cosa cambia. De hecho, la música puede trascender el tiempo y la cultura, puesto que la música que entusiasmaba a los contemporáneos de Mozart y Beethoven, también nos entusiasma todavía. Y, la única explicación posible, según Blacking, se encuentra en el nivel de las estructuras profundas de la música, en donde debe haber elementos que son comunes a la psique humana, aunque estos pueden no aparecer en las estructuras superficiales.

Hay un conjunto de capacidades cognitivas y sensoriales que los seres humanos están predispuestos a usar para comunicarse y dar un sentido a su entorno. Se trata de un modo básico de pensamiento que se corporaliza de forma más efectiva en lo que nosotros llamaríamos música, pero también se puede manifestar en otras actividades e incluso en la organización de ideas verbales.

⁴²² Ibid., pág 161

⁴²³ Ibid., pág 165-166

Por tanto, una tarea importante de la musicología, es encontrar cual es el sentido que se le ha de dar a la música en la variedad de situaciones sociales y de diferentes contextos culturales, y distinguir entre las capacidades innatas humanas que los individuos utilizan en el proceso de dar sentido a la música y las convenciones culturales que guían sus acciones⁴²⁴.

El “objeto artístico” lo es en función de las actitudes y sentimientos que despierta. Sus signos no tienen ningún significado hasta que ese significado es compartido, por eso, el proceso de compartir se hace tan crucial para la semiótica de la música como el propio objeto sónico que constituye el foco del análisis en la música.

Entendida así, la música, como una capacidad humana o el conjunto de una clase específica de capacidades cognitivas y sensoriales, tiene una definición problemática. Por un lado, porque debemos ser capaces de incorporar en una teoría general de la „música“ las características de todos los diferentes sistemas musicales, o „músicas“; por otro, porque debemos tener en cuenta las muchas diferentes maneras en que los individuos y los grupos sociales dan sentido a lo que ellos u otros consideran como “música”.

Blacking esta de acuerdo con el concepto de cultura de Geertz ⁴²⁵ al afirmar que, los instrumentos musicales y las transcripciones o partituras de la música que es tocada no constituyen la cultura de quienes la hacen, sino manifestaciones de la cultura; son los productos de procesos sociales y culturales, y el resultado material de las capacidades y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad. No podemos “ver” una cultura: sólo podemos inferirla de las regularidades en la forma y distribución de cosas que observamos. Geertz señalaba que “un artista trabaja con signos que tienen un lugar en un sistema semiótico que se extiende más allá de la artesanía que él practica”⁴²⁶.

⁴²⁴ Ibid., pág 223-225

⁴²⁵ Después de la definición comprensiva de Tylor (1871) de cultura como complejo que incluye conocimiento, creencia, arte, moral, ley, costumbre y cualesquiera otras capacidades y habilidades adquiridas por el hombre como miembro de la sociedad, Geertz (1975) ofrece un nuevo concepto de cultura como una abstracción que describe los diferentes patrones de pensamiento y de interacción, o sea, el sistema organizado de símbolos significantes (Ibid., pág 227).

⁴²⁶ Ibid., pág 227

4.3 Un discurso verbal y un discurso no verbal acerca de la música.

Para entender la música como capacidad humana, debería estudiarse, primeramente, cada cultura en relación con otros sistemas sociales y simbólicos en su sociedades decir, hacer un estudio de la música como formando parte de un sistema cultural coherente, lo cual es muy diferente de hacer un estudio comparativo con otras músicas desde el punto de vista de su ejecución. Lo que interesa es el sentido que se le da a la música desde sus parámetros derivados de su propio sistema musical. Para entender a la par una tradición musical y las contribuciones de los compositores individuales a esa tradición, un sistema musical ha de entenderse como un tipo de símbolos diferente de otros, por el cual la gente aprende a dar a sus sentimientos y a su vida social un sentido público⁴²⁷.

Precisamente, esa es la razón de que los términos técnicos del análisis musical, a pesar de tener un valor heurístico para glosar términos que se refieren a formas que son similares superficialmente, no son adecuados para descubrir los significados „internos“ de los diferentes períodos y géneros de la música europea, ni tampoco de Asia y África . Las partituras musicales son representaciones prescriptivas y solo aproximadas de los sonidos intencionales de una pieza de música. Las transcripciones descriptivas de interpretaciones grabadas pueden ser más precisas. Pero cómo los intérpretes piensan acerca de un mismo pasaje pueden ser de muy diferente manera, aún cuando no haya diferencias visibles en los movimientos de sus dedos, su muñeca o sus brazos. Lo que cuenta es, entonces, cómo se piensa acerca de lo que es la interpretación musical, esa es la clave para entender la estructura y significado de los símbolos musicales⁴²⁸.

Blacking señala que hay que distinguir entre dos modos distintos y complementarios de discurso que son componentes necesarios para hacer música y para revelar lo que la gente piensa de la música: un discurso verbal, el que usan los analistas y usuarios que hablan acerca de la música, incluidos oyentes, investigadores y académicos; y un discurso no verbal, que es el de las propias interpretaciones, las normales y las que se organizan como pruebas de lo que la gente piensa de la música.

⁴²⁷ Ibid., pág 228

⁴²⁸ Ibid., pág 230-232

Más aún, la escucha es un tipo de interpretación, pues los oyentes tienen que recrear y dar sentido a los sonidos que oyen. La comprensión más completa de la experiencia musical exige los dos modos de discurso. De aquí que los análisis del pensamiento musical debe incluir ambos tipos de información pero siempre en el contexto de sus usos sociales y en el sistema cultural del cual es parte.

Sin embargo, no se trata, para el autor, de hacer sociomusicología, que identifica la creación musical y la interacción primariamente como una parte subsidiaria de la vida social, sino de hacer musicosociología, que considera ciertas partes de la vida social como productos del pensamiento “musical”. Desde esta perspectiva, debe de tomarse como referencia el “grupo de sonido”, como una unidad básica de análisis, y no, el compositor individual o el grupo social, como la comunidad o la cultura. El “grupo de sonido” comparte un lenguaje musical común, junto con ideas comunes acerca de la música y de sus usos. Estos “grupos de sonido” pueden coincidir con la distribución de lenguajes verbales y culturas o pueden trascenderlas como en partes de Europa y Papua Guinea. También puede ocurrir que diferentes clases sociales dentro de la misma sociedad se dividan en diferentes “grupos de sonido”, como también, podrían pertenecer al mismo de sonido aunque estuvieran profundamente divididos en otros aspectos.

La práctica musical es una fuerza activa que da forma a las ideas y a la vida social, como una comunicación no verbal que subyace y trasciende categorías y grupos sociales que se definen y se apoyan en palabras. No se trata, afirma Blacking, de volver sobre la visión romántica del XIX que consideraba a la música y a las artes en general, como el motor del cambio y la solución para los problemas, sino que el hacer música puede ser una herramienta indispensable para transformar la conciencia como un primer paso para transformar la sociedad⁴²⁹.

Por lo tanto, es necesario buscar evidencias que muestren cómo el uso de símbolos musicales nos ayudan a hacer y a reflejar patrones de sociedad y de cultura.

Blacking llegó a la conclusión de que muchas reglas culturales estaban hechas con los mismos modos de pensamiento de la música, porque el cerebro humano tiene

⁴²⁹ Ibid., pág 232

una habilidad para relacionar diferentes transformaciones de una misma figura que está al margen de la experiencia cultural⁴³⁰ (Blacking, 1995, 233, 234).

Mientras que, anteriormente, en su libro, *¿Cuánta música hay en el hombre?* (1973), Blacking había defendido que para las sociedades africanas la habilidad musical era una característica general de la especie humana más que un raro talento y que, para estas sociedades, la distribución de la competencia musical era casi universal. Posteriormente, en *Música, Cultura y Experiencia* (1995), ha hecho hincapié en la importancia de la habilidad musical en el desarrollo humano.⁴³¹

Cuando se trata de entender la música como modo de pensamiento y de acción, debemos de referir las manifestaciones culturales a sus fundamentos biológicos. Se trata de mostrar el papel posible de la música en la gramática biológica (*biogrammar*), y mostrar, hasta qué punto solapa a otras capacidades, qué otras formas culturales son extensión de esa misma tendencia biológica, y también, qué sucede cuando las sociedades no permiten o no fomentan el desarrollo de esas capacidades musicales latentes, si se canalizan hacia otros objetivos o simplemente se atrofian⁴³².

La música no es un lenguaje universal, puesto que los sistemas musicales son más específicos culturalmente que ningún otro lenguaje verbal. Pero, dice Blacking, debemos postular que existen algunos aspectos de comunicación no verbal y una organización cognitiva como parte de una gramática biológica humana (*human biogrammar*). Esto es así, porque sabemos que podemos dar un sentido privado a la música de Schubert, Mozart, y a la de algunos compositores balineses sin saber nada de sus lenguajes y sus culturas. Podemos dar sentido a otros sistemas musicales sin dedicar

⁴³⁰ Ibid., pág 232-234

⁴³¹ Blacking señala que la música y la danza sobrevivieron a la aparición del lenguaje verbal, hace unos 70.000 años, que fue mucho más eficiente para la adaptación cultural, esto sugiere que han tenido un valor en la evolución, que residía en la comunicación no verbal y particularmente en el uso del hemisferio derecho del cerebro. La conciencia humana completa incluye el uso de los dos hemisferios, citando a Ornstein (1973). Blacking considera inútiles esas dicotomías que sitúan las actividades humanas en oposición, en uno u otro hemisferio, música y danza en contraste con lenguaje verbal, emoción a razón, etc. Los modos de pensamientos no verbales a menudo considerados como „interpretativos/expresivos“ son tan fundamentales y necesarios para la vida humana como los modos de pensamiento verbales y otros „proposicionales/discursivos“, característicos del hemisferio izquierdo del cerebro. Más aún, estos modos de pensamiento en oposición no están ligados a actividades particulares, sino que son modos de procesar la información (Ibid., pág 236-237) .

⁴³² Ibid., pág 238-239

tiempo a descifrar sus códigos, mientras que esto sería imposible de hacer cuando se trata de dar sentido a un idioma extranjero. Hay que distinguir la experiencia privada que se puede tener de una música determinada de los sentimientos públicos que nos inclinan a lo que es familiar culturalmente.

Los símbolos musicales deben encontrar su significado exclusivamente en su estructura profunda, lo que incluye a su significado social, político o religioso, sin tener por qué atribuirlo a una pura cuestión sociológica⁴³³. Mientras que un discurso sin gramática puede ser entendido, una música sin estructura es ininteligible, o al menos ineficaz como comunicación y añade Blacking que la música aleatoria no es una excepción, ya que generalmente, también está incorporada a estructuras musicales.

Por eso, Blacking critica la postura de Meyer, Pike 1970 y Clynes 1974, cuando afirman que una estructura musical es primariamente sensorial y no referencial, y que lo único nuevo que puede transmitir es patrones de sonido no familiares, capaces de provocar emociones, sólo sobre las bases de contrastes tonales y rítmicos percibidos. Y afirma, que a estas estructuras se les ha asignado un significado en la cultura, y por eso la música transmite de la misma manera que lo hace el lenguaje para aquellos que usan la fonología y la sintaxis de ese lenguaje particular. Hasta las explicaciones fenomenológicas del significado intrínseco musical no pueden evadir el hecho de que los símbolos musicales y los sistemas musicales han sido construidos socialmente, y que la comunicación musical se hace posible no por la estructura musical en sí misma, sino por el significado musical que la gente encuentra en ella.

Por otra parte, reconoce Blacking, es posible una comprensión intuitiva de la música porque intérpretes y oyentes poseen la misma “competencia” musical innata o la misma “inteligencia” como creadores de música. Cuando alguien usa esos modos humanos y universales de pensamiento y de acción para crear nuevas disposiciones de símbolos musicales culturalmente familiares, se da la oportunidad de que otros seres humanos, al recrear su sentido cuando los oyen (de lo que trata toda audición activa), *sientan* en sus cuerpos lo que los otros sintieron al crearlos e irán acompañadas de una

⁴³³ Ibid., pág 240-241

sensación de completitud y realización personal. Ese proceso de resonancia no necesita depender de condiciones culturales: puede ser un fenómeno de comunicación no verbal; y segundo, los sentimientos primarios que se tienen en el cuerpo son experiencias de diferentes clases de movimiento interior, más que sensaciones de emociones particulares o estados físicos. Esos sentimientos primarios pueden interpretarse en lenguajes contemporáneos de emoción y otras metáforas culturalmente familiares, pero de ese modo, afirma Blacking, no es posible construir una teoría coherente de la comunicación musical de la “música” como una capacidad humana, que es una actividad cognitiva del cuerpo y por ello, afectiva.

El valor de una pieza musical como música es inseparable de su valor como expresión de la experiencia humana⁴³⁴. De manera que, si tenemos estas referencias de funciones y estructuras de la música en relación con la experiencia individual y social, tendremos una teoría de la producción musical aplicable universalmente.

Lo importante es considerar que el compositor, que es el origen de toda música, expresa consciente o inconscientemente algo acerca de la estructura de su sociedad y de la sociedad humana en general⁴³⁵. Blacking plantea que la música expresa aspectos de la experiencia de los individuos en sociedad. Los individuos que, al nacer poseen capacidades emocionales e intelectuales semejantes, las desarrollan o no en función de las experiencias de las relaciones humanas. La visión de lo que uno mismo debería o podría ser es un producto de la interacción social, de ahí que la estructura de cualquier aspecto de uno mismo reflejará de varias maneras los procesos de dicha interacción. Por ello, los estilos musicales no deberían ser estudiados como sucesos en el reino del sonido independiente de la organización social y económica. Existen ejemplos en los

⁴³⁴ Ibid., pág 31,32

⁴³⁵ La diferencia entre arte y música popular africana, está en que, mientras que el arte musical se relaciona con situaciones sociales que están más allá de aquellas en las se lleva a cabo su interpretación y expresa ideas que añaden una significación a dicha ocasión. Sin embargo, la música popular africana mejora la situación social y su valor descansa principalmente en la situación misma. Ahora bien, mientras que los análisis extramusicales enfatizan el papel de la música y de los músicos en la vida social., los análisis formales examinan los modelos de sonido bien en el contexto inmediato de una tradición musical conocida, o de acuerdo con la frecuencia de ciertos patrones de ritmo, melodía o tonalidad, que parecen encontrarse en los sistemas musicales de muchas culturas diferentes. Pero hay algunos escritores que Blacking reconoce que han tratado de mostrar que la música puede mostrar simbólicamente la organización de la sociedad, como Langer, 1941, Leichentritt 1946 y Mellers 1950 (Ibid., pág 32).

que se puede observar que el sonido musical es un signo o símbolo de la situación socioeconómica.

La música es sonido que se organiza en patrones socialmente aceptados, y producir música puede considerarse como una forma de comportamiento aprendido.

Aunque las propiedades de consonancia y disonancia se relacionan con las propiedades acústicas del sonido, se sabe que los sistemas musicales no son naturales, sino altamente artificiales y que la consonancia y la disonancia son simples respuestas aprendidas ante un modelo aprendido de un grupo social. Los estilos musicales están basados en lo que se ha seleccionado de la naturaleza como parte de su expresión cultural, más que en lo que la naturaleza les ha impuesto.

La música no es un lenguaje inmediatamente comprendido, es primariamente sensorial y no referencial, pero ofrece una representación de hechos aunque no sean de la experiencia objetiva misma, sino de la conciencia de nuestra experiencia objetiva. La música no puede expresar nada extramusical a no ser que la experiencia a la que se refiera exista ya de antemano en la mente del oyente y determinada por el ambiente cultural⁴³⁶.

Los diferentes timbres o patrones melódicos o armónicos o de grupos de instrumentos no tienen en absoluto un significado en sí mismos. Sus significados les son asignados por la sociedad: un instrumento de alegría en una sociedad puede ser un instrumento de tristeza en otro. Hasta que no se pruebe lo contrario, no hay razón para asumir que aún la subida o la bajada de los intervalos tengan efectos similares en personas de diferentes tradiciones culturales⁴³⁷. La existencia de respuestas aprendidas en cualquier cultura permite a un compositor comunicar con la música, mediante la habilidad en el empleo de los significados de los sonidos, junto o en yuxtaposición⁴³⁸. Este fue el objetivo de Derryck Cooke en su libro, *Language of Music (El lenguaje de la*

⁴³⁶ Ibid., pág 33,35-36

⁴³⁷ Ibid., pág 41

⁴³⁸ Britten en su *War Requiem*, emplea el sonido del órgano, las voces de los cantores, el sabor litúrgico de gran parte de su música, la campana, los tambores, y las trompetas todo ello tiene significado para miles de personas que han nacido en las tradiciones culturales europeas.. Britten expresa el contraste entre la esperanza y la inocencia de la juventud y el cinismo y la desesperación de la madurez, el conflicto entre la ilusión y la realidad, y los horrores de la guerra y la bienaventuranza de la cooperación humana mediante toda una variedad de estados de ánimo que son transmitidos por los sonidos (Ibid, pág 42).

Música), ver si podía hacer una compilación de una especie de diccionario, por lo menos para la música en la tradición europea entre 1400 y 1960. Aislaba toda una serie de figuras para las que daba algunos ejemplos para mostrar cómo los diferentes compositores las usaban para expresar la misma idea. Entendía la música como un lenguaje de las emociones emparentado con el discurso.

Por eso, afirma Blacking : “A menudo, encuentro la música contemporánea la más fácil de entender, porque tengo de primera mano la experiencia de los sonidos, las convenciones musicales, y los fundamentos sociales y culturales de sus creadores”.

Tras la lectura del escrito, *His Mind and his Music*, de Neville Cardus sobre el análisis detallado de las primeras cinco sinfonías de Gustav Mahler, Blacking relata lo siguiente: “Descubrí a partir de ahí, que otros habían recibido los mismos mensajes de Mahler, lo que confirmó mi evidencia acumulada a través de la experiencia musical, que aún la música más “abstracta” puede comunicar con precisión los pensamientos del compositor”⁴³⁹.

De aquí, que, para Blacking, si los compositores trabajan conscientemente para expresar sus experiencias internas en el “lenguaje” de sus sociedades y culturas, están usando sus mentes para mejorar no su experiencia, sino la expresión pública de dicha experiencia. Todas las sociedades y culturas son el resultado de intentos individuales para expresar sus experiencias internas y transmitirlos y compartírlas con los otros. Al mismo tiempo las culturas y las sociedades pueden proveer los medios por los cuales la experiencia humana más profunda puede alcanzarse y mantenerse⁴⁴⁰.

Para comunicar la música no solo es necesaria la habilidad técnica del pianista en su interpretación, necesita también una correcta actitud y estado emocional de su intérprete. La música como sonido organizado, como un medio de expresión, descansa finalmente en la clase y en la cualidad de las experiencias humanas implicadas en su creación e interpretación.

⁴³⁹ Ibid., pág 44

⁴⁴⁰ Ibid., pág 53

Concluyendo, no se pueden comparar estructuras musicales superficiales similares simplemente porque suenan de modo similar, porque pueden haber sido generadas por procesos enteramente diferentes. Cuando conocemos las estructuras profundas de distintas tradiciones musicales, podemos comparar estilos que previamente parecen incomparablemente diferentes⁴⁴¹. Más importante que comparar estilos es, en cualquier caso, la posibilidad de conocer lo que la música realmente es como expresión del comportamiento humano, y hasta qué punto, sus procesos generativos son musicales y específicos de la especie humana.

5. Las leyes de la ciencia del siglo XX: la música estocástica de Jean Xenakis.

5.1 Música y arquitectura: la herencia de la cultura griega antigua.

Iannis Xenakis propone para sus composiciones musicales un principio de orden y proporción en el azar que, por otra parte, también existe en la configuración de formas de la naturaleza como los cristales o las flores. Esto es, una ley probabilística que gobierna el propio azar. De esa manera se concede racionalidad a lo que se presenta como casual, a través de las razones estocásticas. En la teoría y en la práctica artística de Xenakis está presente un profundo conocimiento de la antigua cultura griega como se muestra en la especulación pitagórica y platónica, relativa al número de oro. Pero también, como arquitecto y científico, está presente en él al mismo tiempo, una exigente reflexión científica y matemática, propia de la segunda mitad del siglo XX. Xenakis, aunque nacido en 1922 en Rumania, emigró en 1932 con sus padres a Grecia y posteriormente se trasladó a Francia en 1947, donde murió.

E. Trías dice de Xenakis que se inspiró en la “ley de los grandes números”, como un “demiurgo arquitectónico musical para movilizar sus grandes masas sonoras o sus moles de hormigón” y de ese modo “sugerir el hermanamiento entre el cosmos sonoro y el mundo arquitectónico del espacio y de la luz. [...] La arquitectura traza en

⁴⁴¹ Ibid., pág 71-72

simultaneidad lo que la música despliega en sucesión”⁴⁴². Trías nos remite, en este sentido, a las palabras de Xenakis en el Prefacio a *Le Couvent de La Tourette de Le Corbusier* (Marsella, Parenthèses,1987):

En música partimos de un tema, de una melodía, y disponemos de un completo arsenal de amplificación, polifónica y armónica, una especie de punto de partida, [ya sea para componer una sonata clásica o bien un fragmento de música serial], partimos de lo pequeño para alcanzar lo global, mientras que en arquitectura debemos concebir en el mismo instante el detalle y el conjunto, de lo contrario todo se desploma⁴⁴³.

De la misma manera que, en arquitectura, lo esencial son las proporciones que exigen una relación coherente entre el detalle y lo global, también ese principio debe regir para la música según Xenakis. La diferencia es que, en la música, el diseño debe de argumentarse en el tiempo. De aquí que, haya proyectado una arquitectura construida como la música y una música construida como la arquitectura. La música despliega en movimiento masa sonoras a través de un proyecto que puede retrotraerse a formas proyectivas arquitectónicas, como es el caso del Pabellón Philipps de la Exposición de Bruselas de 1958, de Le Corbusier-Iannis Xenakis. En ella, “el espacio-tiempo halla su ritmo y su medida en el tiempo, con sus eventos de variación y despliegue”. Así, por ejemplo:

Los trozos de vidrio ondulatorios [del monasterio de La Tourette] son un ejemplo concreto del paso del ritmo, de las escalas musicales (el oído) a la arquitectura, como posteriormente el paso de los glissandi en masa de las cuerdas a la definición de los *coques règlées* (*cascos reglados*) del Pabellón Philips⁴⁴⁴.

La construcción de dicho Pabellón se correspondía con la composición musical, *Metastasis*, ya que en ella se aplicaron los mismos principios geométricos con los cuales

⁴⁴² Trías, E., *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, 2014 pág 771

⁴⁴³ Ibid., pág 771-772.

⁴⁴⁴ Ibid.,, pág 772

se trazaron “las superficies (paraboloides hiperbólicos y conoides) que dan lugar al diseño del Pabellón Philips”⁴⁴⁵.

Según la tradición pitagórica, tal como aparece en el Timeo, los principios constructivos de la arquitectura que gobierna el cosmos, permiten establecer proporciones armónicas de naturaleza musical. La arquitectura del cosmos es visible a los ojos del alma en el mundo inteligible habitado por el mundo de las ideas, y las proporciones armónicas son audibles por la inteligencia como figuras sonoras de la música de las esferas ⁴⁴⁶.

Es, entonces, la inteligencia la que ve y la que oye esos principios o *lógoi del cosmos sonoro, y de su espacio y luz*.

Así pues, la misma razón o proporción -numérica, geométrica o física- da lugar a proyectos arquitectónicos o en grandes movimientos de masas sonoras. Pero esa razón -ese logos- no sólo exige ser comprendida por la inteligencia, también debe ser expresada por la sensibilidad. Ese *lógos* ha de conjugarse con la *aísthēsis* y detectarse en su “naturaleza fónica, o en su materia sonora”⁴⁴⁷.

Para la tradición pitagórica, el *lógos* de la *foné*, era la música de las esferas, que en su perfección, era exclusiva del mundo inteligible.

De ahí el carácter exultante de una música capaz de transportarnos a la eternidad, o de tornarnos inmortales, y que surgía incólume de la lira de Apolo, la que Pitágoras reproducía en el tamaño de su instrumento. Se evocaban en ella los mismos principios perceptibles por el oído de la inteligencia a través de lo que se daba a la visión intelectual mediante las órbitas y los círculos, o las esferas que componían el cosmos (en

⁴⁴⁵ Ibid.

⁴⁴⁶ Trías, saca a relucir esta tradición a propósito de la música y la arquitectura de Xenaquis, para destacar no tanto el aspecto inteligible o teórico de las proporciones numéricas mismas, como el de la percepción sensorial de dichas proporciones: El oído percibe los intervalos, *dia-stēmata*, así como los círculos de quintas, de cuartas, de octavas; y el sistema (*sistēmata*) que componen. El oído advierte los meridianos que atraviesan toda la escala, de octava en octava, un verdadero *dià-pasôn*, o los acordes de la quinta (*diá-pēnte*), o también los de cuarta (*diá-tessárôn*), o los de sexta o de tercera. Y cada nota o tonalidad compone un hito circular, equiparable a las cuerdas de la lira de Apolo y a los círculos planetarios con sus nombres griegos correspondientes a las órbitas de los satélites y estrellas, iniciándose la escala en la tierra que gira en torno al fuego central, Hestia, la diosa del hogar, la divinidad Vestal (Ibid., pág 773).

En relación con de la tradición pitagórica y la música como la armonía del cosmos, véase cap. II n 1.

⁴⁴⁷ Ibid., pág .774.

los que cada una de ella correspondía al patronazgo de un dios, auriga y guía de cada tonalidad musical, y del intervalo correspondiente). Podía de este modo desplegarse el octacordio musical del cosmos, fundado en principios aritméticos y geométricos⁴⁴⁸.

De ahí que, la música real, la instrumental y audible, dada a la sensibilidad se degradó y pasó a ser subsidiaria respecto al poema o al texto verbalizado de la *poiēsis* épica, dramática o lírica. Pero, para Xenakis, sin la unión de inteligencia y sonido, la música no se realiza como arte, creación o *poiēsis*.

Fue un discípulo de Aristóteles, Aristoxeno de Taranto, quien defendió la unión de razón y sensibilidad en la *foné* del cosmos musical sonoro, al cual evoca Xenakis frecuentemente en sus escritos y a quien dedicó junto a dos matemáticos, su composición para violonchelo solo titulada *Nómos Alpha*.

El *lógos* debía ser captado por el oído sensible: “la música debía habitar la inteligencia, o a hacer a ésta un templo en forma de *lógos* (hijo de *noûs*, según Hermes Trimegisto, en su primera parte titulada “Poimandres”). Xenakis utilizó ese texto para su composición, *La Légende d'Eer*, pieza electroacústica compuesta en 1977 para un espectáculo de *son-et-lumiere*.

Ese *noûs* y las cosas que son pensadas *noómena*, lo mismo que sus razones y proporciones (*lógos*) deben expresarse a través del sonido. Xenakis tituló *Noómena* (1974) a una obra sinfónica suya, en la que por primera vez usó *arborescencias*, esto es, una representación gráfica que indica los trayectos de los sonidos, que luego se escriben en notación tradicional⁴⁴⁹.

Trías dice que Xenakis es un “constructor de dispositivos formales o de grandes ecuaciones de carácter intemporal (*hors temps*)”, es decir, de un material en reposo, que está en reserva virtual. Por eso:

Esas formas algebraicas o figuras matemáticas, al proyectarse de forma geométrica a través de la doble coordenada cartesiana, son su ordenada y su abcisa, que en términos musicales componen la altura tonal y la duración temporal, generan y desencadenan la

⁴⁴⁸ Ibid., pág 775

⁴⁴⁹ Ibid., pág 776-777

posibilidad de configuraciones geométricas (y de cuerpos sólidos de un carácter específicamente arquitectónico).

La partitura musical requiere, como el proyecto arquitectónico, un alzado en tres dimensiones: la construcción de una maqueta formal que, a diferencia de un boceto arquitectónico, se despliega a través de una ingente movilización de masas sonoras, en el tiempo (*en temp*).⁴⁵⁰

En su obra arquitectónica, el Pabellón Philips se produce la materialización arquitectónica de una idea musical, su obra musical *Metástasis*, o también, se podría decir, la plasmación musical de una idea arquitectónica. Existe una correspondencia entre el paraboloide hiperbólico y conoide con el que se formalizan las superficies de la figura inicial del Pabellón y las continuidades de *glissandi* de la composición sonora.

En la composición *Metastasis*, para sesenta y un instrumentos, se genera un *continuum* que tiende a la anulación -de forma asintótica- de la unidad discreta de tiempos o de alturas (el cuarto de segundo temporal/el cuarto de tono). Se va columpiando en el espacio/tiempo los *glissandi* que se conjugan o difractan, o que porfían por unificarse en forma de haz, a partir de cada singular línea vocal, o que se acaban diversificando en apertura gradual, expansiva, en abanico. Ese mismo ritmo de unificación y diversificación, a través de curvas parabólicas que se plasman en las paredes del Pabellón Philips, muestra esa “música callada” [...] El átomo de tiempo, la unidad discreta de la altura tonal, parece ser abolida por ese general deslizamiento, al que pone fin, de forma abrupta la forma opuesta [...]: la sucesión de *clusters* [...]⁴⁵¹.

Se trata en el Pabellón Philips de la figura de un estómago que asimila y deglute gente, o que permite alojar en su interior entre seiscientos y setecientos transeúntes durante ocho o diez minutos. Dentro del Pabellón, los altavoces transmiten la música electroacústica preparada para el recinto, el *Poème électronique* (*Poema electrónico*) de Edgar Varèse⁴⁵².

⁴⁵⁰ Ibid., pág 777

⁴⁵¹ Ibid., pág 778

⁴⁵² Ibid., pág 779

Trías considera que Varèse fue un importante punto de partida en la reflexión sobre el arte musical de Xenakis. Ambos comprendieron que, en música, importa sobre todos las masas sonoras y que “componer es una especie de despliegue y repliegue de un contrapunto de planos musicales masivos, masificados, que deben ser conjugados o contrapuestos, tratados dialécticamente, confrontados, fundidos, pulverizados”. El propio Varèse describía su obra, *Hiperprisma*, como “una impresión auditiva de deformación prismática”. Así, lo describe:

El movimiento de planos y masas sonoras, variando en intensidad y densidad, se encuentra en mi obra sustituyendo al antiguo contrapunto lineal, fijo. Cuando éstos son oídos en colisión, resultan fenómenos de penetración o repulsión. Ciertas transmutaciones tienen lugar en el plano. Proyectándolos sobre otros planos crearían una impresión auditiva de deformación prismática. Aquí tenemos de nuevo, como un punto de partida, los mismos procedimientos que se han encontrado en el contrapunto clásico, con la diferencia que ahora, en lugar de notas, son masas organizadas de sonidos las que se mueven unas contra otras⁴⁵³.

De aquí que Trías afirme que con Xenakis reaparecen algunas características de la música decimonónica, que habían quedado postergadas en la primer mitad del siglo XX, como la gran orquesta, la orquesta y el piano, los conjuntos concertantes de cámara, el dúo para violín y piano, el trío con piano, y el quinteto con piano. Mientras que la música de la segunda mitad del siglo XX, prefería los conjuntos de percusión y la “chirriante parodia coral de los metales” a las cuerdas.

El más “áspero y *fauve* de los músicos de la generación de la última postguerra” sintetiza la orquesta “humana” o el conjunto de cámara decimonónicos, con “las más audaces torsiones del lenguaje musical por las pendientes atonales y disonantes”. Las sonoridades y los timbres que logra en las cuerdas tanto en sus *glissandi* sinusoidales como en el carácter cortado a tajo o a hachazos de los *clusters* o en los “saturados

⁴⁵³ Cit por Trías, 2014, pág 280: Vivier, O., *Varèse*. Seuil. París 1973.

acordes que se entrelazan en rudas progresiones ascendentes y descendentes, constituyen una réplica a la música electromagnética”⁴⁵⁴.

El espacio-tiempo de la música o su doble coordinada de alturas y duraciones halla en esas dos modalidades de uso instrumental, *glissandi* y *clusters*, su “forma-límite”. Boulez decía que el *cluster* era un arpeggio saturado y el *glissandi*, un arpeggio saturado:

El cluster constituye el hacinamiento de máxima densidad que puede establecerse como primer límite del espacio musical-sonoro. El que establece el mojón fronterizo irrebাসable, el *finis terrae* del eje vertical de las simultaneidades: todas las notas aporreadas a la vez, en un insondable agujero negro armómimo.[...] La excesiva simultaneidad instantánea contrasta con el infinitésimo extensivo de los deslizamientos tonales por el eje de las sucesiones: cuartos de tono, cuartos de segundo.

Ambos constituyen los límites radicales absolutos de los ejes continuo y discreto, vertical y horizontal, espacial y temporal de la música⁴⁵⁵.

Para Trías, Xenakis es el único representante musical de lo que en pintura se llamó el expresionismo abstracto o “informalismo”, ya que profesó un verdadero culto casi religioso a la materia pictórica/sonora.

[En Xenakis] el formalismo se autotrasciende en una capacidad de elaboración y transmisión, profundamente expresiva, de las cualidades y disposiciones mismas de la materia, y de sus múltiples modos de plasmarse. Sobreviene un culto litúrgico a la materia, a lo matricial, a esa *Magna Mater* a mitad de camino de la platónica *chōra* de la aristotélica *hýlē*; o del concepto estoico de *silva*, selva⁴⁵⁶.

La música de Xenakis se caracteriza por un extremado formalismo que aplica a la música para proyectar sus obras monumentales: cálculos probabilísticos, teorías de conjuntos, arborescencias geométricas, las cuales sirven de soporte a una música que

⁴⁵⁴ Trías, E., Opus cit., pág 781-782

⁴⁵⁵ Ibid., pág 784

⁴⁵⁶ Ibid., pág 795-796

recupera la expresión, después de haber sido tabú para otros compositores de su generación desde Stravinski hasta Cage, desde Boulez a Stockhausen.

Trías señala a Xenakis como el “recreador de un neopitagorismo a la altura de los tiempos, en donde sigue vigente el gran proyecto de unión de las ramas del *quadrivium*: la astronomía, las matemáticas, la música”. Y, para quien “ la música sería algo así como la más próxima expresión de Hestia, o del fuego central: el principio en torno al cual todo este gran proyecto de *mathesis universalis* se realiza⁴⁵⁷

Xenakis emplea el pensamiento estadístico, como un nuevo modo de razonar propio de la ciencia en crisis de la segunda mitad del siglo XX, el cual se halla en entre el extremo determinismo de la ciencia decimonónica, y la indeterminación desafiante de los fenómenos de la microfísica, como la especificación de la posición y de la velocidad de los movimientos de los electrones.

Se trata de una nueva ley, no causal, sino estocástica que permite en la música escapar a los extremos que también afectaban a la ciencia: el azar y la necesidad, la determinación extrema de la música serial y la indeterminación de la música aleatoria.

Por un lado, estaba el recurso irracional a los dados o a la moneda en el aire o al *I Ching*, como John Cage, para las elecciones musicales del compositor o para su relación con el intérprete. Por otro, el “impulso hiperdeterminista” a aplicar el pensamiento serial a todos los parámetros musicales, que, al final, en la audición, generaba lo contrario: desorden y caos. En éste, la confusión auditiva se daba como resultado de un razonamiento que se iniciaba por agregación de puntos atómicos susceptibles de desglose en diferentes parámetros (alturas, ritmos, ataque, intensidades, dinámicas, incluso distribución estereofónica de los timbres)⁴⁵⁸.

Xenakis encuentra una posición mediadora al aproximar a la música al estado de la física y la matemática de la época:

Un razonamiento estadístico que permitiese examinar, más allá del puntillismo doctrinario de muchas orientaciones seriales, un examen sobre grandes masas sonoras,

⁴⁵⁷ Ibid.,pág 796-797

⁴⁵⁸ Ibid., pág 785-787

susceptibles de una analítica no puntual (o no basada de forma única y exclusiva en unidades mínimas, como son las notas y sus relaciones) sino global ⁴⁵⁹.

Para Xenakis, el movimiento, que desencadena grandes masas de sonidos, es el gran protagonista de la música. “El movimiento que pone en marcha, y lanza por el tobogán del tiempo, el recito espacial de alturas, que en occidente se privilegia, al menos hasta Webern”, como también, el que distribuye las voces en el *espacio físico*: la *estereofonía*. No se trata ya de considerar el sonido aislado desde una concepción microscópica, sino de la percepción *panóptica* del conjunto arquitectónico. En lugar de ello, en lugar de considerar el océano o la nube como una ingente cantidad de gotas de agua, se trata de tomar “una unidad compleja como principio generativo y constructivo, una unidad amplia susceptible de configuración en una topología geométrica”, es decir, la nube misma. Xenakis insiste en la nube, “susceptible de descargar energía y liberar lluvia; cuya resonancia martillea musicalmente la carpa de un circo, a modo de fulgurante percusión”⁴⁶⁰.

5.2 La regularidad de las masas sonoras.

Al situar en primer término la masa sonora, Xenakis se mueve dentro de una fenomenología del evento sonoro muy diferente del serialismo integral de la Segunda Escuela de Viena. Tanto para Varèse como para Xenakis, la masa de sonido estaba por encima de la descomposición de las unidades mínimas discretas, al modo de una escala serial o de la diversificación por todos los parámetros musicales. La masa sonora se puede desgajar en planos sonoros: las superficies planas de un cuerpo sólido; las superficies irregulares de un *constructo* en forma de maqueta, como el hiperboloide parabólico del Pabellón Philips.

El contrapunto o la polifonía deja ya de ser lineal y de tramarse entre notas aisladas, o entre líneas vocales o a partir de notas ahogadas en silencios, como en Webern. Y lo que ahora aparece frente al *punctus contra punctum* es el *plano contra*

⁴⁵⁹ Ibid., pág 786

⁴⁶⁰ Ibid., pág 787-788

plano. Frente a “la superficialidad del papel pautado o de la conjugada linealidad del discurso (homofónico o polifónico)” aparece ahora “el cuerpo sólido, de *tetraktys*, a modo de partitura expositiva del proyecto de composición encarnada en una forma de carácter arquitectónico, pero que se cierne sobre el tiempo, o que debe sugerir el movimiento de lo que de ese modo se diseña”.

En los Grandes Números existen regularidades y leyes estadísticas, como cuando se repiten miles de millones de veces el mismo lanzamiento de monedas o de dados. También existen leyes estadísticas, en la velocidad de los gases en sus choques con las paredes de un recipiente. O en la indeterminada manera de referirse a un electrón cuando se quiere saber su posición y/o su velocidad, o de imaginarlo en términos corpusculares o inmerso en elásticas ondas.

Las masas sonoras traman entre sí planos en los que pueden determinarse de forma estadística las notas. Planos masivos, masificados, que pueden promover entre ellos formas de conjunción y disyunción diferenciadas del contrapunto⁴⁶¹ (2014,789-790).

El concepto de masa sonora encuentra sus ejemplos, afirma Trías, en los “símbolos de la masa” señalados por Canetti en *Masa y Poder*:

[Los símbolos de la masa son aquellos que] componen formas naturales de ingente carácter, cimentadas y soldadas con ese carácter de masas a partir de unidades discretas (la acumulación de granos de arena de una playa, con su ondulación, sus dunas, sus nubes de polvo), o de unidades continuas recorridas por movimientos internos tumultuosos (el mar con su oleaje diferenciado en la superficie, sobre todo en las proximidades de la costa). Masa es el fuego que se propaga, que se alimenta de la madera del bosque, y que todo lo consume y devora con su paso arrollador.[...] O son masas de nubes [...]Nubes de polvo de sonidos que se acumulan y estallan: una imagen muy propia del mundo sinfónico de Xenakis.

Masas sonoras que se deslizan quedamente, pero que terminan pulverizándose⁴⁶².

⁴⁶¹ Ibid., pág 789-790

⁴⁶² Ibid., pág 794

Xenakis da ejemplos de masa naturales y sociales y derivados de las lecturas clásicas como el mito de las cigarras del *Fedro* de Platón. El canto de las cigarras se explica mediante la “azarosa conjunción de miríadas de sonidos aislados de cigarras diversas, que terminan componiendo una orquesta sinfónica bien conjuntada”.

Xenakis planteó su filosofía de la composición en su libro *Musique formelle. Nouveau principes formels de composition musicale* (*Música formal : Nuevos principios formales de composición musical*) (Paris, 1963) . En él se reunían una serie de artículos que habían sido publicados entre 1950 y 1960 en la revista *Gravesaner Blätter*. Su punto de partida era el aparente antagonismo entre, por una parte, el azar (*tyche*) y el desorden (*ataxia*), y por otra, la razón (*logos*) y el orden (*taxis*)⁴⁶³.

En 1955, en un artículo sobre “La Crisis de la Música serial” presentaba Xenakis su idea de necesarios “estallidos” en la linealidad causal gracias al cálculo combinatorio de distintas masas tonales, a lo que él dio el título de música estocástica.

El azar y la indeterminación son magnitudes calculables y por tanto matemáticas de la composición, que no se subordinan a las leyes de la probabilidad, pero que si estaban sometidas al modo causal. Con Xenakis, se convertirán en elementos “existenciales” de la composición musical.

Las masas de sonidos (los cantos de las cigarras en un campo en verano, o los múltiples sonidos de la caída de la lluvia) constituían un “evento sonoro”. Los acontecimientos naturales como la colisión del granizo están, en Xenakis, constituidos por una multitud de sonidos que al verse como una totalidad, se convierten en un “evento sonoro”. Xenakis buscó, de una manera fundamentalmente diferente a Cage el orden de esa disparatada heterogeneidad. Un acontecimiento masivo articulado que forma un molde temporal flexible que de por sí sigue las leyes estocásticas aleatorias.

Una impresionante descripción, que se encuentra la obra ya citada, *Musiques formelles* (*Música formal*), clarifica el principio estocástico y ontológico de Iannis Xenakis:

⁴⁶³ Von Amelunxen, H. Y Lammert A. “Iannis Xenakis -Komponist, Philosoph, Architekt” *Kontrolle und Zufall...*, 2011, pág 3-5

Todo el mundo ha observado alguna vez el fenómeno sonoro de una multitud politizada de diez o cien mil personas. El río humano corea consignas en un ritmo desigual. Entonces, una nueva consigna se grita en la cabeza de la manifestación, se propaga hasta el final y sustituye a la precedente. Una ola de transmisión se propaga desde delante hacia atrás atravesando la multitud. El grito llena la ciudad, el poder opresivo de la voz y del ritmo llega hasta las afueras. Se trata de un acontecimiento lleno de fuerza. Entonces, tiene lugar el impacto entre los manifestantes y el enemigo. El ritmo de la última consigna se rompe en formidables y numerosos gritos caóticos. Representémonos el ruido de docenas de ametralladoras y el silbido de las balas, y a este total desorden se añade aún el granizo. Entonces se deshace la muchedumbre rápidamente y al audible y visible infierno le sigue una explosión de silencio, lleno de desesperación, muerte y polvo. Las leyes estadísticas de estos acontecimientos vaciados de contenido ante todo político o moral, son aquellos mismos que los de las cigarras y la lluvia. Son las leyes de las transiciones, bien continuas, bien explosivas, del orden completo dentro del perfecto desorden. Son las leyes estocásticas⁴⁶⁴.

Este ejemplo es revelador de la experiencia vivida por Xenakis, que desde el comienzo, luchó en la resistencia contra los nazis en la ocupación de Grecia y después, como partisano, contra la dictadura griega. Así también, siguió siendo un luchador por la libertad en sus trabajos de compositor, arquitecto y matemático. Xenakis se llamaba a sí mismo “un platónico comunista”, una persona que hizo de la limitación, la necesidad, la caída y también el azar de la libertad, los principios fundamentales de su vida como de su arte.

Xenakis había vivido no sólo el hundimiento de la libertad de la humanidad, sino también, el desorden de la civilización, en el curso de los cuales se habían empezado a perder las ideas de humanidad y los fundamentos morales.

Acerca del azar, decía Vilém Flusser, que había compartido con Xenakis la experiencia del hundimiento: “la libertad está unida por una parte con la vivencia del destino y por otra, unida inseparablemente al azar. Y donde no hay destino, ya no hay más azar, ni tampoco libertad”. La arquitectura y la música de Xenakis se basan en los fundamentos del cálculo y la estocástica, se mueven en el marco de unas posibilidades

⁴⁶⁴

Ibid.

elegidas, sin que un destino o un azar influyan en el proceso de la composición o de la construcción⁴⁶⁵.

Este nuevo modo de ver las cosas significaba para Flusser una esperanza de libertad: “Estaría bien que se pudiera decir, que hemos desechado las explicaciones causales a favor de las probabilísticas y la imagen causal del mundo por uno aleatorio, pues, hemos comprendido la imposibilidad de ser libres dentro de él”.

Ambos refugiados, Xenakis y Flusser, el filósofo, como el arquitecto y el compositor, experimentaron la degeneración del fundamento ético de la causalidad. Para Xenakis, la estocástica y la aleatoriedad significaban la libertad en la determinación de las elecciones halladas en el arte compositivo. Así, decía Xenakis: “Se tiene que construir un edificio, una estructura abstracta, que se vista de sonidos musicales, [...]. El contenido esencial fundamental es reservar la resonancia social, para hacer frente a la responsabilidad de la arquitectura musical y para fundamentarla moral y políticamente”.

Metastasis (1954), fue realizada primero musicalmente, y después arquitectónicamente con el Pabellón Philips (1958) en Bruselas, por la exigencia de una construcción vestida con sonido, audible. Más tarde, también se realizó en Montreal, Cluny, Paris y Bonn con su Polytopo y Diatopo, de un modo visible, al colocar a las personas que la transitan en la responsabilidad de la libertad.

Las composiciones de Xenakis han significado la búsqueda de un orden y una normatividad alternativa al orden determinista de los principios de la armonía tradicional y serial, pero, al fin y al cabo, lo ha extraído del orden natural mismo, tal y como se presenta a la investigación científica.

⁴⁶⁵ Durante la entrada en Praga en 1968 de los *Panzer* soviéticos, Milan Kundera sintió con la música de Xenakis una “rara ligereza”, composiciones de las cuales decía “una belleza libre de barbarie sentimental y limpia de suciedad afectiva”. Consideraba que, las composiciones de Xenakis en su radicalidad, situaban el sonido objetivo del mundo, frente a la subjetividad del alma. (Grossmann, R. “Kontrolle, Ritus, Simulation, die Komposition mit dem Zufall in einer kalkulierten Welt”. *Iannis Xenakis. Kontrolle und Zufall: Komponist, Architekt, Visionär* 7 septiembre-27 de Noviembre. Akademie der Künste, Berlin, 2011)

IV. Música como Lenguaje representativo.

A continuación, presentaré brevemente los contenidos que desarrollaré a lo largo del capítulo.

En los siglos XVI y XVII, se considera a la música como un lenguaje que debía de representar los afectos, debía de expresar o transmitir sentimientos. Pero, esta capacidad representativa no era exclusiva de la música, puesto que caracterizaba a la estructura de todo el saber de la época, según explica Foucault.

El Concilio de Trento quiso hacer de la música un arte *representacional*, hacer que la música se pareciera lo más posible a un lenguaje, para hacer el texto inteligible. De modo que, la música occidental del siglo XVII, desarrolla toda una serie de temas y técnicas armónicas dentro del sistema tonal que eran fácilmente reconocibles por el oyente competente. El oyente podía reconocer cuando la música era triste, cuando era alegre o siniestra.

Esta perspectiva en la música occidental ha dado lugar, según Kivy, a una concepción de la música como “lenguaje de las emociones”, a un código emotivo.

Para Kivy, esa emoción profunda que produce la música de alguna manera admite una descripción. De manera que, la música no es misteriosa o inefable, puesto que, aunque no sepamos describirlo, podemos buscar una correspondencia para nuestras emociones en algún objeto intencional. Aunque, especifica, que esto es posible, no en cualquier tipo de música, sino en la música de Bach y Haydn y Mozart, de Beethoven y Mendelssohn y Brahms, de Mahler y Schönberg y Stravinski.

La música minimalista, por ejemplo, pretende otra cosa del oyente, que tiene que ver con el “estado de ánimo” o “estado mental” que se provoca, como cuando alguien dice que esa música le relaja. También, en el caso de la música de los ragas (escalas de melodías), del sur de la India, el código occidental resulta irrelevante.

Jankélévitch, sin embargo, cuando habla de la música que hacen los compositores del siglo XX de la cultura occidental, llega a afirmar que la música no *dice*, es decir, que no representa.

La música, afirma Jankélévitch, no *dice*, porque se trata de un *hacer*. En el siglo XX, la música ya no pretende expresar sentimientos, sino meras sensaciones o simplemente describir un paisaje, aunque también puede ser voluntariamente inexpresiva. Jankélévitch habla del *expressivo* en la música como la capacidad que tiene la música de afectarnos psicosomáticamente, más allá de la comunicación de ideas o sentimientos. La música no tiene en ella misma el poder de expresar o decir, pero una vez afectados por ella, sólo posteriormente, nos sentimos impulsados a darle una expresión o un significado en forma de ideas, sentimientos o imágenes, etc.

Por lo que se refiere a ese otro tipo de efectos, que son los terapéuticos y que van más allá de la emoción, se trata de un pensamiento que, como explica Foucault, está fundado en la similaridad de estructuras entre el macrocosmos y el microcosmos. Se trata de una concepción de la música, que le dota del poder de alterar nuestras estructuras orgánicas y de comportamiento.

La música nos permite la posibilidad de un poner un puente “sobre el golfo cartesiano entre la mente y el cuerpo”, señala Storr.

Tanto Storr como Sacks en sus observaciones con pacientes de diferentes enfermedades físicas y mentales, han reconocido que la música mejora las actividades rutinarias y de movimientos repetitivos.

Esta perspectiva reconoce que el vocabulario de temas musicales característicos está asociado con emociones y gustos similares a los utilizados en la retórica que se desarrolló en el período clásico, como ha señalado Draper. De aquí, que se pueda deducir que el hecho de atribuir efectos terapéuticos a la música está relacionado con el reconocimiento de su capacidad representativa y con la asimilación cultural de un determinado código emotivo como lo llamaba Kivy. Aunque, por otra parte, parece que Draper atribuye ese carácter representativo y terapéutico a una tendencia de la naturaleza misma del ser humano.

El fundamento de esta teoría está, según Draper, en la tendencia innata del ser humano a construir formas para, alimentar “nuestro afán por descubrir los diseños y las armonías proporcionales del mundo natural, del arte y de la arquitectura”. Y, por otra parte, en unos hábitos en la audición musical, que establecen una correlación entre la armonía del espíritu y la armonía del sonido. Cuando captamos esas proyecciones,

reaccionamos emocionalmente ante la música, pero esa reacción no se limita a la mente, sino que nuestra bioquímica se ve también afectada.

El reconocimiento del poder de la música, también ha sido señalado por Jankélévitch, que le atribuye un poder de encantamiento, pero se trata de un poder con un doble significado. Ante todo, se trata de una “causalidad clandestina al modo como la ejercen la astrología o la brujería”. Ese poder es el que posee Orfeo, un encantador que, a la vez, es un mago. Por un lado, la música de las sirenas marinas quiere desviar y confundir a Ulises, es decir, “hacen descarrilar la dialéctica del recto itinerario que conduce nuestro espíritu al deber y la verdad”. Por otro, la música de Orfeo no es “una astucia cautivadora y falaz” sino que vuelve más dóciles a quienes la escuchan, y es capaz de humanizar lo inhumano “por la gracia armoniosa y melodiosa del arte”.

Además de los efectos terapéuticos, a la música se le han atribuido unos efectos morales, y es que los estados de ánimo que provoca la música son difícilmente distinguibles de los efectos morales. De hecho, en Platón no se diferenciaban. Platón había reconocido en la música una influencia tan fuerte como para decidir que el Estado debería regular su uso.

No obstante, Nietzsche otorgó a la música un poder comparable al de Platón, pero, frente a él, reivindicó los valores de la música dionisiaca, cuya función era afirmar la existencia como un todo y combatió los valores y la moral platónica, basada en las esencias eternas y en la negación de lo sensible. Nietzsche rechazó la moral que niega el cuerpo y sus pasiones, por lo que se presentó como un immoralista. Sin embargo, la música dionisiaca que Nietzsche proclama, significa la afirmación de la existencia, en el sentido de la aceptación de la unión de alma y cuerpo, de lo subjetivo y lo objetivo.

Otro sentido muy distinto es el poder que Quignard le ha reconocido a la música.

Por su parte, Quignard señala que la misma música que en ciertos momentos es energética, en otros, puede llegar a anular la voluntad del individuo. Para Quignard hay algo, en sí mismo negativo en la propia música en cuanto que conduce de todos modos a la sumisión. En este sentido, parece confirmar la idea de Jankélévitch del poder de la música capaz de “descarrilar nuestro espíritu”. Frente a una música capaz de reforzar y afirmar nuestra existencia, Quignard señala ese otro aspecto que la niega.

1. La estética de la emoción: De la teoría de los afectos a la expresión.

1.1 La representación como semejanza.

La idea de que el objetivo de la música es despertar emociones es un lugar común, enraizado tan profundamente en la historia como la tesis opuesta de que la música es matemáticas sonoras. Así lo expresa Dahlhaus en su libro *Esthetics of Music (Estética de la Música)*, publicado en 1967⁴⁶⁶. Ya en el siglo XVII, Isidoro de Sevilla, invocando a la autoridad de la tradición, proclamó: “La música llama a las emociones y da lugar a sentimientos en diferentes disposiciones”⁴⁶⁷.

Pero, además, la antigua doctrina de los afectos (*Affektenlehre*: cf. *affeti*, *affetuoso*, etc) se ha inclinado siempre hacia propósitos morales, dice Dahlhaus. Según el filósofo español del siglo XVI, Juan Luis Vives, en su Tratado *De anima* Bk III, las afecciones eran excitaciones que nos movían hacia lo bueno y lo útil, para evitar lo malo y perjudicial. La doctrina de los afectos, como el efecto de la música y el movimiento del corazón, implícitamente presuponía una concepción primariamente objetiva y objetivizante del carácter de los sentimientos musicales.

Por otra parte, el término “expresión” o “ánimo” del siglo XIX no corresponde con los afectos del XVII, pues, mientras que el primero considera que un motivo melódico expresa y le transporta a uno a un estado sombrío, el segundo considera que es el motivo melódico el que, más bien, parece sombrío en sí mismo y, solo después, si acaso, puede cualquiera experimentar la impresión emocional objetiva.

Para la teoría de los afectos, la transición del afecto que está en el motivo melódico a un estado de ánimo sentido por el oyente como suyo propio, es secundario, como también lo es, la idea de que el carácter emocional debe de ser expresado por algún sujeto detrás de la música.

⁴⁶⁶ Dahlhaus, C., *Opus cit.*, 1982, pág 16-22

⁴⁶⁷ *Ibid.*, pág 16

En realidad, no hay una separación radical entre expresión y afecto, puesto que, a menudo fluyen de uno a otro imperceptiblemente. Pero, el cambio en el énfasis de uno u otro es suficientemente importante para distinguir una época de otra en el desarrollo de la estética de la emoción, afirma Dahlhaus.

Ahora bien, si tomamos el término expresión en su sentido etimológico, que no significa nada más que “testimonio”, entonces, en una estética de la expresión, la música permite aliviar los propios sentimientos y dejar fluir las propias pasiones. En este sentido estrecho la estética de la expresión no podría aplicarse a la doctrina antigua y medieval de los afectos.

Por un lado, entonces, tenemos en el siglo XV, la teoría Johannes Tinctoris, que reunió especulaciones y anécdotas sobre los afectos, para decir que los tonos son como estímulos en un sentido fisiológico-psicológico y provocan la liberación de los reflejos, estimulando sentimientos que un oyente no puede objetivar, sino que los siente inmediatamente como suyos, como invasiones de su corazón. En este caso, el oyente se siente expuesto a la música, en vez de controlarla desde una distancia estética.

Por otro lado, tenemos la estética del siglo XIX, como la que encontramos en Eduard Hanslick, que sostiene que semejante escucha es primitiva y carente de objetividad, “premusical” y “patológica”, ya que supone el abandono de sí mismo, un pasar a ser otro.

Desde la antigüedad, tanto en las especulaciones que buscaban una explicación para los “*meraviglioso effetti*” de los tonos, como en las investigaciones estético terapéuticas, era el concepto de movimiento el que proveía una conexión entre la música y los afectos y el ethos. Los movimientos de los tonos simpáticamente liberaban los del alma, un alma que es a menudo descrita por el parecido con un instrumento de cuerda; ambos movimientos musical y físico estaban sujetos a las mismas leyes.

Se suponía que existían unos hipotéticos “espíritus animales”, que eran responsables de la transferencia de estímulos físicos a reacciones psíquicas. Los movimientos de los espíritus animales de acuerdo con Nicola Valentino (1555) y

Gioseffo Zarlino (1558) eran la razón para los efectos de los intervalos: los intervalos mayores de segunda, tercera y sexta, entonaban con la alegría y los menores, con la tristeza.

Ahora bien, la estética de la imitación, del siglo XVIII, formulada por Batteux en *Les beaux arts réduits à un même principe* (*Las bellas artes reducidas a un mismo principio*), concebía la expresión musical de las afecciones como representaciones que describen las pasiones. Esto es, el oyente asumía el rol de mero observador que juzga el parecido de un retrato. Y no está expuesto a las afecciones que allí se representan.

Ya, con Dubos, los tonos debían ser “signos naturales” de los sentimientos, lo que facilitó la transición del principio de representación al de expresión. Tanto Carl Philipp Emanuel Bach, como Daniel Schubart, Herder y Heinse defendían que el compositor no tenía que retratar las pasiones sino forzar su identidad en la música. Solo creando desde su interior más profundo se puede ser “original”. El principio de originalidad exige no solamente novedad sino una “expresión actual del corazón”. A partir de entonces, la antigua pintura de las afecciones se convirtió en el testimonio de su erupción. Cuando, desde una estética de la expresión, Carl Philipp Emanuel Bach y Daniel Schubart se expresaban a sí mismos en la música, no mostraban su vida empírica y personal, sino la inteligible, lo que venía a ser el análogo a la lírica del poeta. La sensibilidad, *Empfindsamkeit*, que se formó en el siglo de la Ilustración como el complemento y el reverso del estricto racionalismo, nunca fue asociado con la falta de gusto, al contrario que en la actualidad, en donde el término moderno de sensibilidad sí puede implicar falta de gusto.

Posteriormente, para el *Sturm und Drang*, lo fundamental sería que el hombre pudiera expresarse a sí mismo en la música.

Foucault explica en *Las palabras y las cosas* cómo, hasta finales del siglo XVI, existió una concepción del saber occidental en la que la idea de semejanza desempeñaba un papel constructivo. La semejanza fue, en gran parte, la que guió la exégesis e interpretación de los textos; la que organizó el juego de los símbolos, permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, dirigió el arte de representarlas.

Este modelo, basado en la representación por la semejanza nos puede ayudar a comprender cómo, para la concepción de la música del siglo XVI, el objetivo era la representación de afectos y reproducirlos en el estado de ánimo de los individuos. Decía, así, Foucault:

El mundo se enrollaba sobre sí mismo: la tierra repetía el cielo, los rostros se reflejaban en las estrellas y la hierba ocultaba en sus tallos los secretos que servían al hombre. La pintura imitaba el espacio. Y la representación -ya fuera fiesta o saber- se daba como repetición⁴⁶⁸.

La semejanza era la forma visible de lo que es y era lo que, en el fondo del mundo, hacía que las cosas fueran visibles. Ahora bien, para que esta forma saliera a su vez a la luz, era necesaria una figura visible que la sacara de su profunda invisibilidad.

Es por eso que, en el siglo XVI, “el rostro del mundo está cubierto de blasones, de caracteres, de cifras, de palabras oscuras, de jeroglíficos.”⁴⁶⁹.

La hermenéutica y la semiología estaban superpuestas, puesto que, se entendía a la naturaleza como juego de signos y semejanzas, y buscar el sentido consistía en sacar a la luz lo que se asemejaba. Había que descubrir las cosas semejantes para buscar la ley de los signos. La hermenéutica es el conjunto de conocimientos y técnicas que permitían que los signos hablen y nos descubran sus sentidos, la semiología permitía saber dónde estaban los signos, definir lo que los hacía ser signos, conocer sus leyes de encadenamiento⁴⁷⁰.

De aquí que afirmara Foucault lo siguiente:

⁴⁶⁸ Foucault, M., Opus cit., pág 33

⁴⁶⁹ La antigua categoría de microcosmos, reanimada a través de la Edad Media y desde el principio del Renacimiento por una cierta tradición neoplatónica, acabó en el siglo XVI por tener dos funciones. Una, como *categoría del pensamiento*, que aplica a todos los dominios de la naturaleza el juego de las semejanzas duplicadas; que garantiza en la investigación que cada cosa encontrará, en una escala mayor, su espejo y su certidumbre macrocósmica; y que afirma que el orden visible de las esferas más altas vendrá a reflejarse en la profundidad más oscura de la tierra. Otra, como *configuración general de la naturaleza* pone unos límites reales, y, por así decirlo, tangibles al avance incansable de las similitudes. Indica que, por un lado, existe un gran mundo y que su perímetro traza el límite de todas las cosas creadas y que en el otro extremo existe una criatura privilegiada que reproduce dentro de sus restringidas dimensiones, el orden inmenso del cielo, de los astros de las montañas, de los ríos de las tormentas; y que entre los límites efectivos de esta analogía constitutiva, se despliega el juego de las semejanzas: por este hecho mismo, la distancia del macrocosmos al microcosmos, a pesar de ser inmensa, no es infinita; los seres que allí moran pueden ser numerosísimos, pero al final podrá contárselos (Ibid., pág 39).

⁴⁷⁰ Ibid., pág 38-39

El saber procedía por acumulación infinita de confirmaciones que se llaman unas a otras [...] La única forma posible de enlace entre los elementos del saber era la suma. De aquí las inmensas columnas, de aquí su monotonía [...]. El saber del siglo XVI se condenó a no conocer sino la misma cosa y a no conocerla sino al término, jamás alcanzado, de un recorrido infinito⁴⁷¹.

El conocimiento basado en la similitud, del Renacimiento, consistía en poner orden por medio de signos, lo cual hacía que todos los saberes empíricos fuesen saberes de la identidad y de la diferencia. Por un lado, estaban los signos, que eran instrumentos de análisis y constituían las claves de una *taxinomia*. Por otro lado, estaba la semejanza de las cosas, lo que proporcionaba la materia de particiones y distribuciones⁴⁷².

1.2 La representación como descripción.

En el Renacimiento los signos habían estado organizados en un sistema ternario, puesto que se apoyaban en el dominio formal de las marcas, en el contenido señalado por ellas y en las similitudes que ligan a las marcas con las cosas designadas; pero como la semejanza era tanto la forma de los signos como su contenido, los tres elementos se reducían a una figura única⁴⁷³.

Pero, desde mediados del XVI en cambio, la disposición de los signos se convirtió en binaria, ya que se la definió, de acuerdo con Port Royal por el enlace de significante y significado. El lenguaje, entonces, en lugar de existir como lenguaje material de las cosas, no encontró ya su espacio sino en el régimen general de los signos representativos. Surgió, así, un problema que hasta entonces era impensable, que era, cómo reconocer que un signo estaba ligado a lo que significaba. Con ello, se deshizo la profunda pertenencia del lenguaje y del mundo, y el primado de la escritura. Desapareció esa capa uniforme en la que se entrecruzan indefinidamente lo *visto* y lo *leído*, lo visible y lo enunciable. Las cosas y las palabras se separaron.

⁴⁷¹ Ibid., pág 39

⁴⁷² Ibid., pág 64

⁴⁷³ Según Foucault, el lenguaje existe en su ser bruto y primitivo, bajo la forma material de escritura, de un estigma sobre las cosas, una marca extendida por el mundo que forma parte de sus figuras imborrables. De ella nacen otras dos formas de discurso, el comentario, que retoma los signos según un propósito nuevo y, por debajo, el texto, cuya prioridad oculta, pero que está supuesto por el comentario (Ibid., pág 49).

A partir de entonces, el discurso tendría como tarea decir lo que es, pero no será más que lo que dice⁴⁷⁴.

Pues bien, podemos observar cómo este cambio de modelo de saber, encuentra su correspondencia con una música que representa los afectos mediante una descripción de las pasiones. En este caso, el oyente se ocupa de juzgar en la música el parecido de un retrato con el original y no está expuesto a las afecciones que allí se representan.

A partir del siglo XVII, afirma Foucault, la relación con el *Orden* es tan esencial, como lo había sido la relación con la *Interpretación* en el Renacimiento⁴⁷⁵.

La *Logique de Port-Royal* afirmó que un signo podía ser inherente a lo que designa o estar separado de ello. Con ello, mostró que el signo no estaba ya encargado de acercar el mundo a sí mismo y de hacerlo inherente a sus formas, sino, por el contrario, de desplegarlo, de yuxtaponerlo, a través de un despliegue infinito de sustitutos, según los cuales se lo piensa. Y por ello, se ofrecía a la vez al análisis y al arte combinatoria. Gracias a él, las cosas se hicieron claras y distintas y conservaron su identidad. La razón occidental entró, así, en la edad del juicio⁴⁷⁶.

Hasta entonces las representaciones estaban enraizadas en el mundo, del cual tomaban su sentido. El mundo era un entrelazamiento de marcas y de palabras y sólo era posible hablar de él en forma de comentario, esto es, siempre sobre un texto anterior. Pero, un saber que ya no se daba como experiencia de lo *Mismo*, sino como establecimiento del *Orden*, requería un lazo temporal de representaciones discontinuas, una continuidad oculta, que permitiera constituirse dicho orden. De ahí, la necesidad siempre manifiesta a lo largo de la época clásica, de preguntarse por el origen de los conocimientos. Por ello, los dos extremos de la episteme clásica, están constituidos por una *mathesis* como ciencia del orden calculable, y una *génesis* como análisis de la constitución de los órdenes a partir de las series empíricas.

Entre la *mathesis* y la *génesis* se extendía la región de los signos que atraviesa todo el dominio de la representación empírica, pero no la desborda jamás. En este saber,

⁴⁷⁴ Ibid., pág 49-50

⁴⁷⁵ Ibid., pág 64

⁴⁷⁶ Ibid., pág 67

se trata de destinar un signo a todo lo que nuestra representación puede ofrecernos: percepciones pensamientos, deseos: estos signos deben valer como caracteres, es decir, deben articular el conjunto de la representación en niveles distintos. De manera que dibujan un cuadro de identidades y de diferencias.

Se instauró, así, un espacio para la historia natural, como ciencia de los caracteres que articulan la continuidad de la naturaleza y su enmarañamiento. Un espacio, también, para la teoría de la moneda y del valor, como ciencia de los signos que autorizan el cambio y permiten establecer equivalencias entre las necesidades y los deseos de los hombres. Y, por último, la gramática general, como ciencia de los signos por medio de los cuales los hombres reagrupan la singularidad de sus percepciones y recortan el movimiento continuo de sus pensamientos⁴⁷⁷.

En la época clásica, el lenguaje clásico descubrió una cierta relación consigo mismo que hasta entonces no había sido posible ni concebible. Las palabras tenían la tarea de “representar el pensamiento”, no en el sentido de traducir, de fabricar un doble, sino “de oír en el sentido estricto: el lenguaje representa al pensamiento, como éste se representa a sí mismo. Para constituir un lenguaje basta con tener el poder de representarse, de analizarse, de yuxtaponerse, bajo la mirada de la reflexión. En la época clásica no se daba nada que no se diera a la representación⁴⁷⁸.

Toda riqueza es *amonedable*; así es como entra en *circulación*. De la misma manera, todo ser natural era *caracterizable* y podía entrar en una *taxinomia*; todo individuo era *nombrable* y podía entrar en un *lenguaje articulado*; toda representación era *significable* y podía entrar, para ser *conocida*; en un sistema de *identidades y de diferencias*⁴⁷⁹.

El lenguaje no era más que la representación de las palabras; la naturaleza no era más que la representación de los seres; y la necesidad no era más que la representación de la necesidad.

⁴⁷⁷ Ibid., pág 79

⁴⁷⁸ Ibid., pág 83-84

⁴⁷⁹ Ibid., pág 73

Durante la Contrarreforma, la música se convirtió en un arte *representacional*, al pretender parecerse lo más posible a un lenguaje, y hacer que el texto fuese inteligible. El Concilio de Trento quiso, a través de la música de Palestrina, el máximo representante de los compositores de música litúrgica, que la música sonara como la representación en la música del discurso humano.

A finales del siglo XVI, el texto sacro para la liturgia católica resultaba ininteligible en medio de la densa y abrumadora estructura polifónica, máximo florecimiento de la música de la Escuela Flamenca. La música polifónica encontró la forma de acomodarse para su supervivencia siguiendo las directrices del Concilio de que las palabras fueran inteligibles para todos al mismo tiempo que complaciera el canto para que “el corazón de los oyentes se sintiera atraído por el deseo de las armonías celestiales al contemplar el júbilo de los benditos”.

Pues bien, los paradigmas de la inteligibilidad eran la pronunciación clara y la buena vocalización, para que la música *representara* el habla lo mejor que podía, en el medio artístico del sonido musical. Las normas del código expresivo se generaron a partir de este principio general.

El programa de los compositores de música sacra, de quien Palestrina fue su reconocido maestro, también lo fue de los primeros compositores de la ópera, cuyo maestro fue Monteverdi. A finales del siglo XVI, se fundó, así, la Camerata de Florencia, un grupo de poetas, teóricos, compositores y nobles que querían inventar el teatro musical: *dramma per musica* como entonces se llamó, o bien, *opera*, como actualmente se llama. Su idea era que sólo podía conmoverse al oyente, y éste era el objeto principal de la música, representando los matices de la declamación de la persona que está bajo la influencia de una profunda emoción. La monodia permitía identificar figuras emotivas que han pervivido en la música tonal de Occidente, tanto clásica como popular, hasta hoy. De ese modo, señala Kivy “La denominada figura del suspiro, la apoyatura elevada que desciende para resolverse en una disonancia, la ascensión que representa un grito o exclamación y otras que reconocen de forma específica los entendidos, y de forma implícita los oyentes legos”⁴⁸⁰.

⁴⁸⁰ Kivy, P., *Nuevos Ensayos sobre la Comprensión Musical*, 2005., pág 75

Con el establecimiento de los modos mayor y menor en la música occidental del siglo XVII, se desarrolló todo un arsenal de temas y técnicas armónicas cuyo carácter emotivo llegó a ser reconocible por el oyente competente. Más aún, este reconocimiento llega hasta hoy y dentro de ese sistema tonal, cualquier oyente competente es capaz de reconocer cuando la música es triste, cuando es alegre o siniestra. Estos bloques de construcción emotivos están en el almacén comercial del compositor de películas, del compositor de canciones populares, y son parte de todo el repertorio musical clásico hasta la ruptura de la tonalidad en el siglo XX⁴⁸¹.

De este modo, dice Kivy, es posible explicar aquel estadio de la música vocal, a mediados del siglo XVII, que correlacionaba de forma directa con la música, la cadencia o el registro de la apasionada voz hablada. En cambio, el modelo vocal no bastaba para explicarse el código expresivo de las complejas formas instrumentales, que se desarrollaron en la misma época. La música instrumental en la época del barroco tardío se vio enriquecida por una serie de figuras expresivas que apenas eran percibidas por la voz cantante, ni por la voz hablada y que exigían la aplicación de un modelo distinto.

La teoría retórica fue entonces ampliada y enriquecida por el pensamiento del *Tratado de las pasiones del alma* de Descartes, especialmente, en lo que se refería a la expresión del arte en la música⁴⁸².

De acuerdo con la teoría de Descartes, las emociones, clasificadas en seis tipos, no requieren de percepciones o de unas creencias adecuadas para provocarse, basta con estimular el movimiento de los espíritus animales apropiados para que produzca el

⁴⁸¹ Kivy P., "Music Language, and Cognition: Which Doesn't Belong?", en *Music Language, and Cognition: Which Doesn't Belong? And other Essays in the Aesthetics of Music*. 2007., pág 214 -222.

⁴⁸² Señala Kivy: "La idea básica de la psicología cartesiana es que las emociones aparecen en la mente del sujeto como consecuencia de los movimientos específicos, de los que Descartes denominó espíritus animales. Se imaginaba que éstos se distribuían a lo largo del sistema nervioso, que, a su vez, se concebían como una especie de red hidráulica formada por tuberías y conductos comunicados que conectaban el cerebro con los sentidos externos y el resto del organismo. Por ello, si alguien percibía (por ejemplo) una amenaza a su bienestar personal, eso activaría, mediante la relevante modalidad sensorial, el movimiento en concreto de los espíritus animales pertinente para el miedo, cuyos sentimientos se plasmarían en el alma, y esto motivaría el comportamiento adecuado de huida o defensa."(Kivy, P., Opus cit., 2005, pág 76).

sentimiento en concreto. De manera que si conseguimos que los espíritus animales de alguien se muevan de la forma adecuada para el miedo, esa persona sentirá miedo⁴⁸³.

Los teóricos musicales concluyeron, a partir de la psicología cartesiana, que puesto que la música se describía en términos motrices, gracias a su movimiento podía imitar los desplazamientos de los espíritus animales, provocar en ellos una vibración simpática y provocar la emoción directamente sin la mediación de los elementos perceptivos y cognitivos.

La teoría de Descartes supuso así, un nuevo proyecto representativo en música: la representación, en tonos musicales del movimiento de los espíritus animales específicos para la provocación de los sentimientos humanos básicos.

Esta teoría, por tanto, permitió ampliar el vocabulario expresivo porque contenía, no sólo la variedad básica de elementos relacionados con el habla, sino también los de nuevo cuño cartesiano, con los espíritus animales, que eran capaces de moverse de formas complicadas, rápidas e incluso violentas y por ello, aportaban objetos imaginados de imitación, que conjugaban bien con las nuevas formas instrumentales, intrincadas, rápidas y violentas, que los movimientos del alma humana no podían producir.

La estética cartesiana de las emociones alcanzó su máxima representación en los escritos de Johann Mattheson, sobre todo en su conciso *Der vollkommene Capellmeister (El perfecto Maestro de capilla)* de 1741, y que Beethoven recomendaba a sus alumnos aún en el siglo XIX. Mattheson aportaba el vocabulario más completo de lo que conocemos como la doctrina de los afectos (*Affektenlehre*).

Algunos ejemplos de su vocabulario emotivo son los siguientes: “Puesto que, por ejemplo, el placer es una extensión de nuestra alma, la conclusión razonable y natural es que se puede expresar este afecto a través de grandes intervalos”. Y también: “Si alguien sabe que la tristeza es la contracción de esas sutiles partes del cuerpo, resulta fácil entender que los breves y más breves intervalos son los más adecuados para esta pasión”⁴⁸⁴.

⁴⁸³ Ibid., pág 76-80

⁴⁸⁴ Ibid., pág 68

1.3 Un código emotivo.

En la época que corresponde al texto de Mattheson, la totalidad del vocabulario expresivo de la música tonal de Occidente, tanto clásica como popular estaba más o menos establecida, afirma Kivy⁴⁸⁵. Es un hecho que hoy en día podemos “leer” el lenguaje emotivo del siglo XVIII sin ayuda de los expertos.

Durante el siglo XVIII, se produjeron importantes cambios en el pensamiento de la teoría y práctica de las bellas artes. El desarrollo de la música instrumental y el desarrollo de la denominada actitud estética, origen de un nuevo código normativo, pero también la aparición del concierto público y de los espacios para su interpretación.

Esta idea de una música como lenguaje aparece en la siguiente anécdota que Kivy relata o más bien la leyenda relativa a Franz Joseph Haydn que, cuando en 1790, con 58 años, decidió hacer un viaje a Inglaterra. Mozart le previno ante el hecho de que no tenía una educación que le preparara para enfrentarse al ancho mundo y de que hablaba pocos lenguajes, ante lo cual, respondió Haydn que su lenguaje era comprendido por todo el mundo. Independientemente de que éste fuera un hecho real o no, es el punto de partida de Kivy para señalar que el mundo, en la época de Haydn y Mozart, sí podía tener un lenguaje universal, el de la música, si bien, el mundo consistía entonces en Austria, Alemania, Bohemia, Francia, Italia e Inglaterra y no mucho más. Pero, está claro, que la música de Haydn no hubiera sido entendida en Japón, China o La India, ni la música de estos lugares hubiera sido comprendida por él, porque, al igual que los lenguajes naturales, cada lenguaje musical ha de ser aprendido.

Frente a esa idea de un lenguaje universal, Kivy señala que, aunque la música se parece a un lenguaje en algunos aspectos, o mejor, es una analogía del lenguaje, no es un lenguaje ni una parte del lenguaje. Y que la principal diferencia de la música con el lenguaje natural es que la música que compuso Haydn tenía una “sintaxis” y no una semántica, y por eso, no se trataba de una sintaxis en sentido literal, sino de algo parecido.

⁴⁸⁵ Ibid, pág 69-95

La música no tiene vocabulario, no tiene contenido semántico, por lo tanto no puede ser entendida de la misma manera que lo es un lenguaje, señala Kivy. Entender la música es disfrutarla y apreciarla en la manera o maneras en que lo intenta. Por ejemplo: Disfruto y aprecio la música cuando aprecio a forma en que Bach combina los dos temas juntos en una fuga, después de haberlos desarrollado por separado, o el modo en que Beethoven introduce la trompa, “en el lugar equivocado” justo antes de la recapitulación en el primer movimiento de la *Heroica*. Pero si no he sido introducido en absoluto en la música del sur de la India y estoy disfrutando un exótico tintineo de instrumentos mientras como curry en un restaurante indio, ni estoy disfrutando ni estoy apreciando esa música. No la estoy entendiendo. No hay, por tanto, tal cosa como un “lenguaje universal” de la música, es decir, un “lenguaje de las emociones”, como fue entendido a finales del siglo XVIII y cuyo origen como hemos visto, se remonta a la segunda mitad del siglo XVI, a los principios impuestos por la Contrarreforma, por un lado, y a la invención de la ópera, por otro.⁴⁸⁶

Podemos decir, como una forma de hablar, que en este sentido la música es algo parecido a un lenguaje, pero no hay que entenderlo demasiado radicalmente, porque no podemos decir que un determinado pasaje musical es triste, el otro triunfante, y que la música está diciendo algo triste y triunfante. Eso no es lo que la música hace. Pero, precisamente, es este concepto de lenguaje de las emociones el que alimenta la idea de un lenguaje universal de la música. Si las emociones son universales a toda la especie, en la expresión y en la experiencia, son comunes a todas las culturas, la música, como lenguaje de las emociones sería intercultural.

Este argumento ha sido rechazado al entender que las emociones y sus expresiones no son universales, sino que están condicionadas culturalmente. Sin embargo, hay cierta evidencia empírica de que, al menos las emociones básicas y su expresión no son cuestiones culturales, sino de fundamento biológico. En cualquier caso, Kivy considera falsa la afirmación de que las emociones son universalmente reconocibles en la música más allá de las fronteras culturales.

⁴⁸⁶ Kivy hace referencia aquí a Kant cuando en la *Crítica del Juicio* (#53), texto que ha sido citado anteriormente, en el epígrafe 1, capítulo III, en el que sostiene que la música, aún sin mantener argumentos, es un discurso o un lenguaje de las emociones (*Sprache der Affekte*) (Ibid., pág 90)

Lo que Kivy defiende es que si la música se parece a un lenguaje, es porque un oyente competente puede reconocer las cualidades emotivas de la música de una manera consistente. En este sentido, el oyente tiene la habilidad de “leer” las emociones musicales, que no es una habilidad innata, de la misma manera que no es innata o intercultural la habilidad para aprender francés o alemán. Por eso, la música es una especie de “lenguaje de las emociones”, que ejemplifica con toda claridad el sentido lingüístico de un código. La música artística occidental, desde finales del siglo XVI ha evolucionado hasta convertirse en una clase de música que podría describirse, a grandes rasgos y no literalmente, como, entre otras cosas, un lenguaje o código emotivo.

Por otra parte, Kivy defiende también que este código emotivo no se habría desarrollado si no hubiera venido acompañado de un código normativo que dictaba cuál era la actitud adecuada que un oyente debía tener respecto a la música.

Considera Kivy, que la actitud de desinterés estético que Kant señaló en la *Crítica del Juicio* como necesaria para la apreciación de todas las artes y también de la belleza natural, se convirtió en un código normativo, en el sentido de un código de buena conducta. La actitud desinteresada ha sido la herramienta indispensable para reconocer el código expresivo, especialmente en la música absoluta. Aunque, cuando la música absoluta surgió, se orientó hacia un reconocimiento de sus propiedades formales⁴⁸⁷.

De acuerdo con Kant, cuando percibimos la forma pura de la apariencia del objeto, desaparece todo lo que causa la diversidad del gusto: el juicio estético es puro y, por tanto, es al mismo tiempo, subjetivo y objetivo⁴⁸⁸. Esta actitud se hizo normativa, sin embargo, sólo en lo relativo a la audición de la música instrumental puesto que dicha música generó, en los últimos años del siglo XVII y los siglos XVIII y XIX, una estructura musical de gran expresividad que debía percibirse de una forma especial, es decir, desde una actitud estética⁴⁸⁹. Por eso, la importancia de este código normativo fue especialmente significativa en el arte de la música absoluta que adquirió mayores proporciones con Haydn, Mozart y Beethoven.

⁴⁸⁷ Kivy, P., Opus cit., 2007, pág 75

⁴⁸⁸ Kant, I., Opus cit., 1990, #5 pág 141

⁴⁸⁹ Hay que tener en cuenta que la idea que tenía Kant de la música era aquella que la consideraba como “una lengua universal comprensible para cada hombre” puesto que “el sonido indica más o menos una emoción del que habla, y, recíprocamente, también la produce en el que oye”(Ibid., #53 pág 289)

Hasta entonces, gran parte de la música instrumental se interpretaba y se escuchaba en un contexto en que el oyente no estaba obligado a prestar atención exclusivamente a la música, sino que atendía de forma intermitente y casual. Se trataba de contextos ceremoniales y sociales, en los que acontecían hechos mucho más relevantes para el público que la música en sí.

Por otra parte, el crecimiento de la música instrumental y la aparición de un código de audición normativa, representado por la actitud estética, coincidió con la institución del concierto en la sala de conciertos. El objetivo del espacio reservado al concierto era convertirse en un entorno donde esa clase de atención fuera posible, puesto que, en él, todos estamos de cara al escenario; los intérpretes se encuentran ante nosotros y sólo existe una cosa: la música.

Kivy, defiende que, las cualidades expresivas de la música son la herencia de todos estos siglos dentro de nuestra cultura occidental, que fueron recogidas por el código emotivo de Mattheson y que han seguido vigentes hasta hoy, independientemente de otro tipo de cualidades formales. Defiende que hay que tener en cuenta todas las características fenoménicas de la música, y por tanto, también, sus cualidades expresivas

2. La expresividad de la música en el siglo XX según Peter Kivy.

2.1 Las cualidades expresivas de la música.

Peter Kivy defiende que la música es un lenguaje expresivo. Considera que las cualidades expresivas de la música, esto es, las emociones comunes y corrientes son propiedades de la música, son su *expresividad*, y no meras disposiciones capaces de generar emociones en el oyente.

Esta tesis la había defendido Kivy ya en su libro, *The Corded Shell (El cable de Shell)* (1980), cuando afirmaba que las cualidades expresivas, que la música contenía en sí misma, eran “como la rojez en la manzana y no como el eructo a la sidra”. Esta tesis

del estatus metafísico de las cualidades expresivas de la música, el propio Kivy admite, que encontró un consenso general.

P. Kivy, en su preocupación por los procesos cognitivos de la emoción estética, ha sido considerado un filósofo cognitivista, pero no comparte la perspectiva del cognitivismo de L. Meyer, para quien el significado de la música está demarcado por cosas que están objetivamente en ella. La teoría de Meyer, afirma Kivy, es una versión altamente elaborada del esfuerzo formalista para fundar el sentimiento en la percepción de los patrones, estructuras o formas, puesto que, reconoce que la música, en sus relaciones formales, posee determinadas propiedades expresivas que estimulan las sensaciones y los sentimientos. Kivy, en cambio, sostiene que la música es más una cuestión de la mente que de los sentidos.

Sin embargo, Kivy destaca en su libro *Nuevos Ensayos sobre la comprensión musical*, la trascendencia filosófica de la obra de Meyer, de cuya teoría, señala la diferenciación que hace entre la estimulación y la representación de las emociones⁴⁹⁰. Para Meyer, una cosa es la emoción sentida y otra es la emoción “representada”, distinción que estaba ya implícita en los escritos de Lorenzo Vincenzo Galilei y la Camerata Florentina de finales del siglo XVI y que también había sido reconocida por Schopenhauer⁴⁹¹

El interés de Kivy se ha centrado en cómo las cualidades expresivas actúan en la estructura formal, y cómo la música conmueve a los oyentes desde un punto de vista emocional, lo que comparte con el planteamiento cognitivo sobre la expresividad de la música⁴⁹²

Según este análisis, el sentimiento de tristeza que se experimenta ha de tener algún objeto intencional. Ese sentimiento, además, va acompañado de una serie de creencias que hacen que resulte lógico sentirse así en unas circunstancias determinadas. Y, por último, también puede ir acompañado de una sensación concreta, como por ejemplo, tensión en la boca, aunque no siempre se produce.

⁴⁹⁰ La teoría sobre la emoción en la música de Meyer distinguía dos modos de suscitar emociones en la música, la genuina y la no genuina, ninguna de las cuales era universal, en el sentido de que no pertenecían a la música misma. Véase cap III n 2.

⁴⁹¹ Ibid., pág 129-154

⁴⁹² Ibid., pág 155-193

Pero, la cuestión de cómo nos conmueve la música, según Kivy, no es tan importante cuando se trata de la ópera o el oratorio, la canción y la música programática, puesto que en todos estos casos los recursos del lenguaje y los personajes se suman a la obra musical, sino cuando se trata de música absoluta o música instrumental pura y dura. Entonces el problema es mucho más complejo. Si bien, hay que exceptuar los casos en que un sentimiento ha sido provocado por la asociación entre un pasaje musical y una circunstancia vivida.

Lo que provoca el estímulo emocional que es capaz de conmover, es la belleza de la música. Sin embargo, ese sentimiento, esa profunda emoción indescriptible, no es lo mismo que misteriosa o inefable⁴⁹³, dice Kivy. En numerosas ocasiones en las que nuestras experiencias nos provocan emociones que no sabemos describir, lo mejor que se puede hacer es identificarla con sus objetos intencionales, como por ejemplo “lo que se siente al ver una puesta de sol, la cara de un niño, o escuchar la historia de que alguien ha tenido un gesto de bondad con un perfecto desconocido”.

La belleza musical no provoca siempre la misma emoción, ya que nuestro objeto intencional de apreciación musical puede variar según las descripciones que hagamos de él. Por ejemplo: “cuando nuestro objeto intencional de apreciación musical es el comienzo apagado y simple, con apariencia de aria, del movimiento lento de la *Sinfonía Júpiter*, el objeto intencional de la emoción que nos conmueve es bastante diferente al que nos impresiona en la coda final, en la que Mozart, mediante esa tremenda proeza de virtuosismo contrapuntístico, une los cuatro temas del movimiento en un climático pasaje *fugato*. Y, por supuesto, muy distinto al objeto intencional que puede ser una fuga de Bach, gracias a todo lo que hace único el estilo de este compositor. Aunque, tanto en Bach como en Mozart, pueda utilizarse el mismo nombre: “contrapunto cuádruple”.

Las emociones y los sentimientos se corresponden con objetos intencionales, las sensaciones, no. La música no es lo mismo que una ducha de agua fría o un salto en paracaídas, que proporcionan una rápida descarga de estimulación, sino que la música

⁴⁹³ En cambio, para V. Jankélévitch la música es inefable, pero, como veremos en el siguiente epígrafe, la música a la que se refiere abarca el panorama musical del siglo XX, mientras que tanto Kivy como Meyer, están considerando solamente la música de los períodos clásico y romántico.

nos aporta algo relacionado con la mente, que nos estimula gracias a la percepción de ciertos acontecimientos que se producen en relación con la belleza musical. La emoción que produce la música bella está inspirada en la música misma. Por lo tanto, si esa emoción puede corresponderse con un objeto intencional es una emoción y no una sensación

Esto significa que para sentirse conmovido por la coda del maravilloso final de la fuga de Mozart no se necesita saber que se está escuchando un contrapunto múltiple, aunque sí necesita tener alguna opinión, como veremos.

Kivy confronta su posición con la de Jerrold Levinson a la hora de comprender cómo conmueve la música. Levinson afirmaba que la música triste puede favorecer el entristecimiento, “la expresividad musical debería considerarse parte inequívoca de la música –una propiedad o aspecto de la misma- y no del oyente⁴⁹⁴. La diferencia que hay entre esta posición y la de Kivy, es que para Levinson la música posee unas cualidades emotivas que reconocemos en ella, pero, añade que esas cualidades lo que hacen es provocar en nosotros las correspondientes emociones. Sin embargo, para Kivy, la expresión musical de alegría sólo *tiende* a alegrar al público y la de tristeza tiende a entristecerlo. La cuestión es, entonces, en qué condiciones se *activan* esas *tendencias*.

En Levinson se trata de una versión de la teoría de empatía, puesto que el estímulo se hace presente en los oyentes mediante la identificación y la empatía con una serie de supuestas imágenes o imaginaciones. Pero, si fuese así, dice Kivy, la música absoluta debería poder transmitirnos el equivalente del sentimiento que nos ha provocado un personaje de ficción. Levinson responde que la música es un agente indefinido, la *persona* musical con la que se nos pide que nos identifiquemos. Kivy no está de acuerdo en la música absoluta pueda transmitir igual que una persona.

En cualquier caso, para Levinson, se trata de emociones suscitadas y, por tanto debilitadas, que no son capaces de activar cualquiera de las repuestas conductuales que suelen asociarse a dichas emociones y no equivalen al componente vivencial de las emociones comunes. Su función es la de sugerir. Para Kivy, en cambio, las emociones

⁴⁹⁴ Para una mayor comprensión de la teoría de Levinson se puede consultar: Levinson, J., “Music and Negative Emotion”, en *Music, Art and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics*, Itaca, Cornell University Press, 1990, págs 306-335.

provocadas por la música no son anémicas ni cuasi emociones, sino emociones apasionadas, bajas y tremendas.

Según Kivy, el objeto intencional de la emoción siempre es alguna excelencia musical. Así dice:

El objeto intencional de la emoción a la que me refiero, la que me inspira el segundo movimiento de la *Séptima Sinfonía* de Beethoven es melancolía hermosa desde un punto de vista musical, de una hermosura que sólo la música de Beethoven puede poseer. *Ése* es el objeto intencional⁴⁹⁵.

Pero ante la cuestión de cómo llamar a esa emoción, responde:

El sentimiento de estimulación musical que uno obtiene al contemplar la hermosa melancolía de esa música de Beethoven es muy distinto al sentimiento de estimulación musical que uno obtiene al contemplar la belleza de la forma en que Bach desliza el giro final del sujeto de la Fuga en la bemol en El clave bien temperado, del libro II, en la voz del tenor, para que su caída hasta la tercera mayor se convierta en la cadencia final⁴⁹⁶.

Con dicho ejemplo, señala que la emoción ha de denominarse por la relación con “la estimulación que ese objeto intencional en particular evoca.” No hay otra manera. Concluye Kivy, que los objetos intencionales de las emociones musicales como los de muchas otras emociones, son determinaciones fundamentales de lo que son estas emociones, pero con la diferencia de que, dichos objetos intencionales son cualidades expresivas de la música, que constituyen la *belleza* musical.

Por eso, mientras que para Levinson la tristeza de la música “casi” le entristece y para Derek Matravers⁴⁹⁷, le hace creer que le provoca el sentimiento de tristeza, Kivy afirma no experimentar ninguna de esas sensaciones, sino una alegría pura cuando se

⁴⁹⁵ Kivy, P., Opus cit., 2007 pág 214

⁴⁹⁶ Ibid.

⁴⁹⁷ Para un mayor conocimiento, se puede consultar, Matravers, D., *Art and Emotion*, Oxford University Press. New York 2011

trata una gran obra maestra y un profundo aburrimiento cuando la música triste es mala⁴⁹⁸.

En conclusión, la música no es un estímulo sino un objeto de la percepción y de la cognición, por lo que Kivy afirma que el disfrute y la apreciación de la música están profundamente implicados con procesos cognitivos.

2.2 Los procesos cognitivos de la escucha desinteresada.

En relación con la norma de una escucha atenta y desinteresada, propone Kivy su teoría acerca de los procesos cognitivos presentes en el disfrute y la apreciación musical.

Kivy señala tres clases de procesos cognitivos que suceden cuando alguien disfruta y aprecia la música al percibir música sin un contenido semántico o representacional: cognición consciente, cognición auto-consciente y cognición no consciente⁴⁹⁹. La tercera forma podría corresponderse con la afirmación de Leibniz de que “aún los placeres de los sentidos son reducibles a placeres intelectuales conocidos confusamente”. Esta última, no es tratada por Kivy.

En el caso de la cognición consciente, mi estado consciente tiene un objeto intencional – como cuando soy consciente de estar viendo un gato- y en el caso de la cognición auto-consciente, el objeto intencional es mi propio estado consciente – soy consciente *de que estoy percibiendo* un gato-.

La interpretación de una obra musical consiste en una serie de “eventos sonoros”. Qué eventos son y cuántos, es algo indeterminado dependiendo de las descripciones que han sido percibidas o entendidas. Pero lo importante es que el disfrute y la apreciación de la música clásica consisten en la actividad de percibir, unas veces consciente, otras auto-consciente, los eventos musicales bajo descripciones musicales.

La música clásica no es ni pretende ser, simplemente una estimulación placentera de la facultad del oído. Más aún, cuando es correctamente escuchada no obtiene su

⁴⁹⁸ Kivy, P., Opus cit, 2007, pág 214-222

⁴⁹⁹ Ibid., pág 222-232

efecto en un proceso no consciente, como parecía creer Leibniz, aunque ocurra tal proceso no consciente y sea de vital importancia.

La música clásica está cargada de concepto, (*concept-laden*), pero carece de contenido, (*content-less*). De aquí que, el entretenimiento con los conceptos, tanto conscientemente como auto-conscientemente sea esencial para su completo disfrute y apreciación, en la parte que corresponde al oyente competente. Pero los conceptos albergados son conceptos puramente musicales, aunque puedan ser descritos de modo ordinario, en un lenguaje no musical. En otras palabras, los conceptos no son expresivos de un contenido semántico o representacional.

Para una persona que no está particularmente entrenada musicalmente, esta posición hace que la experiencia musical está sobre-intelectualizada. Músicos, teóricos y musicólogos escuchan con toda una serie de recursos musicales teóricos. No hay duda de que ellos conscientemente y autoconscientemente aplican estos conceptos a la música cuando la escuchan. Mientras que el oyente no entrenado *sólo escucha*, puesto que no tiene los conceptos que dicha cognición requiere, mientras que el experto, sí los tiene.

Cuando se escucha música “en un sentido epistémico”, dice Kivy, uno escucha algo, *como* algo, lo toma como algo⁵⁰⁰. En otras palabras, uno *lo* escucha bajo alguna descripción. Es el objeto intencional de su propio estado consciente.

Un oyente experto, puede hablar sobre lo que se pueden llamar los sucesos internos de un minueto de Mozart. La pieza sigue un conocido plan o modelo: Está construida en dos secciones; la primera sección modula hacia el tono dominante de Mi; la segunda sección, dos veces más larga que la primera, eventualmente modula de nuevo hacia la tónica La; cada sección se repite.

Ese es el plan familiar que se elabora a medida que se lo escucha. Y, por supuesto el oír ese modelo ayuda a orientarse en los eventos internos que estaba oyendo dentro de él. Uno puede disfrutar de la música descubriendo estos eventos en sus primeras audiciones y disfruto volviendo a escucharla, descubriendo, a veces, nuevos eventos que no había oído antes.

⁵⁰⁰ Ibid., pág 226-227

La actividad cognitiva que acompaña a la escucha sería así:

[Oigo] el tema del primer minueto que se desarrolla en dos frases, que la primera frase está tratada como un *stretto* que comienza en el compás 13 y que la segunda frase se combina con su inversión en el compás 18, así. Para escuchar de ese modo, tengo que tener los conceptos de tema, frase, *stretto*, inversión, contrapunto, etc,⁵⁰¹.

Esto, afirma Kivy, era lo que quería decir cuando afirmaba que escuchar música estaba cargado de conceptos, conceptos que no tienen contenido, conceptos que la música no expresa, puesto que esa música no está diciendo “*stretto*”, “inversión”, etc.

Pues bien, aunque el promedio de amantes de la música que no poseen un entrenamiento no posean los conceptos del experto o del amateur entrenado, eso no significa que no posean ningún concepto en absoluto, ya que el lenguaje ordinario y los conceptos no técnicos pueden bastar para un rico disfrute y apreciación. Cuando este amante de la música escucha el minueto de Mozart en un “sentido no-epistémico”, escucha los mismos eventos musicales que el oyente entrenado.

Pero, en el sentido epistémico escucha algunos de estos eventos bajo descripciones diferentes de las del experto, quizás, descripciones menos satisfactorias y se pierde algunas de ellas. Ante un “*stretto*”, puede que oiga algo inusual que describa como “amontonamiento” o “aglutinación” o algo parecido. Pero puede que se pierda la “inversión” del tema en sus descripciones, porque creo que es difícil escuchar la inversión de una melodía a menos que la técnica la señale y la conceptualice. En cualquier caso, es posible otras descripciones no teóricas y esto nos permite librarnos del reproche de sobre-intelectualización en la experiencia de la escucha musical.

En cualquier caso, parece ser que hay quienes disfrutan de la música no en el sentido cerebral y cargado de conceptos, sino sin tener conciencia o autoconciencia de los eventos que están percibiendo. También hay un tipo de música que está dirigido a ese tipo de escucha. Pero, dice Kivy, que la música a la que se refiere – la música de Bach y Haydn y Mozart, de Beethoven y Mendelssohn y Brahms, de Mahler y

⁵⁰¹ Ibid., 227

Schönberg y Stravinski- no estaba pensada para ser apreciada en ese sentido, sin conciencia, sino de alguna forma con conciencia y cargada de concepto de la manera que he descrito⁵⁰².

En cuanto a la escucha auto-consciente, volviendo al ejemplo anterior, dice Kivy:

Puedo estar percibiendo que la segunda frase del tema está ahora acompañando a la primera frase, sin ser consciente de que lo estoy percibiendo. Pero, también, puedo empezar a pensar lo que yo estoy percibiendo mientras lo percibo, en cuyo caso, puede que me maraville de la habilidad y la ejecución empleada. Se puede aducir que la autoconciencia en la escucha no es esencial y que incluso puede ser destructiva, porque es una distracción de la escucha misma. Hay formas de escuchar, que son irrelevantes para la escucha consciente y que pueden interrumpirla como, por ejemplo cuando un oboe o un violinista centra su interés en la técnica que emplea el intérprete al que escucha y en su propia técnica⁵⁰³

En lo que se refiere a la cuestión de las descripciones de la escucha consciente, Kivy, en confrontación con Frank Sibley, defiende su postura de que las cualidades de la música absoluta son tanto expresivas como formales y que por eso, no están sólo al alcance de un oyente experto y competente en cuestiones de la técnica musical⁵⁰⁴.

Así, dice que Sibley distingue entre dos tipos diferentes de descripciones para caracterizar las obras de arte: las que aplican términos o expresiones “estéticos” y las que aplican términos “no estéticos”. A veces, habla de términos musicales y extramusicales, otras, de términos figurativos y literales, y a veces los términos técnicos musicales se entienden como términos literales o musicales, sugiriendo que ellos son los puramente musicales o literales de la descripción musical.

Sibleys da por supuesto que conocemos la lista de términos musicales, y nos presenta una lista de términos extramusicales, extraída de descripciones típicas para

⁵⁰² Ibid, pág 229

⁵⁰³ Ibid.

⁵⁰⁴ En el capítulo dedicado a Sibley, “Sibley's Last Paper”, Kivy compara la perspectiva de la descripción musical, que tiene Frank Sibleys en su obra *Making Music Our Own (Haciendo de la música algo nuestro)*, de 1995, con la que presenta en una obra posterior, *Aesthetics Concepts (Conceptos estéticos)* de 1989. (Ibid.,pág 183-198)

mostrar su variedad, de la luz – *chispeante, reluciente, brillante, luminoso, encendido*; del peso – *ligero y pesado*; del movimiento – *sinuoso, abrupto, turbulento, plácido*; del sonido y del lenguaje – *tormentoso, en murmullo, sollozante, conversando, argumentando*; del olor y el sabor – *amargo, agrio, dulce*; del ambiente – *siniestro, teatral, escalofriante*; del sentimiento, el tacto y la textura – *suave, flexible, rasposo, grueso, fundido, liquido, nervudo, helado, sedoso*; de la fisonomía: *sonriendo, riendo*; del modo de andar – *andar sin prisa, pavonearse, andar a zancadas, laborioso*; del carácter – *amable, rimbombante, agresivo, lastimero, tierno, anhelante, audaz, de buen humor, solemne, animado*.

Sibley defiende que lo que él llama descripciones figurativas o extramusicales son indispensables para la caracterización y la apreciación de la música. O aceptamos que la música es indescifrable o empleamos el lenguaje extramusical que nos es tal natural y que evitarlo nos llevaría a un empobrecimiento igual que si negamos el lenguaje figurativo en cualquier otra cosa, dentro y fuera del arte. Incluso, va más allá hasta negar las descripciones literales, que incluyen descripciones técnicas -esto es, los términos teóricos- tengan algún papel en las apreciación musical.

Reconoce Sibley que, a no ser que uno sea un crítico, raramente somos capaces de articular en palabras las cualidades que oímos en una pieza, pero sí podemos asentir o negar cuando otro nos las describe. Pero, dice que si no pensamos en nada, no tenemos ninguna experiencia ni de escucha, ni de las palabras, cuadros, música o términos musicales. Ante eso, Kivy afirma que, puesto que la música es un objeto intencional, cuanto más y más detalladas descripciones demos del objeto que percibimos, más elaborado, interesante y provechoso será ese objeto intencional.

Sibley considera que los términos técnicos son inútiles, porque su correcta aplicación no requiere el gusto o sensibilidad estética, mientras que los otros términos “no-estéticos” sí requieren una facultad especial. Hasta es posible que un sordo de nacimiento pueda aprender a leer con éxito las descripciones en la partitura, esto es las descripciones técnicas. Sin embargo, Kivy considera que esta afirmación está basada en un malentendido de lo que es la teoría del lenguaje musical, puesto que la gramática

musical es una técnica que se aprende con el oído, no es en el papel donde se ha de reconocer una tercera menor, o una cadencia plagal, sino en el sonido que se escucha. A la persona sorda le faltan los objetos intencionales de dichas descripciones y lo que ha aprendido no es la música teórica.

En cualquier caso, todos esos términos sean de un tipo o de otro, musicales o intramusicales describen los eventos musicales y, al hacerlo, afirma Kivy, nos ayudan a constituir el objeto intencional de la apreciación musical.

Ahora bien, Kivy se encuentra con el problema de que hay un tipo de música en el siglo XX, que no se ajusta a las características expresivas del código lingüístico y del código normativo de la actitud estética. Se refiere, en concreto al serialismo y el minimalismo. Considera Kivy que la composición de doce tonos de la Segunda Escuela de Viena rompió, aunque no por completo, con el código lingüístico; y el minimalismo con el código normativo. Por eso, ambos estilos de música resulta de difícil comprensión musical para los oyentes.

Kivy no está de acuerdo con la idea de que el sistema de doce tonos creado por Arnold Schönberg sea la culminación natural del desarrollo del cromatismo decimonónico de la música romántica. Hay quienes defienden que existe un recorrido desde *Tristán e Isolda*, hasta *Verklärte Nacht (Noche Transfigurada)*, pasando por Mahler en el que el cromatismo se va acentuando hasta alcanzar el atonalismo de doce tonos. Un recorrido en el que el eje tonal va siendo cada vez más ambiguo y el cromatismo cada vez más dominante, hasta que el eje tonal, finalmente desaparece.

En el serialismo, cada uno de los doce tonos tiene igual importancia y el sistema serial surge con naturalidad⁵⁰⁵. El resultado es que, de ese modo, desaparece la expresividad:

Cuando el cromatismo se convierte en atonalidad serial, no solo se pierde la importancia del cromatismo, sino también el resto del vocabulario emotivo, por la simple razón de que la totalidad del código expresivo se entiende en términos del sistema tonal mayor/menor, y apareció, tal como sabemos, a la zaga de ese sistema.

⁵⁰⁵

Ibid., pág 85-86

La tonalidad mayor/menor es al código expresivo lo que la gramática es al lenguaje natural. Rechaza la sintaxis, y la mayoría de las semánticas, si no todas, se irán con ella. En resumen, el serialismo no puede interpretarse como un código expresivo⁵⁰⁶.

El serialismo tiene su propia sintaxis y conserva la totalidad del repertorio de las formas, géneros y técnicas de Occidente, y al preservar todas esas formas no ha roto con el código normativo: exige una atención total y exclusiva a su estructura formal.

El problema de esta música, como ya lo señalaba Meyer, es la falta casi total de redundancia, con lo que se limita a recargar nuestros circuitos perceptivos, pidiéndole a nuestro proceso mental algo que no puede satisfacer. Ese rechazo a la redundancia se había convertido en un principio axiomático.

Cuando, sin embargo, la música serial ha conseguido entrar en el repertorio dominante, como el caso de *Wozzeck* de Alban Berg, vemos que el código expresivo se ha conservado, aprovechado la tonalidad del sistema y recuperando algunos remanentes esenciales del tradicional vocabulario expresivo⁵⁰⁷.

En cuanto al minimalismo, que surge como reacción ante un serialismo, que rechaza la redundancia, introduce la tendencia a la repetición obsesiva que se ha convertido en el sello distintivo de su movimiento, además de una obsesiva tonalidad y la exclusiva presencia de la tónica. En resumidas cuentas, el minimalismo es un rechazo intransigente a la complejidad y una afirmación, en su expresión más intensa, de la redundancia y de la tonalidad⁵⁰⁸. Como consecuencia, el minimalismo desprecia el código normativo de la actitud estética.

En la música de los siglos XVII, XVIII y XIX, la función de la redundancia era crear expectación, en relación con nuestra capacidad de percepción, nuestra memoria y las facultades de procesamiento mental, dotándola de este modo, de sentido. Sin embargo, cuando la repetición se convierte en un elemento prolongado, desafía nuestra

⁵⁰⁶ Ibid., pág 86

⁵⁰⁷ Ibid., pág 88

⁵⁰⁸ Ibid., pág 91

capacidad de concentración, percepción y procesamiento mental, lo que imposibilita su comprensión en términos funcionales.

Aunque pueda parecer que la música New Age ha sido compuesta para ser ambiental y para no ser tomada en serio. Sin embargo, su objetivo, parece ser otro. Pretende algo más, opina Kivy. En los oyentes de la música minimalista, ese algo más, puede tener que ver con el “estado de ánimo” o “estado mental” que provocan, como cuando alguien dice que esa música le relaja⁵⁰⁹.

Otro ejemplo de ruptura con el código normativo es, según Kivy, la música de los *ragas* (escalas de melodías) del sur de la India, que representa una de las tradiciones musicales no occidentales más ricas:

Sus composiciones, así como los conciertos (si ese es el término correcto para calificarlos) en los que se escuchan superan la duración, en cuanto a magnitud, de cualquier obra de nuestra tradición musical, incluso la del *Anillo*. Esta duración parece descartar cualquier sistema parecido a lo que se ha denominado código normativo: el código de la actitud estética. No se puede atender de forma concentrada y exclusiva durante un período de tiempo superior a ocho horas. En esa forma de escucha influye algo más, para lo que el código normativo de la música occidental no sólo parece imposible sino irrelevante⁵¹⁰.

3. El *expressivo inexpressivo* de Vladimir Jankélévitch.

3.1 Crítica a la idea de un lenguaje de la música.

Vladimir Jankélévitch parte de la música del siglo XX, a diferencia de Kivy, que justamente encuentra en ésta la excepción a los códigos reconocidos en la música clásica y romántica.

Desde esta otra perspectiva, Jankélévitch niega en la música una intención significativa y, por consiguiente, una expresión. Cuando lo que se espera de la música es

⁵⁰⁹ Ibid., pág 93-95

⁵¹⁰ Ibid., pág 95

que sea portadora de sentido y de comunicación, al compararla con el lenguaje de las flores y otros lenguajes o sistemas de signos, es decir, cuando se espera que exprese ideas o sentimientos o describa paisajes o narre acontecimientos, se la convierte en un medio que está al servicio del instrumentista, del mismo modo que lo está su instrumento.

Si admitimos que el sentido preexiste al lenguaje que secundariamente lo expresará, se da la paradoja de que la música que oímos, la convertimos en pantalla o medio conductor, en un medio de interceptación y esto supone dar la hegemonía a al intelecto-piloto, es decir, a la parte lógica o rectora de nuestra alma. Afirma, Jankélévitch: “Estas paradojas se deben a una perversión verdaderamente expresionista de las relaciones entre el sentido y el signo⁵¹¹.”

Jankélévitch critica la consideración de la música como lenguaje y como símbolo. La concepción occidental de “desarrollo”, de la fuga y de la forma-sonata está influida por los esquemas de la retórica. De la misma manera que hay un “camino” de pensamiento, un razonamiento que progresa, parece que hay un camino musical a lo largo del cual los temas se van desarrollando. Comparamos así la sinfonía con un discurso y la sonata con una disputa o la fuga con una disertación, pero para Jankélévitch éstos son modos de hablar, metáforas y analogías.

En la música no utilizamos significados intencionales, pues se trata de un devenir que excluye cualquier concepto abstracto. El “preámbulo” y la “conclusión” no son más que nociones metafóricas. La ingenuidad inmediata de una sucesión vivida en la pura audición no permite darse cuenta del proyecto de una sonata, para ello es necesario una visión retrospectiva del camino recorrido⁵¹².

La música del siglo XX manifiesta una clara fobia hacia el desarrollo, lo que convierte a la música en música estancada, incluso inmovilizadora, aunque no estática: *Petrouchka* de Stravinski, *Le noces*, *El Retablo de Maese Pedro*, las *Cirandas* de Villa-Lobos son un ejemplo de ello. Las frases cortas y deshilvanadas de Mussorgski y la braquilogía debussyana representan lo contrario de la retórica, en el primer caso, por una necesidad de discontinuidad, en el segundo, por pudor y una litote del humor.

⁵¹¹ Jankélévitch, V., Opus cit., pág 54-55

⁵¹² Ibid., pág 41-42

Esa ausencia de unidad sistemática y su insensibilidad ante las repeticiones rompe, así, con el “discurso” musical. La música está al margen de la preocupación por resolver las contradicciones y de la búsqueda de coherencia lógica propia del filósofo⁵¹³:

La coincidencia vivida de los opuestos es el régimen cotidiano, aunque incomprensible de una vida repleta de música. Ésta, como el movimiento y la duración, es un milagro continuo que cumple a cada paso lo imposible. Las voces superpuestas de la polifonía realizan análogamente una *concordia discorde* de la que sólo es capaz la música: porque la articulación inteligente basada en la reciprocidad, el encaje de la objeción y refutación, y la concatenación de las preguntas y respuestas en el diálogo difieren del sincronismo de las voces heterogéneas contrapunteadas, de igual modo que la “armonía” del reajuste se distingue de la armonía musical⁵¹⁴.

La palabra, al sustentar el sentido, impide que dos interlocutores puedan hablar al mismo tiempo so pena de confusión: varios monólogos simultáneos, en efecto, no crean más que una indecible cacofonía: los interlocutores deben sucederse, y esta alternancia es la que constituye el diálogo. Pero el “conjunto” en un coro, supone el acuerdo mutuo de las partes regladas entre sí, “¿no es este el *consensus* orgánico al que damos el nombre de “concierto”?”⁵¹⁵

La música conoce el eco, que es el reflejo especular de la melodía sobre sí misma, y conoce la imitación del canon, pero no sabe nada del diálogo⁵¹⁶. Así, dice:

En la polifonía, las voces hablan juntas armoniosamente, pero no se habla *una a otra*, no se dirigen *la una a la otra*, sino que conciertan más bien con terceros, como los coristas que se dirigen al auditorio o dan testimonio de Dios. En el dúo, finalmente, el

⁵¹³ Ibid., pág 43

⁵¹⁴ Ibid., pag 44.

⁵¹⁵ Hay composiciones musicales de Federico Mompou y Chaikovski que llevan el nombre de Diálogo, pero, ni aquí, ni en el “diálogo” para piano y orquesta de las *Variaciones sinfónicas* de Franck hay un intercambio de “pensamientos”, sino una alternancia melódica. En el caso de “Pregunta y Respuesta” de los *Moericke-Lieder* de Hugo Wolf, la pregunta queda sin respuesta, porque, en realidad, nunca se ha planteado la pregunta. Igual le sucede al *¿Por qué?* de las *Fantasiestücke* de Schumann. En cuanto a la simetría de la pregunta y respuesta del final del Cuarteto n.º 16 de Beethoven: “Muss es sein? – Es muss sein” (“¿Tiene que ser? – Tiene que ser”); se la ha comparado con el discurso que plantea una tesis, su antítesis y termina con una afirmación deducida, pero aquí, somos de nuevo víctimas de las transposiciones de la retórica. (Ibid., pag 45-46)

⁵¹⁶ Ibid., pág 46-47

flujo no pasa de manera transitiva de uno a otro, sino más bien de los dos cantante al oyente [...] Los tañidos de la trompa del comienzo de *Pelleas* de Fauré no me interpelan personalmente; y el grito ronco que surge en la segunda *Chanson madécasse* de Ravel no increpa en particular a ninguno de los que la escuchan. Nadie está particularmente designado o implicado en la música. Ni los propios músicos que ejecutan una pieza dentro de un conjunto musical se dirigen unos a otros, ni tampoco entre el oyente y el ejecutante se establece una relación transitiva o intencional. Se trata, entonces, de una “alocución” sin función, pues no existe comunicación de sentido, ni transmisión de intenciones⁵¹⁷

“Quien no dice nada, tampoco puede repetir”, afirma Jankélévich. Por eso:

Fauré renuncia a las simetrías de las estrofas en el Lied, como Debussy a las progresiones armónicas. La música contemporánea rechaza todas las formas de reiteración para configurarse a imagen de la vida misma, que es brote espontáneo y progreso imprevisible⁵¹⁸.

Si se da el caso de la repetición, la frase musical se hace orgánica. Lo arbitrario y lo insólito adquieren un sentido más profundo:

Ocurre en las músicas obsesivas de Satie, Stravinski, Villa-Lobos o en las obras de Janáček que la reiteración por sí misma despliega una fuerza de progresivo embrujo.[...] Entre la primera y la segunda vez transcurre un intervalo de tiempo que hace de la iteración algo innovador, de la insistencia un encantamiento, de la monotonía una magia y de la repetición inmovilizadora un progreso.[...] lo mismo cabe decir de la reexposición o el resurgimiento de los temas en las obras cíclicas⁵¹⁹.

Sin embargo, en el discurso, no puede haber repeticiones, porque “el discurso, tanto si desarrolla un sentido, como su expone o demuestra una tesis, avanza en progresión dialéctica y camina recto sin volverse ni retroceder”⁵²⁰.

⁵¹⁷ Ibid., pag 47

⁵¹⁸ Ibid.

⁵¹⁹ Ibid., pag 48

⁵²⁰ Ibid., pag 48-50

Según Jankélévitch, Bergson, en el *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, ha mostrado como cada toque de campana, al suceder a los precedentes en la duración modifica cualitativamente el pasado de quien lo escucha. Y Gisèle Brelet, en *Le temps musical*, dice que el retorno temático significa la poesía del recogimiento, la espera colmada, la alegría de reencontrar al amigo que echamos de menos.

De manera que, para el oyente y el intérprete la repetición no es menos innovadora: volver a oír y volver a tocar son un medio de descubrir infinitas relaciones nuevas⁵²¹.

Ahora bien, Jankélévitch puntualiza que una idea musical no es independiente de su expresión sonora, aunque puede expresarse en uno u otro medio de expresión -voz humana, piano, órgano u orquesta-. Puede mantener su carácter al transcribirse de un instrumento a otro, como lo hacían Liszt o Ravel. Pero la idea de una música absolutamente callada, inexpressada y desencarnada es, al límite, una abstracción conceptual.

La materia sonora no está pura y simplemente a remolque del espíritu y a disposición de nuestros antojos: es recalcitrante y a veces se niega a conducirnos allí donde queremos ir; o, mejor dicho, este instrumento que a menudo nos resulta un obstáculo, nos conduce hacia otra parte, hacia una belleza imprevista [...] Lejos de ser manipulable a merced de nuestros deseos, este servidor de la intención se sirve de su propio maestro. La materia no es ni un instrumento dócil ni un obstáculo puro. Esta causalidad en la que el signo y el sentido son a la vez causa y efecto, se demuestra experimentalmente mediante la improvisación y los hechos mismos⁵²².

Por eso, dice: “El poeta no concibe el poema su poema antes de hacerlo, sino haciéndolo”.

Jankélévitch claramente afirma que la música “no es un *decir*, sino un *hacer* (ποιεῖν)”, al igual que el amor y la moral⁵²³. Componer música, interpretarla, cantarla o incluso escucharla recreándola, son actitudes mucho más drásticas que gnósticas. Jankélévitch dice que, en este sentido, no hay diferencia entre el hacer del poeta y

⁵²¹ Ibid., 52

⁵²² Ibid., pag 56

⁵²³ Ibid., pag 127

rehacer del intérprete, que es como decir, entre el compositor que inventa o el oyente que comprende, o también, entre la producción primara de la “poesía” y la reproducción o poesía “secundaria”⁵²⁴.

El significado emana de “hacerse”, en el caso del compositor se forma a medida que la creación avanza, mientras que para el intérprete y el oyente lo hace en el curso de la ejecución, en ambos casos, el significado de una obra está evolucionando en el tiempo⁵²⁵.

La música es “un acto en un sentido más drástico y dramático todavía”:

El decir es un hacer atrofiado, abortado y un tanto degenerado [...] Las palabras del poeta no son para decir, sino para sugerir o cautivar; palabras de hechizo [...] Hoy se habla demasiado para tener que decir algo musicalmente [...] Y puesto que también nosotros pretendemos hablar de lo indecible, hablemos al menos para decir que no hace falta hablar de ello y para desear que hoy sea la última vez⁵²⁶.

La música está hecha para ser escuchada y no para ser leída, y la simetría, producto de la intuición visual, no es reconocible por el oído. Una trayectoria en el espacio puede ser recorrida en los dos sentidos, y por eso se aplica a la música la idea de un ciclo o de un ir-y-volver, como si el movimiento musical fuese reversible⁵²⁷.

Para la concepción romántica, aunque la música no expresara ideas, era un lenguaje que expresaba sentimientos y las pasiones que nos transmitía confidencias y confesiones de la intimidad del creador. Pero, no se puede decir que hubiera en ellos una intención explícita de confidencia.

⁵²⁴ El comienzo original y el comienzo continuado, la iniciativa y la repetición pueden seguir, pues, el mismo camino y en el mismo sentido y, desde el mismo punto de vista, pueden dar lugar a un acto único. La segunda vez, incluso sin prioridad cronológica, ¿no es a menudo incoativa, instauradora e inaugural exactamente igual que la primera? El intérprete repite el acto primordial como si él fuera el primero en cumplirlo, como si antes que él nadie lo hubiera hecho (Ibid., pág 128).

⁵²⁵ Ibid., pag 56-59

⁵²⁶ Ibid., pag 131

⁵²⁷ Ibid., pag 147-148

3.2 Una expresión que no es de ideas ni de sentimientos.

Por otra parte, los músicos del siglo XX no han sido justos con el *expressivo* romántico y se han burlado de él. Así, Stravinski en sus *Crónicas de mi vida* dice que la expresión nunca ha sido una propiedad inmanente de la música.

Esta tendencia antirromántica reaccionó contra el expresionismo de dos maneras: con el impresionismo y con la búsqueda de lo inexpressivo.

Los músicos del siglo XX consideraban que la impresión es sensorial y objetiva, mientras que *la expresión es exhibicionista y subjetiva*, afirma Jankélévitch.

Así, frente a la expresión, “la impresión baja la temperatura del *pathos* del alma con una voluntad de desapego”. Esta música proporciona “un estado de calma gracias al aire libre y al cielo abierto”. Un ejemplo de esta nueva tendencia es la obra que Bartók tituló “*Im Freien*” (*Al aire libre*) una colección de cinco piezas en la que los ruidos de la noche responden a las flautas, los tambores y las gaitas del pueblo.

Otro ejemplo lo tenemos en Debussy, cuando el señor Corchea el antidiletante de reclamaba una música que suene y planee “sobre la cima de los árboles a la luz del aire libre”. En la impresión, dice Jankélévitch, “la conciencia sobrevuela el desfile de las impresiones contradictorias y descubre a la vez el inicio y el final de cada impresión diaria, con lo que consigue transcender la eternidad pasional del sentimiento”⁵²⁸

Mientras que el sentimentalismo del *appassionato* de las sonatas y sinfonías patéticas implicaba una inestabilidad humoral, en el que, los humores se creen eternos y absolutos, en el impresionismo se saben provisionales. Los *Preludios* de Debussy no dejan a la vida afectiva el tiempo para demorarse y lo mismo sucede con los minúsculos cuadros de Federico Mompou o en las *Canciones de cuna del gato* de Stravinsky.

“El impresionismo es un pudor del *appassionato*”.

Por otra parte, frente a estos creadores, se encuentra el *estilo inexpressivo* de Ravel o Satie. El expresionismo expresaba sentimientos sobre sus sensaciones; el impresionismo tomaba nota de sus impresiones sobre las cosas, mientras que la música inexpressiva deja hablar a las cosas mismas en su originaria crudeza, sin intermediarios

⁵²⁸

Ibid., pág 61-62

de ningún tipo. Su ambición es reducir al mínimo la parte de estilización o transposición inherente a toda intención artística⁵²⁹. La filosofía vuelve de este modo a lo concreto:

La percepción pura de Bergson y la intuición de Losski no sólo se instalan en la inmediata proximidad de las cosas, sino cara a cara con lo real *en cuanto tal, con lo real mismo*. No es el dato inmediato y objetivo lo que está ante vosotros, sino la naturaleza *en persona*. “¡Como si estuvierais dentro!”⁵³⁰.

En este *objetivismo*, la consecuencia es la desaparición de la figura humana. “El hombre en soledad está siempre presente cuando “el sol juega con las olas”, cuando “el rumor del mar por la noche” se deja oír, cuando braman los “oleajes” inhumanos...”⁵³¹.

Debussy declara que es más importante ver levantarse el día que escuchar la Sinfonía pastoral. “Debussy ausculta el pecho del océano y la respiración de las mareas, el corazón del mar y de la tierra”, por eso, sus poemas sinfónicos no implican ni narración ni finalidad. Tanto *La Mer (El Mar)*, como *Le vent dans la plaine (El viento en la llanura)*, *Ce qu'a vu le vent d'ouest (Lo que ha visto el viento del oeste)*, *Brouillards (Nieblas)* o *Nuages (Nubes)*, son poemas “de los elementos anónimos y de los meteoros inhumanos, y el conflicto inmemorial que relata... está lejos de los puertos de mar, las playas o la civilización”.

No hay un diálogo entre la naturaleza y la humanidad, sino un “monólogo del océano, que excluye todo antropomorfismo y cualquier referencia al sujeto”⁵³².

⁵²⁹ Jankélevitch presenta varios ejemplos musicales de este modo de expresión, que él llama “la verdad a *quemarropa*”; la verdad desnuda, despojada de toda retórica: La música de Mussorgski va directa a su objetivo, desdeña los proemios, preliminares y fases intermedias que alargarían su camino. En su obra, *Boris*, reduce el preludio al mínimo y nos sitúa de inmediato en el corazón de la acción; Prokófiev tituló *Cosa en sí* dos piezas para piano, carentes de todo cariz pintoresco, combinaciones sonoras particularmente abstractas, formales y áridas. Tal vez pretendía un objeto musical puro, sin pasar por el *a priori* deformador de la psicología afectiva; En el ballet “de acero” de Shostakóvich, en la *Sinfonía n.º 11*, se hace oír la violenta percusión de los martillos al igual que los cañonazos; En Gershwin suena el claxon del automóvil y Mossolov, el zumbido de los motores en la *Fundición de acero*. En *Soirs armoricains* de Louis Vuillemin, repiquetean las campanas, no como en una transposición subjetiva e idealista de la poesía de las campanas, sino con sus armónicas disonancias directamente sobre el teclado; El *Catálogo de pájaros* de Messiaen no quiere ser, como las onomatopeyas literarias ni las convenciones imitativas de un Saint-Saëns en *El carnaval de los animales*, sino el fiel registro de los verdaderos cantos de los pájaros (Ibid., pag 64-66)

⁵³⁰ Ibid., pág, 44

⁵³¹ Ibid., pág 7

⁵³² Ibid., pág 69

En cuanto a la música que busca un “objetivismo agudo” y rehúye la vida emocional a costa de una supuesta expresión, se aproxima hacia una “zona amelódica, amusical, paramusical y premusical que es, como el océano, el universo del ruido amorfo y del caos sonoro”.

Jankélévitch señala como característico de esta música próxima al sonido bruto de las cosas, el creciente papel que juega la segunda mayor y menor, primero en Mussorgski y luego en Debussy y en Ravel, Szymanowski y Bartók, por tratarse del intervalo más indiferenciado y menos armonioso de los intervalos.

En esta línea, también considera que se usan las armonías “brumosas” del *Mikrokosmos* de Bartók, como las series y grupetos de notas que crean lo desenfocado y confuso. Por último, la “bitonalidad” que hace vibrar simultáneamente sobre el teclado las teclas blancas y las negras.

Sin embargo, esta música que no distingue entre canto y recitado sigue siendo profundamente musical e íntimamente emotiva. A lo mejor, dice Jankélévitch, aunque sea incapaz de expresar ideas o sentimientos, puede, sin embargo, describir paisajes, narrar acontecimientos o imitar los ruidos de la naturaleza⁵³³.

En este tipo de música, la voluntad de represión del instinto expresionista da lugar a “la violencia, una destrucción que ataca tanto las suavidades sonoras de la armonía impresionista como los excesos del expresionismo”. La expresión que es portadora de sentido y se dirige al otro se ha convertido en tabú:

La violencia se deleita en torturar y atormentar la tonalidad, la entonación y las demás determinaciones expresivas del canto”. La atroz disonancia, la desgarradora voluntad de fealdad, el antihedonismo, el prejuicio de indeterminación que excluye todo punto atractivo, cualquier polaridad reconocible: los centros referenciales son acosados despiadadamente a media que reaparecen⁵³⁴.

Ahora bien, en Stravinski, Prokofiev. Bartok y Milhaud la violencia no es destructiva, sino genial:

⁵³³ Ibid., pág 71-74

⁵³⁴ Ibid., pág, 75

Vociferación: esta es la palabra de o salvaje, al mismo tiempo que deforma el rostro, maltrata y violenta la línea melódica: la música expresiva es lastimada atropellada, pisoteada con rabia”. Así de implacable es la Sonata Bárbara para piano de Bartók⁵³⁵.

La rudeza del discurso expresa de modo elocuente el desprecio de estos grandes creadores por el buen decir, la elegancia melódica y la gracia académica. La violencia crucifica la forma.

Mientras que la violencia débil crea lo disforme -forma deformada, monstruo nacido de la forma- la violencia genial retorna a lo informe, que es la fuente de todas las formas. [...] lejos de ser puramente destructiva, funda una belleza nueva e insólita: la politonalidad de Milhaud, las violencias de Stravinski, Prokofiev y Bartók [...] la energía tan raramente conmovedora de Martinù seguirán “expresando” algo. Los intrépidos blasfemadores del siglo XX han descubierto la fuente de una poesía extraña y de un placer musical más refinado⁵³⁶.

Jankélévitch distingue diversos grados en la *expresión inexpressiva*. Por un lado, Érik Satie en sus *Cinq Grimaces (Cinco muecas)* para el “Sueño de una noche de verano”, que aplica la palabra *mueca*, como el doloroso efecto de la violencia en el rostro. Pero hay también, una ausencia de expresión propia del rostro inmóvil, para la que resulta más conveniente la palabra *máscara*, que “superpone los rasgos rígidos a los rasgos móviles y variables del ser vivo”⁵³⁷

Por su parte, Debussy dio el título de *Mascaras* a una danza de paso algo mecánico y estático en la que la monotonía obsesiva de los ritmos impide todo desarrollo. Además, están los estridentes mecanismos de Satie, los autómatas y relojes de Ravel o los títeres de Stravinsky y de Falla y el ruido de las máquinas en Prokofiev que “revelan una misma fobia de la exaltación lírica o del impulso patético: pianolas y pájaros mecánicos, marionetas ridículas y autómatas de cuerda, todas esas músicas

⁵³⁵ Ibid., pág, 76

⁵³⁶ Ibid., pág, 76

⁵³⁷ Ibid., pág 77

artificiales parecen ironizar, con sus sacrílegas imitaciones, la ternura y la languidez del *appassionato*”⁵³⁸.

También, están los animales que representan con su tartamudeo, sus tics y sus desatinos, una imitación de la pasión humana. Así, aparece reiteradamente la cacofonía de zorros y zorras, lechuzas y las ranas en *La zorra astuta* de Janáček así como de Mussorgski.

Frente a la aceleración y desaceleración, propios de la Fantasía, la Balada y la Rapsodia, nos encontramos, ahora, con un cronómetro que se para bruscamente, cuando su muelle se desmonta. Para un autómatas, no existen las asimetrías ni las irregularidades propios de los caprichos de la naturaleza humana.

La música inexpresiva rechaza la insistencia y la complacencia “impide que el sonido dure más allá del instante en que es tocado e impone al discurso la velocidad uniforme de las máquinas”⁵³⁹. En resumen:

Suprime el matiz, las variaciones infinitesimales del timbre y de la intensidad, y las inflexiones delicadas que la sonoridad debe al ataque y al modo de tocar propias del *pianissimo* impresionista y del *crescendo* romántico. El fauvismo ignora las sutilezas cualitativas de las medias tintas [...] colores brutales que gritan por el mero hecho de encontrarse juntos⁵⁴⁰.

Así, por ejemplo, en las *Chansons madécasses* de Ravel, el canto parece a veces extrañamente indiferente a las palabras apasionadas que declama. “Indiferente” y “sin matices” son las indicaciones de ejecución de estas piezas, destinadas a rechazar la tentación humana del *appassionato*, que les confiere el aspecto de una máscara

⁵³⁸ Jankélévitch señala los recursos para la ejecución de las obras que señalan los compositores del siglo XX, que niegan las determinaciones expresivas de la música: la fobia hacia el abuso del pedal, la desconfianza hacia el *rallentando* y el *rubato* _desconfianzas ya perceptibles en el pianismo de Fauré- traducen sin duda un escrúpulo similar con respecto al *pathos* (Ibid., pág, 18).

Señala, también, ciertos recursos que los compositores utilizan para destacar el inexpresivo de la música: El *staccato*, que corresponde a la fobia de la dilación del *pathos*; El *scherzo*, que proscribía la vibración -fuente de aproximaciones y de continuidad-, la cual prolonga los sonidos anteriores en los sucesivos y realiza la fusión de presente y pasado; como la despiadada metronomía que frena el *accelerando* frenético e impide el *ritardando* que entenece, disminuye y languidece poco a poco un tiempo apasionado (Ibid., pág, 78-79).

⁵³⁹ Ibid., pag 81-82

⁵⁴⁰ Ibid., pág, 81

impasible, como también, encontramos en las obras más tiernas de Mompou, *Subirbis*,² ; y en Milhaud, *Ipanema de Saudades do Brazil* I,⁵.

La música inexpresiva es una táctica para ocultar la pasión y cuanto más tierna es más impasible se muestra. Así, Erik Satie en sus *Piezas en forma de pera* prescribe al pianista el derecho a tocar “como una bestia”, precisamente cuando la música deviene una expresión de ternura. En ese caso, la música se expresa a la inversa.

Pero, a veces, la música no expresa lo contrario sino “otra cosa”, como es el caso de la función del humor y ficción desconcertante de Satie. El humor permite decir bromeando las cosas más graves. Un modo de ser serio sin parecerlo, del mismo modo que la ironía sirve para transmitir grandes verdades bajo la cortina del humo de la chanza. Pero ya, la música en su totalidad es en esencia alegoría.

El pudor se caracteriza por decir *otra cosa*, pero también, por decir *menos*, en el espíritu del litote. El litote del hombre discreto que reprime la furia expresiva del *appassionato* y del *disperato* y se retrae constantemente ante la emoción, frena el *crescendo* y abrevia los calderones⁵⁴¹.

De este modo, Chaikovski, en su Op. 40, nº 12, “sólo suspende su ensoñación para desarrollar el suave romance veneciano, mientras que *La sérénade intorrompue* (*La serenata interrumpida*), tanto en Debussy como en Mussorgski, se somete a un auténtico ejercicio ascético”.

Tanto en los *Preludios* debussyanos, como en *El Albaicín* de Albeniz o en la *Hora española* de Ravel “el temor a abusar de un recurso fácil es inmenso”. El laconismo de las *Pièces Brèves* (*Piezas Breves*) de Fauré “expresa una necesidad de densidad y sobriedad”⁵⁴².

3.3 La ambigüedad del sentido en la música.

La música actual es además púdicamente alusiva en la descripción y la representación de las cosas.

⁵⁴¹ Ibid., pág, 83-86

⁵⁴² Ibid., pág, 87-88

La música sugiere “a grandes rasgos” y está hecha para las “evocaciones atmosféricas y pneumáticas”⁵⁴³. En una melodía de Fauré, el vínculo de la música con el texto, lejos de guardar un estricto paralelismo, aparece como una relación indirecta y muy general, un simple *efecto de conjunto*⁵⁴⁴.

El embrujo del hechizo no necesita un cuerpo verbal para expresarse, sino un significado, o por lo menos, una dirección intencional. No obstante la música, como sucede en Gabriel Fauré, desvela el significado general de un poema (aunque pueda vivir sin él) o, aún mejor, lo transpone sobre otro plano diferente en un clima totalmente distinto: la música dota al poema de un clima, absorbe todas sus sílabas impregnando hasta sus silencios.[...]Así la melodía *en sordina* de Fauré puede coexistir con el poema de Verlaine, sin por ello ajustarse a los detalles del texto; al contrario, los sumerge en el *pianissimo* uniforme de los arpeggios y en una suave penumbra, sin tener cuenta, finalmente, el canto del ruiseñor⁵⁴⁵.

Lo que se ha dicho de la música “de programa” es válido para la música narrativa y la biográfica: porque la música no es más narrativa que discursiva. Del mismo modo que no deduce las consecuencias de una idea, tampoco narra, propiamente hablando, las etapas de un paseo o los episodios de una biografía.

Los poemas más rapsódicos de los grandes músicos rusos y las páginas más descriptivas de los *Cuadros de una exposición* conservan “un no-sé-qué indeterminado”.

Lo mismo sucede en Richard Strauss. Al escuchar la *Sinfonía alpina* nadie podría adivinar, si no ha visto la partitura, que Strauss “cuenta con música” una ascensión, que comienza al alba, se despereza en un bosque, y luego a lo largo de un arroyo, cerca de una cascada, tras franquear un glaciar, alcanza la cima desde donde se divisa un panorama vertiginoso. Una tormenta sorprende entonces al alpinista y la ascensión termina como había comenzado, en la noche.

La música “biográfica” de los diarios como en Max Reger, *Aus mein Tagebuch (Desde mi diario)*, Op. 82, y de las “vidas de héroes”, se mantienen en la vaguedad de la aproximación y en la imprecisión. Todo lo que la *Sinfonía Fausto* conserva del drama de

⁵⁴³ Ibid., pág, 89

⁵⁴⁴ Ibid., pág, 92

⁵⁴⁵ Ibid., pág, 93

dicho héroe, son tres imágenes características que concuerdan con los episodios pintorescos, por ejemplo : en la segunda parte, la muchacha deshojando la margarita para saber si es amada; la cojera y los sarcasmos del demonio, en la tercera parte; y los ingenuos coros que celebran la Navidad en la primera. Todos estos detalles se difuminan, se tornan confusos y vagos. Las anécdotas reducidas al estado de sugerencias evasivas y lejanas, se apoyan en las profundidades de una tragedia totalmente subjetiva⁵⁴⁶.

El maravilloso *Cuarteto en mi menor* de Smetana, *Historia de mi vida*, no sigue la evolución continua de una experiencia contada año tras año, ni las peripecias, que suceden. No se trata propiamente de una biografía, “es en sí misma, algo onírica”.

La música significa algo en general, sin querer decir nada en particular. La expresión de un sentimiento en Fauré es tan indeterminada como en Debussy la descripción de un paisaje. Étienne Souriau fue el primero en describir los fenómenos de “abstracción sentimental”, *l'abstraction sentimentale (la abstracción sentimental)*, (Paris, 1925) y Bayer⁵⁴⁷, por su parte, habla de una “sensibilidad generalizadora” que aspira a las “esencias del sentimiento”⁵⁴⁸.

La música es, paradójicamente, el mundo de la “*abstracción cualitativa*” o si cabe, del *esquematismo-concreto*. La música, como decía con profundidad Schopenhauer, no expresa esa alegría determinada o aquella tristeza en particular, sino que instila en nosotros la melancolía y la alegría en general, la serenidad en sí y la esperanza sin causas.

Nietzsche va aún más lejos: la música no expresa el dolor-en-general ni la alegría-en-general, sino la emoción indeterminada, la pura capacidad emocional del alma⁵⁴⁹. La música exalta la capacidad de sentir, abstrae cualquier sentimiento cualificado, sea pesadumbre, amor, esperanza, y despierta en nuestro corazón *la afectividad en sí, no motivada ni especificada*.

Desde el punto de vista semántico, y como “lenguaje” de las emociones, la música resulta siempre equívoca y decepcionante. Siempre significativa en general y nunca en particular [...] Lo mismo que el alma, la libertad y la vida, evidentes en el conjunto y

⁵⁴⁶ Ibid., pág 94-96

⁵⁴⁷ Cit. por Jankélévitch: Bayer, R., *Traité d'Esthétique*, Paris, 1956, pág 71.

⁵⁴⁸ Jankélévitch, V., *Opus cit.*, 2005, pág 98

⁵⁴⁹ Cit. por Jankélévitch: Lasserre, P., *Les idées de Nietzsche sur la musique*, Paris, 1907, pág 65-66.

como efecto de masas, pero siempre desmentidas en cada punto concreto, y susceptibles de ser contestadas en cada detalle. La música, de cerca, no expresa sentidos definibles, sin embargo es, grosso modo, expresiva y poderosamente expresiva. Incapaz de desarrollar, no apta para el progreso discursivo, ha de expresarse “a grandes rasgos”⁵⁵⁰.

En las melodías y en los poemas sinfónicos “de programa” es el sentido quien precede, y la música desvela secundariamente el sentido de un sentido anticipado.

Como Liszt, que anunciando su “programa” por anticipado, penetra en el alma y en el corazón por un motivo distinto al de los autores de los poemas que musicó, algo que no contenían los poemas mismos, pero que expresa la esencia más profunda de dichos textos. En este caso, la música es la intermediaria entre el sentido y el sentido del sentido, entre la esencia y la quintaesencia, entre el Sentido y el Encantamiento.

En los Preludios de Debussy, el sentido del sentido se expresa por sí solo inmediatamente a partir de la música. Aquí, “el encantamiento se exhala directamente como un perfume”⁵⁵¹. Parece que, entonces, la música adquiere su sentido sólo retrospectivamente, y que jamás puede ser anticipada.

Se pregunta si la música “impura”, la que traduce un poema o que pone el comentario lírico a la acción dramática de una ópera, que ilustra una leyenda o la acción litúrgica de una música sacra o histórica, es menos musical que la música pura.

Hay que decir que, frente a un texto o un poema es imposible prever la melodía que el compositor creador extraerá del mismo.

Un mismo texto se presta a una infinidad de músicas radicalmente imprevisibles, y de igual modo una música remite a una infinidad de textos posibles. Es imposible, a partir de una música ya escrita, reconstruir el texto o adivinar el pretexto que se encuentra en su origen.

De hecho, la música “expresiva” es musical solo en la medida en que jamás es la expresión unívoca y sin ambigüedad de un sentido. Así dice Jankélévitch que la música es un “*expressivo* inexpresivo” que hace referencia al “equivoco que se extiende hasta el

⁵⁵⁰ Opus cit., Jankélévitch, 2005, pag 100

⁵⁵¹ Ibid., pág 101

infinito en la elección de matices cualitativos por parte del intérprete para llegar a la imagen específica o a la intuición que ha suscitado una música determinada”⁵⁵².

El propósito de *expresar lo inexpresable hasta el infinito* queda recubierto por la máscara que asume de buen grado la música actual. El misterio que la música nos transmite no es lo inexpresable estéril de la muerte, sino lo inexpresable fecundo de la vida, la libertad y el amor. Dicho brevemente, el misterio musical no es lo indecible, sino lo inefable [...] *Lo inefable es inexpresable por ser infinito e interminable cuanto sobre ello hay que decir* [...] Sobre lo inefable hay de qué hablar y cantar hasta el final de los tiempos. Lo inexpresable inefable o expresable al infinito es portador de un “mensaje” ambiguo., [...] Si el sentido del sentido, cuando se trata de la vida deviene un no-sentido (ya que el sentido del sentido de la vida no es más que la absurdidad letal, es decir, la muerte), el sentido del sentido que la música revela es un misterio de positividad⁵⁵³.

La música no es pues inexpresiva porque no exprese nada, sino porque no expresa este o aquel paisaje privilegiado, este o aquel decorado que excluye a los demás; es inexpresable porque implica innumerables posibilidades de interpretación, entre las que nos deja escoger.

Estas posibilidades, lejos de obstaculizarse como ocurre en el espacio, con los cuerpos impenetrables (cada uno colocado en su determinado lugar), se compenetran. Es un “lenguaje inefablemente genérico” suponiendo que sea un “lenguaje”, dice Jankélévitch, ya que, “la música se presta dócilmente a innumerables asociaciones”⁵⁵⁴.

3. 4 Busoni y su perspectiva de la expresión.

El compositor y pianista Ferruccio Busoni (1866-1924), en su escrito: *Sketch of a new Esthetic of Music*, de 1907, sostiene la misma teoría acerca de la expresión que ha señalado Jankélévitch, puesto que no niega la expresividad de la música, sino una expresividad explícita e intencionada, que, además hubiera podido anticiparse a la producción misma de la obra musical.

⁵⁵² Ibid., pág 104-106

⁵⁵³ Ibid., pág, 118-119

⁵⁵⁴ Ibid., pág 120-121

Busoni señala que la música puede hacer vibrar nuestras emociones humanas. Tal es el caso del Terror que infunde la música del personaje Leporello, como la opresión en el alma, la vigorización, o la lasitud de los últimos Cuartetos de Beethoven, o la decisión de Wotan. También, la duda, el abatimiento, el estímulo, la dureza, la ternura, la excitación, o la tranquilidad, la sorpresa de la expectación; el eco interior de hechos externos a los que van unidos estas emociones del alma. Pero la música no expresa la causa misma que mueve estas afecciones espirituales; no la alegría por un peligro que se ha librado, ni el peligro mismo, o la causa del terror. Expresa un estado emocional, pero no la especie psíquica de esta emoción, como la envidia, o los celos⁵⁵⁵.

A esto, hay que añadir que para Busoni, la música es igualmente incapaz de contener por sí misma una intencionalidad de tipo moral:

Igualmente fútil es el intento de expresar a través de la música, las características morales como la vanidad o la astucia, e ideas abstractas como la justicia ¿Se puede imaginar cómo un hombre pobre pero satisfecho se representa en la música? Aunque se pueda interpretar la satisfacción como estado del alma, no se puede interpretar el problema ético planteado de pobre, pero satisfecho⁵⁵⁶.

Este hecho pertenece al mundo terrenal de las condiciones sociales, que no puede encontrarse en el mundo de la armonía eterna, mientras que para Busoni, “la Música es una parte del universo vibrante⁵⁵⁷”.

Busoni, señala, lo que Jankélévitch había destacado, que la música significa algo en general sin querer decir nada en particular y que, por tanto, no se le puede pedir en la música programática o en los poemas sinfónicos que describa o narre situaciones concretas. Así también, es como la han entendido los músicos como Mussorgsky, Richard Strauss, Debussy o Faure.

Por eso, Busoni se lamenta del teatro de su época, del cual dice que, en gran parte, sufre del error de repetir las escenas que suceden en el escenario, en lugar de realizar su misión propia que es interpretar los estados del alma de las personas representadas. Si la escena representa la ilusión de una tormenta, esto es algo que se

⁵⁵⁵ Busoni, F., *Sketch of a new Esthetic of Music*, 1911, pág 13

⁵⁵⁶ Ibid.

⁵⁵⁷ Ibid.

capta exhaustivamente por el ojo. Sin embargo, casi todos los compositores pretenden pintar la tormenta con los tonos musicales, lo que es una repetición más débil e innecesaria, y un fallo en la auténtica función de la interpretación. La persona en el escenario o está influida físicamente o su emoción, siendo absorbida por un pensamiento de una influencia más fuerte, queda sin ser afectada. La tormenta es visible y audible sin la ayuda de la música, de manera que, la música lo que debería es hacer inteligible lo invisible e inaudible, el proceso espiritual de los personajes representados⁵⁵⁸.

4. Los efectos psicosomáticos y terapéuticos: A. Storr, O. Sacks y M.M. Draper.

4.1 La elaboración de patrones en la percepción musical.

Anthony Storr en su libro *La música y la mente* (1997), defiende la importancia de la música como una experiencia vital que para muchas personas es la más importante y lo atribuye a que en la escucha elaboramos patrones, actividad que es esencial para nuestra adaptación, ya que sin ella sólo experimentaríamos el caos⁵⁵⁹. En esta línea, cita de *Aesthetics and Psychobiology (Estética y Psicobiología)* de Berlyne, lo siguiente:

El objetivo de toda actividad intelectual, incluidas la ciencia, la filosofía y el arte, es buscar la unidad en la diversidad y el orden en la complejidad. Su cometido final es encajar la multiplicidad de elementos en una especie de esquema compacto, coherente, comprensible⁵⁶⁰.

Así pues, la creación y percepción de esquemas comprensibles intervienen en todos los niveles imaginables de nuestra jerarquía mental, desde las simples

⁵⁵⁸ Ibid., pág 14-15

⁵⁵⁹ Ibid., pág 265-269

⁵⁶⁰ Cit. por Storr, A., *La música y la mente*, 2007 pág 265

percepciones visuales y auditivas hasta la creación de nuevos modelos en el universo, en la filosofía, en el sistema de creencias y en las grandes obras de arte, incluida la música.

Los más simples, en apariencia, procesos perceptivos implican la creación de patrones de relación entre los datos expuestos, que a menudo los denominados *schemata*. Éstos son el medio por el que comprendemos el sentido de los estímulos. Sin embargo, tratamos la percepción visual y auditiva como medio para apreciar detalles, sean sonidos o imágenes, por lo que tendemos a subestimar “la importancia omnipresente de los patrones relacionales”, ya que un patrón no es algo tangible ni visible.

Ahora bien, en el caso de la música serial, se elimina la estructura jerárquica de la música melódica que permite reconocer una producción determinada como una disonancia seguida de una consonancia. A esto se añade la falta de repetición. Esto hace que sea más difícil de recordar y de entender. Por lo cual, añade Storr, ya Anton Webern en 1932 dijo: “A medida que nos distanciamos de la tonalidad, pensamos: ¡No queremos repetir! ¡Siempre debe venir algo nuevo! Pero es obvio que esto no funciona, pues destruye la inteligibilidad”. Existe una necesidad imperiosa de dar sentido a una serie de notas, de construir una melodía, esto es, una *relación* entre notas, un patrón, una Gestalt y no una unidad indefinible.

Storr observa que percibimos la música como una corriente que fluye, análogamente a como percibimos nuestra vida interior. Por eso dice Hegel que la música es el primer arte que nos proporciona un sentido de unificación temporal en lugar de espacial. Y también, Bergson, habla de “la melodía continua de nuestra vida interior, una melodía que persistirá indivisible, del principio al fin de nuestra existencia consciente” y que “nuestra personalidad es precisamente eso”. También, Heinrich Schenker dice algo parecido: “Por su progresión lineal y su sucesión tonal, la música es un espejo del alma humana, de todas sus metamorfosis y estados de ánimo”.

Pero, la percepción de la melodía como algo continuo, es una ilusión, afirma Storr al igual que lo es la corriente de conciencia con la que se compara la música. Los procesos mentales y los procesos corporales son intermitentes, por lo que no deberíamos hablar de una “corriente de conciencia” sino de una corriente de inconsciencia, sobre la cual flotan elementos conscientes aislados.

La cuestión es que tendemos a ordenar los pensamientos de forma secuencial y retrospectiva, dice Storr, porque necesitamos falsear la experiencia del pensamiento para poder registrarlo y recordarlo. De aquí que nos veamos obligados a crear patrones coherentes a partir de los procesos mentales para retenerlos en la conciencia⁵⁶¹.

Sin embargo, Storr opina que la información que se selecciona y se procesa sin cesar procede tanto de la parte consciente como de la inconsciente. Stravinski, al igual que Haydn, consideraba que su talento era un don divino y cuando dijo que la idea germinal de *La consagración de la Primavera* se le ocurrió durante un sueño, lo que pensó es que se trataba de un mensaje de Dios. Jung también compartía esta idea de que algunos sueños podían ser mensajes de Dios⁵⁶².

En cualquier caso, la música tiene una importancia esencial en la experiencia contribuyendo a nuestra comprensión del mundo.

Además, para Storr, la música produce un efecto de “estimulación” que agudiza el estado de alerta, la conciencia, el interés y la excitación. Los niveles poco intensos de estimulación contribuyen a una mejora de la existencia, aunque los estados de estimulación exagerada, pueden resultar desagradables o dolorosos.

Así pues, parece ser que la música no sólo sirve para amansar a las fieras, también para estimularlas.

El estímulo se manifiesta en diversos cambios físicos, muchos de los cuales pueden medirse. El electroencefalograma refleja cambios de amplitud y de frecuencia de las ondas cerebrales que capta. En el momento en el que se produce el estímulo, la resistencia de la piel disminuye, las pupilas se dilatan, la frecuencia respiratoria puede acelerarse o ralentizarse o incluso ser irregular. La tensión suele subir y también aumenta la frecuencia de los latidos. Se produce un aumento del tono muscular que puede estar física. En términos generales, los cambios que acontecen son los característicos de un animal preparándose para la acción⁵⁶³.

⁵⁶¹ Storr, A., *La música y la mente*, 2007, pág 274-275

⁵⁶² *Ibid.*, pág 285-286

⁵⁶³ *Ibid.*, pág 55

La música afecta físicamente a las personas y también a la estructuración del tiempo. Así, por ejemplo, a la hora de realizar acciones físicas repetitivas como es el caso de las canciones de trabajo, la música ayuda a coordinar las acciones de trillar, cavar, cosechar, etc. Aunque contribuyen a mejorar el estado de ánimo, eso no es sinónimo de aumento de productividad. La música mejora las actividades rutinarias y de movimientos repetitivos, pero suele interferir en la producción de tareas no repetitivas que requieren reflexión⁵⁶⁴.

Un efecto claro de la música es, entonces, el de imponer en nuestra experiencia un orden. Según palabras del músico y director de orquesta Yehudi Menuhin, en *Theme and Variation (Tema y variación)* (1972) :

La música ordena el caos, pues el ritmo impone unanimidad en la divergencia, la melodía impone continuidad en la fragmentación, y la armonía impone compatibilidad en la incongruencia⁵⁶⁵.

De aquí, los efectos que tuvo la música en David, un niño autista de seis años que sufría de ansiedad crónica y tenía falta de coordinación motriz-visual. Se descubrió que su coordinación motriz-auditiva era excelente, por lo que, aunque no consiguió aprender a atarse los zapatos en nueve meses, podía tocar ritmos complejos con un tambor. Pero, cuando se convirtió el proceso de atarse los cordones en una canción, lo consiguió al segundo intento⁵⁶⁶.

En este sentido, el neurólogo, Oliver Sacks en su libro *Awakenings (Despertares)* (1973), sobre las víctimas del Parkinson postencefálico describe los efectos que producía la música en una paciente:

Cuando la señora D. se ponía en tensión, hecha un ovillo, y se bloqueaba, o farfullaba era víctima de repentinos arrebatos y tics; era una especie de bomba humana. Al minuto siguiente, gracias a la música de una radio o un gramófono, se producía la total desaparición de todos esos fenómenos obstructores y explosivos, y la sustitución de los mismos por una alegre relajación y fluidez e movimientos. La señora , liberada de forma

⁵⁶⁴ Ibid., pág 53-56

⁵⁶⁵ Cit. por Storr, A., Opus cit., 2007, pág 66

⁵⁶⁶ Ibid., pág 67

repentina de su automatismo, “dirigía” la música, sonriente, o se levantaba y empezaba a bailar ⁵⁶⁷.

Señala Storr que aunque la encefalitis letárgica que provoca esa clase de Parkinson ha desaparecido, sin embargo, la enfermedad de Parkinson es muy común en las personas mayores. Esta enfermedad se debe a la pérdida de células de la parte del cerebro que produce dopamina, un transmisor químico que participa en la transmisión de impulsos del cerebro a los músculos de movimiento voluntario⁵⁶⁸.

Oliver Sacks en su libro *Musicofilia. Relatos de la música y el cerebro* dice que la música que ayuda a los pacientes parkinsonianos posee un fuerte carácter rítmico y no precisa ser familiar o evocativa. En cambio, en los pacientes afásicos, la música que se ha de aplicar con un papel terapéutico ha de tratarse de canciones con letras o frases entonadas, para provocar la interacción del paciente con el terapeuta. Señala que un caso aparte son los diferentes tipos de demencia que él ha observado en su práctica profesional, causadas por apoplejías variadas, hipoxia cerebral, anormalidades metabólicas o tóxicas, lesiones o infecciones cerebrales, degeneración frontotemporal o Alzheimer. En estos casos, el objetivo de la terapia musical es mucho más amplio, puesto que se trata de las emociones, las capacidades cognitivas, los pensamientos y los recuerdos, del “yo que sobrevive al paciente, a fin de estimularlos y llevarlos a un primer plano. La música “pretende enriquecer y ampliar la existencia, dar libertad, estabilidad, organización y un núcleo central”. Hay que tener en cuenta que el Alzheimer afecta a ciertas formas de memoria, pero también al lenguaje y puede producir pérdida de capacidades más sutiles y profundas como el discernimiento, la previsión y la capacidad para planificar, puede incluso que lleguen a perder la conciencia de sus propias discapacidades. Sin embargo, aunque las personas sufran gravemente de dicha enfermedad no pierden la capacidad de reacción a la música.

La terapia musical es posible, afirma Sacks, porque la percepción musical, la sensibilidad, la emoción y la memoria musicales pueden sobrevivir mucho después de

⁵⁶⁷ Cit por Storr, A., Opus cit., 2007, pág 56-57

⁵⁶⁸ Ibid., pág 68-69

que otras formas de memoria hayan desaparecido. “Una música adecuada puede servir para orientar y anclar a un paciente cuando casi nada más lo consigue”⁵⁶⁹.

Señala, al respecto, que un enfermo diagnosticado de Alzheimer hacía, al menos, siete años, su esencial existencia como persona se mantenía de manera milagrosa, gracias a que tocaba el piano varias horas al día y muy bien. También, recuerda que Nietzsche después de haberse quedado mudo, demente y parcialmente paralizado por la neurosífilis, seguía improvisando al piano.

La música puede aplicarse a los pacientes afectados de una fuerte amnesia para insertar en ella ciertas informaciones sencillas con la fecha de cada día insertándola en las canciones. Sin embargo, canciones que cuenten algo más valioso o duradero de la persona misma o de la actualidad del mundo, una sensación de tiempo y de historia, es decir, de relación entre los hechos, en resumen, un marco de referencia del pensamiento completo, no era posible. Estos pacientes no podían realizar “una transferencia de la memoria de procedimiento y ejecución a la memoria explícita o conocimiento utilizable”⁵⁷⁰.

En cualquier caso, para este tipo de paciente, como es el caso de Woody, dice lo siguiente:

Descubrir, recordar que se *puede* cantar resulta profundamente tranquilizador, como siempre que se ejercita una habilidad o competencia, y puede estimular sus sensaciones, su imaginación, su sentido del humor y creatividad, y su sensación de tener una identidad como ninguna otra cosa. Es capaz de animarlo, calmarlo, centrarlo en integrarlo en la realidad. Es capaz de devolverlo a sí mismo, y, no menos importante, consigue fascinar a los demás, despertar su asombro y admiración, reacciones cada vez más necesarias para alguien que, en sus momentos de lucidez, es dolorosamente consciente de su trágica enfermedad y que a veces dice sentir “roto por dentro”⁵⁷¹.

La terapia musical para pacientes con demencia tradicionalmente utiliza canciones antiguas que con sus melodías “actúan como una especie de mnemotecnia proustiana suscitando emociones y asociaciones olvidadas desde hace mucho tiempo”,

⁵⁶⁹ Sacks, O., *Musicofilia. Relatos de la música y el cerebro*, 2009, pag. 402-405

⁵⁷⁰ *Ibid.*, pág 409-410

⁵⁷¹ *Ibid.*, pág 412

pero también, suscitan reacciones personales e invitan a la participación. A pesar de la profundidad de la demencia, hay algunos tipos de memoria y de reacción que casi siempre sobreviven, sobre todo las que acompañan al baile⁵⁷².

Por otra parte, la música también puede evocar mundos distintos de los mundos personales. La música puede ejercer su poder emocional, sin tener por qué ser una música conocida previamente y estar relacionada con la memoria. Según Sacks, hay pacientes con demencia profunda que lloran o se estremecen cuando escuchan una música que nunca han oído y son capaces de experimentar los mismos diversos sentimientos que los demás, y que la demencia no es un obstáculo para la profundidad emocional. Al presenciario, Sacks afirma que dicha capacidad de reacción, señala la existencia de un yo al que se puede apelar, aunque cuando sólo la música sea la que consigue llegar a él⁵⁷³.

Sacks dice que hay zonas específicas del córtex que están al servicio de la inteligencia y la sensibilidad musicales, y pueden darse formas de amusia que las dañen. Pero dice que la respuesta emocional a la música está muy extendida, y que probablemente no es sólo cortical sino subcortical, de manera que incluso en una enfermedad cortical difusa como el Alzheimer, la música aún puede percibirse y provocar una respuesta. Además, para responder a ella en los niveles más profundos, no hace falta tener estudios musicales, puesto que la música forma parte del ser humano y no hay ninguna cultura en la que no esté enormemente desarrollada y valorada. Se convierte, así, en algo necesario para aquellos que padecen demencia, por el poder que está por encima de cualquier otra cosa para recuperarlos para sí mismos y para los demás, al menos durante un tiempo⁵⁷⁴.

Más allá de las propiedades terapéuticas de la música en su aplicación a los tratamientos de enfermedades mentales, Storr considera que la música sirve de “puente sobre el golfo cartesiano entre la mente y el cuerpo”⁵⁷⁵.

⁵⁷² Ibid., pág 413

⁵⁷³ Ibid., pág 416-417

⁵⁷⁴ Ibid., pág 417

⁵⁷⁵ Storr, A., Opus cit., 2007, pág 199

Para Storr, muchas profesiones requieren una concentración intelectual y un aislamiento que se corromperían si se mezclaran con consideraciones estéticas, puesto que, según él, el pensamiento conceptual exige dissociar la reflexión del sentimiento, el objeto del sujeto, la mente, del cuerpo. Considera que el ser humano necesita establecer esas distinciones para pensar de manera objetiva, pues la vida “real” es bastante unilateral. Sin embargo, cree que es necesario para el sujeto recuperar la sensación de individualidad o su subjetividad y para ello puede servir escuchar música o participar de ella.

Así también dice, que si la música comenzó como forma de ensalzamiento de los sentimientos grupales, hoy en día constituye un medio para recuperar los sentimientos de los que nos hemos alienado. La música no sólo se puede aplicar para paliar la enfermedad, sino “a todo individuo que por lo que fuera se sienta alejado de la vida y de la capacidad de sentir lo que le llena de color y de emoción”⁵⁷⁶.

4.2 Las poderosas energías del sonido humano

Para Maureen McCarthy Draper, la música ha estado ligada a lo largo de la historia, a ritos de iniciación, ceremonias de curación y religiosas de todo tipo, como bodas o funerales, y “nos ha inspirado para guerrear, para venerar a los dioses y llorar a los muertos”⁵⁷⁷. La música sobrelleva, por tanto un trasfondo emocional relacionado con dichos momentos, lo que permite a los compositores utilizar ese conocimiento para despertar a través de los sonidos, diferentes estados de ánimo, así como ritmos y armonías que calmarán o estimularán nuestras energías.

De ese modo, durante el período clásico, la música desarrolló un vocabulario de temas musicales característicos asociados con emociones y gustos similares a los utilizados en la retórica. La maestría de un compositor se medía según la habilidad para componer música que evocara cualquier emoción⁵⁷⁸.

⁵⁷⁶ Ibid.

⁵⁷⁷ Draper, M.M., recuerda que en el siglo VI a. d. C., Pitágoras recomendaba ciertos instrumentos y escalas, según la personalidad de sus estudiantes. Por ejemplo la escala en modo dórico (de do a do en el piano), podía estabilizar y fortalecer el carácter, mientras que el modo frigio (de mi a mi en el piano), podía desestabilizar (Draper, *La naturaleza de la música. Un camino para el bienestar interior*, 2001, pág 32).

⁵⁷⁸ Ibid., pág 16-17

Ahora bien, la emoción que despierta la música para Draper tiene poderes curativos y una connotación moral, cuando señala que nos hace mejores personas. Draper dice que “la música nos ayuda a entrar en armonía con nuestra naturaleza más profunda”, para sentirnos “más genuinos, más espontáneos y más receptivos”. Además, observa que cada día somos más conscientes de sus poderes curativos cuando nos invade el dolor o perdemos a un ser querido y cómo en la medicina se aplica para reducir el estrés y la ansiedad, aumentar la respuesta del sistema inmunológico y bajar la presión arterial y el ritmo cardíaco. El poder curativo está relacionado, entonces, con el placer que experimentamos provocando un efecto purificador y estimulando las reservas de energía internas.

Por otra parte, si conocemos el período de una composición – barroco (1600-1700), clásico (1750-1820) o romántico (1820-1900), de modo aproximado- nos guiará sobre su estilo o estructura, de forma que, por ejemplo, en el barroco y en el clásico la música refleja la importancia dada al rango, al estatus y a las normas de conducta⁵⁷⁹.

De todos modos, la música sólo *ejercerá su poder curativo y físico si estamos preparados para escucharla* con todo nuestro cuerpo. El tipo de preparación que se requiere, según Draper, es como la que prepara la meditación, en la tradición del yoga y otras prácticas semejantes⁵⁸⁰. Para escuchar música hemos de tomarnos unos segundos para ser conscientes de nuestra respiración⁵⁸¹.

No sólo se escucha con los oídos, cuando se reciben las ondas sonoras y el cerebro las interpreta, hay pruebas auditivas que miden la audición ósea que se transmite a través del cráneo. De aquí que la percusionista de la Filarmónica de Nueva York, Evelyn Glennie, como otros músicos con problemas de audición, “escuchan” el sonido con todo el cuerpo: los sonidos graves, en la parte inferior del cuerpo y los agudos en la parte superior y en la cabeza. Por eso, es posible hacer “masajes sonoros” en el cuerpo con un tambor de marco resonante. Las vibraciones sonoras cambian la estructura del

⁵⁷⁹ Ibid., pág 23

⁵⁸⁰ Al escuchar música debemos empezar por ser conscientes de nuestra respiración. Llenar la parte inferior del abdomen y llevarlo a través de la caja torácica hacia los pulmones, tomando conciencia de cómo fluye el aire. Ya relajados y aspirando con tranquilidad, es más fácil que la música llegue al corazón. Utilizar la técnica de relajación de expulsar totalmente el aire. Se trata de sentir la música sin distraerse con los vaivenes emocionales de la mente. Señala, así, que Goethe decía que no escuchaba debidamente a Bach hasta que no lograba un estado de equilibrio (Ibid., pág 41).

⁵⁸¹ Ibid., pág 41

material y afectan a nuestras células, y nuestro cuerpo, compuesto de líquidos en un 70% es un gran conductor del sonido⁵⁸².

La composición musical como parte de la tendencia innata del ser humano a construir formas y con ella, alimentar “nuestro afán por descubrir los diseños y las armonías proporcionales del mundo natural, del arte y de la arquitectura”:

Encontramos similitudes entre las espirales de los huracanes y las nebulosas, las de la concha del nautilo y las del centro de una margarita, entre las formas ramificadas que segmentan, dividen y se mezclan en las hojas, los árboles y los ríos los diseños y las armonías. Los moldes musicales adoptan elementos del mundo natural, y como si fuera una forma orgánica, la música puede crecer de una pequeña semilla, teniendo cada parte relación estrecha con el todo [...] Con la diferencia de que la música es un producto del ser humano, una versión mucho más ordenada de nuestra experiencia vital⁵⁸³.

También, el contraste es un principio organizador: movimientos lentos y de carácter intimista, majestuoso o lírico tienden a alternarse con movimientos más rápidos, que pueden tener un carácter ligero, rústico o enérgico. En cualquier caso, nuestra reacción a un *tempo* determinado es una pista para saber si lo que necesitamos es música que nos calme o que nos vigorice.

La reconciliación de diferencias en el carácter, la temática y la tonalidad era una característica fundamental del estilo clásico. Pero, mientras que la música de Beethoven consigue extraer vitalidad del dramatismo, una gran parte de la música New Age toma el enfoque opuesto e intenta eliminar la tensión⁵⁸⁴.

Draper señala que en la década de los cincuenta y los sesenta, muchos aficionados a la música habían dejado de escuchar música nueva porque les parecía árida y académica y buscaban refugio en las músicas del pasado y surgió una nueva generación que incluía a los eclécticos, a los románticos, a los minimalistas y a los tonalistas. Se vieron atraídos por la música que sentían que entendían, en un estilo minimalista, esto es, que hacen uso de la repetición múltiple de sencillos fragmentos

⁵⁸² Ibid., pág 43

⁵⁸³ Ibid., pág 45

⁵⁸⁴ Ibid., pág 45-49

melódicos con Terry Riley, John Adams, Steve Reich y Philipp Glass. Otros compositores aceptados actualmente por el público son en Norteamérica, John Corigliano, Richard Danielpor, John Harbison, Alan Jay Kernis y Tobias Picker; en Europa del Este, Henry Gorecki, György Ligeti y Arvo Pärt, en Rusia, Sofia Gubaidulina, y en Inglaterra John Taverner.

Ahora bien, considera Draper, que tres generaciones de música no tonal desde Schönberg, no han terminado con los hábitos en la audición musical que establecen una correlación entre la armonía del espíritu y la armonía del sonido⁵⁸⁵.

La música es como un escenario sobre el que las estructuras elementales o los arquetipos que subyacen a la experiencia del ser humano se representan. “Éstas son las historias que vivimos o intentamos vivir, como la del héroe en busca de algo que se aventura lejos del hogar para cumplir su destino. O el arquetipo del niño divino, la faceta de nuestra alma que sabe lo que significa ser completamente feliz”⁵⁸⁶. El carácter eterno de la música es su capacidad para suscitar estos patrones universales. Así, las texturas claras y sencillas del movimiento lento del *Concierto para piano y orquesta, n.º 21 “Elvira Madigan”, K. 467* de Mozart, son un ejemplo de júbilo infantil.

Cuando captamos esas proyecciones, reaccionamos emocionalmente ante la música, aunque esa reacción no se limita a la mente, sino que *nuestra bioquímica se ve afectada*, “produciéndose cambios en nuestra frecuencia respiratoria, la presión arterial y la reacción galvánica de la piel”⁵⁸⁷.

En definitiva, el sentido de la música no está fuera de uno mismo, sino que uno mismo es el medio por el que la música viaja, por eso, nuestra participación es fundamental. Cita, así, a John Dewey que afirmó que el acto de escuchar es un equilibrio de entrega y reflexión. Como también a Aaron Copland en su manual *Cómo escuchar música* de para señalar que hay *tres nieles de audición*: el sensual, el expresivo y el puramente musical. El sensual es la forma pasiva de escuchar cuando no prestamos atención a la música; el expresivo, a nuestra conciencia del contenido y carácter emocional de la música; y el musical a la observación intelectual de la estructura, de la

⁵⁸⁵ Ibid., pág 63-64

⁵⁸⁶ Ibid., pág 68

⁵⁸⁷ Ibid., pág 70

armonía y del estilo. Pero todas responden a las cualidades del ritmo, melodía y armonía.

De todos modos, afirma, no existe una correlación entre el placer experimentado al escuchar música y nuestro grado de formación⁵⁸⁸.

Por otra parte, hay cierta música que es capaz de estimular tanto el inconsciente personal como el colectivo, esa memoria colectiva cultural que, según Jung, influía indirectamente sobre nuestras vidas. Es el caso de los anhelos sensuales y musicales transmitidos por *El Anillo de los Nibelungos* de Wagner que trata el tabú del incesto entre Sigmund y Siglinda, dando forma musical a instintos reprimidos e impulsos primitivos, lo que puede conmover de una forma tan profunda como lo hacen los sueños⁵⁸⁹.

Las poderosas energías del sonido y de la voz humana han sido entendidas en la India. Los cánticos y mantras budistas e hindúes, que hay para cada ocasión y celebración poseen diferentes *matices energéticos asociados con un estado emocional* determinado, dependiendo del orden y la combinación de las vocales y las sílabas. Las sílabas largas, *Oh* y *Ah* (Allah, Yahweh, Krishna, Shiva) tienden a abrir la boca y la garganta en una expresión de sobrecogimiento. Tienen un carácter reverencial, tranquilizante y relajante. Los sonidos cortos, *i* y *e*, tienen un carácter agudo y lleno de entusiasmo y energía.

En este sentido, en *Autobiografía de un yogui*, Yogananda afirma que los mantras son “instrumentos de pensamiento que representa, cada uno, un aspecto de la creación”, ya que el alfabeto sánscrito se compone de más de cincuenta letras y que cada una de ellas posee su propia energía vibratoria, un lenguaje que repercute en la cabeza y en el cuerpo.

La vocalización influye, entonces, en nuestros sentimientos y trabajar con la voz puede llevar a grandes cambios de personalidad, por lo que puede considerarse un trabajo curativo⁵⁹⁰.

Para Draper existe una alquimia de la música, cuyos orígenes encontramos en Galeno. Las ideas de Galeno estuvieron vigentes desde el siglo II hasta el final del siglo

⁵⁸⁸ Ibid., pág 72-74

⁵⁸⁹ Ibid., pág 85

⁵⁹⁰ Ibid., pág 15-17

XIX, y creía que el temperamento de una persona (del latín temperare, “mezclar”) era el resultado de mezclar las características cálido-frío y seco-húmedo, que a su vez estaban relacionadas con el equilibrio de los cuatro humores (melancólico, flemático, sanguíneo y colérico) y sus elementos correspondientes (tierra, agua, aire y fuego). Su sistema de globalidad fue utilizado por la Edad Media y el Renacimiento y, en nuestra época, por el psicólogo Carl Jung, que lo usó como guía poética para la integración de la personalidad completa.

Jung compartió esa creencia de los alquimistas de que primero se tienen que identificar los opuestos dentro del alma para que después éstos se puedan unir.

Draper señala que el modelo de Jung le ha servido para ayudar a la gente a elegir la música que le favorece su equilibrio y sus necesidades específicas, puesto que existen paralelismos fascinantes entre las propiedades de los elementos y las cualidades psicológicas y musicales

Una parte del pensamiento alquimista es la idea de que los elementos son transmutables. Así, igual que el agua se transforma en aire y luego en fuego, así también, podemos desatar cambios en nuestra propia química, porque aunque el temperamento es intrínsecamente biológico, es susceptible de acontecimientos externos, al clima, a la dieta y a *la estimulación de las artes como la música*⁵⁹¹.

En cualquier caso, las grandes obras musicales, reconoce Draper, son demasiado complejas para encajar en esos patrones, y la mayoría de ellas incluyen todos los elementos. Se puede decir, incluso, que su carácter completo es lo que las ha hecho perdurables.

V. Jankélévitch, como M.M. Draper, reconoce los efectos psicossomáticos que tiene la música, pero puntualiza que dichos efectos no deben confundirse con los efectos morales, como pensó Platón. Jankélévitch dice:

La música se dirige no a la parte racional y rectora del espíritu, sino al existente psicossomático en su conjunto. [...] La música actúa sobre el hombre: sobre su sistema nervioso e incluso sobre sus funciones vitales [...] El hombre, habitado y poseído por la música, transportado por ella fuera de sí, ya no es el mismo [...] esta operación

⁵⁹¹

Ibid., pág 130-131

irracional e incluso inconfesable se cumple al margen de la verdad: por ello está más cerca de la magia que de la ciencia demostrativa. La melodía puede someter y embaucar con el poder fraudulento de la melodía, de conmover con las tretas de la armonía y la fascinación de los ritmos⁵⁹².

Cuando decimos que la música pretende influir a un ser, debe entenderse como una causalidad clandestina al modo como la ejercen la astrología o la brujería. Por eso, Orfeo, el encantador, es un mago.

Mientras que la música de las sirenas marinas quieren desviar y confundir a Ulises, es decir, “hacen descarrilar la dialéctica del recto itinerario que conduce nuestro espíritu al deber y la verdad”, dice Jankélévitch, la música de Orfeo no es “una astucia cautivadora y falaz” sino “dulce, ella misma, vuelve más dóciles a quienes la escuchan, pues pacífica en cada uno de nosotros los monstruos del instinto y amansa las fieras de la pasión. El mago humaniza lo inhumano por la gracia armoniosa y melodiosa del arte”⁵⁹³.

Pascal Quignard en *El odio a la música*, profundiza, como veremos en el siguiente epígrafe, en ese aspecto del oír que está ligado a la obediencia, pero añadirá que también está unido a la memoria, al pavor y a la muerte. También, observaremos Quignard no reconoce esa distinción o, mejor dicho, esa ambivalencia que Jankélévitch atribuye a la influencia de la música, una que somete con su retórica y otra que pacifica; unas funciones positivas y otras negativas. La música, para Jankélévitch, es tanto consoladora como desmoralizadora.

5. La reacción inmoralista ante los efectos morales de la música. De Platón a Nietzsche, Paul Klee y Pascal Quignard.

5.1 Entre la desmoralización y la exaltación de la vida.

En la mente de la antigua Grecia, música, poesía y drama, y a menudo la danza eran prácticamente inseparables una de la otra. Tampoco parece que había una

⁵⁹² Jankélévitch, V., Opus cit., 2005, pág 17-18

⁵⁹³ Ibid., pág 21-23

separación entre la música y otras áreas del esfuerzo humano, puesto que el término *techne* las describía a todas actividades artísticas y artesanías sin distinción. De manera que, la *mousike* griega difícilmente sería hoy en día considerada como música, por lo que es fácil distorsionar las palabras de Platón al aplicarlas a nuestras situaciones y prácticas.

Para Platón, los asuntos musicales, sociales, políticos y morales estaban íntimamente conectados. La música para Platón era una parte indisoluble de la actividad humana, hasta el punto de estar relacionada con la razón, la moralidad, la buena sociedad y la vida buena y nunca la concebiría como un asunto autónomo, aislado de otras artes o de las ocupaciones de la vida diaria.

De acuerdo con la teoría platónica de un estado ideal que debía ser gobernado por filósofos, individuos dotados de perspicacia intelectual para distinguir entre necesidades y simples deseos y gobernar de acuerdo con los mejores intereses para una sociedad justa, la vida buena debía estar determinada por ellos y las cuestiones de valor musical, también, como qué música es buena, de quién y por qué. Difícilmente estaríamos hoy dispuestos a admitir principios igualitarios, democráticos y plurales en cuestiones musicales, por votación popular, como lo estamos en las cuestiones de gobierno, añade Bowman⁵⁹⁴.

Según la antigua enseñanza de los pitagóricos, los cambios y modulaciones en los números con sus armonías correspondientes afectaban a los cambios de carácter personales, de modo que, la vida espiritual y moral estaba ligada a los fenómenos musicales.

Los números que están detrás del sonido, y son capaces de ser captados por la mente sola, tenían una mayor significación que la experiencia musical por sí misma. El valor educacional de la música tenía poco que ver con los sonidos que se oían o con la música que se hacía, pues, era la mente la que interpreta la armonía. De manera que, la relevante significación que adquirió la música en la educación griega por su capacidad

⁵⁹⁴ Bowman, W.D., Opus cit., 1998 , pág 21-22

para formar el carácter, poco tenía que ver con el disfrute de la música. Su significación real estaba en su naturaleza matemática⁵⁹⁵.

Según Platón, los numerosos casos particulares de la música que oímos y de los que tenemos experiencia, participan de la “musicalidad” ideal hasta un grado u otro, dependiendo de su adecuación con la forma ideal. De acuerdo con la doctrina platónica de mimesis, la música es un arte imitativo, que nos permite introducirnos en la armonía del universo, pero, también, implica que la música imita el equilibrio del alma⁵⁹⁶

De aquí el papel esencial que Platón le concede a la música en la educación y en la vida buena.

Sin embargo, la música no puede representar demasiado bien la verdad y la armonía, puesto que no es fácil distinguir las imitaciones fiables de las no fiables y además, la inspiración de los músicos es fundamentalmente irracional, una locura, no se les puede dar libertad en la ciudad ideal. El imitador no tiene conocimiento de lo que imita, pues se encuentra en el nivel más bajo de la caverna. La imitación es para él sólo un juego o deporte.

Además, está el poder que tiene la música para mover las emociones, un poder que *puede usar para bien o para mal*, para fortalecer o debilitar, para apaciguar a para levantar el ánimo. Para Platón, como para Aristóteles, cada modo reflejaba un estado del alma, el mixolidio reflejaba la infelicidad y la seriedad del alma, el dórico evocaba para Aristóteles un sentido de la grandiosidad, y para Heráclito, la melancolía y la energía⁵⁹⁷. La música puede alimentar la temperancia y la moderación o puede hacernos perder el autocontrol y romper el equilibrio armonioso del alma virtuosa. A Platón le preocupaba su atractivo sensorial, su placer seductor⁵⁹⁸.

⁵⁹⁵ Sobre la concepción platónica que recogió la tradición pitagórica, véase cap II n 1.

⁵⁹⁶ Ibid., pág 25-26

⁵⁹⁷ La cuestión del *ethos* de las tonalidades, tratada por Platón en la *República* (III: 398) y las *Leyes* (800c-802b), fue tratada posteriormente por Zarlino (1558), Mersenne (1627) y Saint-Lambert (1707) . Una tabla completa del *ethos* modal puede encontrarse en la obra de Marc-Antoine Charpentier en *Résumé des règles essentielles de la composition et de l'accompagnement*(Resumen de las reglas esenciales de la composición y el acompañamiento) y en el Capítulo 24 del *Traité d'harmonie*(Tratado de armonía) de Rameau (Nattiez, J., *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music* 1990, pág 123).

⁵⁹⁸ Ibid., pág 28-30

El poeta imitativo que busca ser popular no intentará con su arte agradar o afectar a la parte racional del alma, sino que preferirá la pasión y el ánimo variable que es fácilmente imitable. Apelará a la parte apetitiva del alma y la alimentará en lugar de secarla, le dejará guiar, mientras que ella debe ser controlada si es que la humanidad quiere desarrollarse en la felicidad y la virtud.

Si a la seducción de la música se la deja en libertad, no serán la ley ni la razón, sino el placer y el dolor, las reglas del Estado⁵⁹⁹.

De manera que, la música no puede ser juzgada por el placer y el único tribunal que juzgue en cuestiones de música debe ser la autoridad. Para Platón, “aquellos que son ellos mismos buenos y honorables en el estado, creadores de nobles acciones - dejemos que canten sus poemas, aunque no sean muy musicales” y señalaba, además: “el arte es demasiado serio para dejarlo en manos del artista”.

Según Collingwood, hay en Platón un uso de la música como “diversión” y un uso como “magia”. El primero, es hedonístico y no lo puede tolerar. El mágico, como reforzador y clarificador de importantes valores sociales, no sólo es tolerado, sino que tiene una posición de honor en el estado utópico ideal de Platón⁶⁰⁰.

La preocupación por los efectos morales de la música en la conducta y en el alma, le llevó a Platón a afirmar que el Estado debía “reglamentar, en el marco de una sana ortopedia, el uso de la influencia musical”⁶⁰¹. Blacking, sin embargo no creía en el poder de la música para cambiar la sociedad, de la manera como, en cambio, lo pueden hacer la tecnología o determinada organización política. La música, según Blacking, no puede llevar a la gente a actuar, al menos que esté social y culturalmente predispuesta para hacerlo. No puede infundir hermandad, como esperaba Tolstoi, ni ningún otro estado o valor social. Lo más que puede hacer en las personas es confirmar situaciones que ya existen.

La música, por sí misma no puede generar pensamientos que beneficien o dañen a la humanidad, como algunos escritores han querido. Pero, sí puede hacer a las personas

⁵⁹⁹ Ibid., pág 30

⁶⁰⁰ Ibid., pág 44

⁶⁰¹ Jankélévitch, V., Opus cit., 2005, pág 21

más conscientes de sentimientos que han experimentado, al reforzar, estrechar o expandir su conciencia de distintas formas ⁶⁰².

Jankélévitch nos remite a la *República III*, así como a las *Leyes VII* de Platón, en donde expone su pensamiento respecto a los peligros de la música⁶⁰³. Así, señala que Platón, le preocupaba la influencia los modos patéticos y lánguidos de Oriente, los modos jónico y lidio, y sus lastimeras armonías en la educación moral y la frugalidad. La música, cuanto más música es en sentido moderno, es decir melódica, la que más libremente asciende y desciende por la escala, menos favor encontraba por parte de Platón, por ser una música impúdica y desmoralizante⁶⁰⁴. Platón rechazaba la multiplicidad de cuerdas, adecuadas para hacer oír todas las armonías, pues favorecían las complejidades polifónicas y satisfacían el gusto por la variedad rítmica y el colorido instrumental⁶⁰⁵.

Los veloces pasajes de la flauta, la prestidigitación de los virtuosos, los trinos, vocalizaciones, malabarismos y florituras de los tenores guardan, sin duda, cierta relación con el arte de deleitar que el geómetra denomina injuriosamente “retórica”. En oposición con los salmos inconfesables y los recitativos embaucadores de la musa meliflua [...] Platón parece reservar todos los favores a los modos menos musicales y de menos capacidad moduladora: la austera monodia dórica y frigia.

Las aprecia sin duda por su valor moral, tanto irénico como polémico: en la guerra exaltan el valor, y en la paz sirven para las oraciones y los himnos a los dioses, o para la edificación moral de la juventud. De hecho la música es un fenómeno más moral que musical, más didáctico que persuasivo, y su función es, por tanto, totalmente objetiva.

⁶⁰² Blacking, J., Opus cit., 2006, pág 165-166

⁶⁰³ Cit. por Jankélévitch, V., Opus cit, 2005, pág 25

⁶⁰⁴ En Aristóteles como en Platón los modos musicales difieren esencialmente entre sí. Algunos modos como el mixolidio, ponen tristes y graves a las personas, mientras que otros pueden debilitar la mente. El frigio inspira entusiasmo y el dórico produce un temperamento moderado y estable es incluso “el más viril”. A pesar de su tolerancia por la diversión en la música y la *catarsis*, no cualquier modo era aceptado en la *paideia*. Aquí era tan conservador como Platón (Bowman, W.D., Opus cit, 1998, pág 55)

⁶⁰⁵ Platón, en la *República* expresa la necesidad de evitar que el poeta inspire temor a la esclavitud para educar en la libertad, como también de suprimir las lamentaciones por la tentación que puede suponer entregarse a ellas. (Platón, *República*, 2011, *III* 399, pág 171-174; y *X*, pág 555-580)

Por otra parte, en las *Leyes* Platón manifiesta que la recta educación es la que nos presenta la máxima belleza en los cuerpos y en las almas. (Platón, *Leyes*, 2008, *VII*, 812 pág 33)

La belleza de las costumbres condiciona el hechizo rítmico y armónico. La intención de la severa y seria musa no es seducirnos con cantos, sino inducirnos a la virtud⁶⁰⁶.

Jankélévitch reconoce como Platón, que hay una música que, como la retórica, es simple palabrería y hechiza a quien la escucha para someterlo. Pero hay otro tipo:

Un *melos* que no desmiente el *logos* y cuya vocación única es como en el álbum de Federico Mompou, la curación, el apaciguamiento y la exaltación de nuestro ser ¡Para penetrar las almas! ¡Para invocar el amor ¡Para calmar nuestro sufrimiento ¡Para inspirar la alegría La música de aquel que guía a las musas actúa según verdad porque impone a la turba salvaje la apetencia de la ley matemática del número, que es armonía; al desorden del caos desmesurado, la ley del metro, que es metronimia; y al tiempo desigual, las más de las veces lánguido y otras convulsivo, fastidioso y precipitado, de la vida cotidiana, el tiempo rítmico, medido y estilizado de los cortejos y ceremonias⁶⁰⁷.

También Aristóteles en *La Política* opone la flauta dionisiaca del sátiro Marsias (*aulós*), que es el instrumento de orgías y borracheras degradantes, a la cítara (*forminge*) de Orfeo y de Apolo. Así, mientras que la flauta es el instrumento sospechoso y encantador, Orfeo encarna con su cítara la civilización de la lira. Orfeo muere víctima de las bacantes tracias, de las ménades ebrias, esto es, por las furias de las pasiones⁶⁰⁸.

Pero, el rechazo a la música no siempre se debe a su posible influencia desmoralizadora, hay ciertas actitudes que rechazan la música, movidas por una pasión antimusical, afirma Jankélévitch. Éstas pueden entenderse como una reacción de rencor ante el eterno femenino musical, ese hechizo que dulcemente apacigua, antes que venir de inquietudes pedagógicas, como las de Platón. Tal es el caso de Nietzsche, del que Jankélévitch dice que amó aquello de lo que profundamente renegó. Por su parte, Tolstói, se sabe que se rebelaba ante el poder turbador que le producía la cuarta *Balada* de Chopin. Pero, mientras que el rencor de Tolstói era el de un moralista, el de Nietzsche era el de un inmoralista. Tolstói estaba, entonces, mucho más cerca de Platón.

⁶⁰⁶ Jankélévitch, V., Opus cit., pág 24-25

⁶⁰⁷ Ibid.

⁶⁰⁸ Ibid., pág 23-24

En el caso de Nietzsche hay un rechazo a la música como hechizo que apacigua. En él se da revalorización del arte como gran estímulo vital, que reacciona ante un arte que nos pone en contacto con una promesa de salvación como era el caso de Schopenhauer y del cristianismo. Mientras que, para Schopenhauer, ante la conciencia de los horrores de la existencia, el arte era un refugio, un reino donde el estado de contemplación permitía escapar temporalmente de las insatisfacciones de la vida; para Nietzsche, esa forma de pensar era propia de los débiles que niegan la vida. Los fuertes ratifican la vida mediante la creación de la belleza

El artista en Nietzsche es representado como un hombre tan resuelto e intrépido como Napoleón o Cesar Borgia, que no tiene miedo de representarse las cosas problemáticas y terribles⁶⁰⁹. Por una parte, parece pesimista, pero, por otra, no tiene nada de pesimista: “No hay arte pesimista... el arte dice sí. Job dice sí”⁶¹⁰

Por esta razón, Nietzsche condenó en Wagner esa compulsión de la vida a encontrar placer en la fealdad, propia de una estética negativa⁶¹¹. El displacer, la fealdad y todo lo trágico no pueden ser valorados más que si se evita comprometer la forma artística con su contenido pesimista. Este tipo de artista lo representaba Rafael, que aún siendo el contenido de su arte cristiano, la técnica y la forma que utiliza son apolíneas, mientras que Wagner, con su culto a la disonancia, los ritmos sincopados y la melodía infinita, exterioriza con su música el caos interior de las pasiones de sus personajes y sus ideales nihilistas⁶¹². Nietzsche entendió que la música estaba relacionada con los principios de Apolo y Dionisos al igual que la tragedia. La música ha de tener una base física y emocional, que se origina en el cuerpo y es dionisiaca, pero las técnicas que la organizan y le dan forma han de ser apolíneas.

⁶⁰⁹ Kessler, M., *L'esthétique de Nietzsche*, 1998, pág 39

⁶¹⁰ Nietzsche, F. *Fragmentos póstumos*, (1888-1889), 2006, 14 (47) pág 522

⁶¹¹ En Nietzsche hubo una primera época de su pensamiento en la que sostuvo una estética negativa como aparece en los párrafos 24 y 25 de *El Nacimiento de la Tragedia*. Allí legitima el punto de vista de la estética de Schopenhauer, como el arte de la *consolación metafísica*, y funda la estética negativa sobre la aparición de una civilización futura budista o trágica. Compartía, así, con Kant y Schopenhauer, la crítica del optimismo socrático caracterizado por la creencia en que la ciencia podrá ofrecer una representación del mundo suficiente para disipar toda o en parte la infelicidad y la fatalidad del mundo. Sin embargo, más tarde en el *Ensayo de autocrítica*, volverá sobre esta cita para atribuirle a su entusiasmo juvenil. Mientras que en su primera época, Nietzsche consideró la necesidad de hacer coexistir las dos dimensiones contradictorias del arte apolíneo y el arte dionisiaco, como inherentes al espectáculo de la tragedia, a partir de *Humano, demasiado humano*, se dará una influencia cada vez mayor del paradigma apolíneo de las artes plásticas sobre los criterios estéticos musicales. La estética negativa fue abandonada a medida que se impuso la función apolínea del arte clásico como fuente y logro de todo arte (Ibid., pág 29-31,39).

⁶¹² Ibid., pág 40

La noción de “consolación metafísica” no tiene ningún sentido ni valor para Nietzsche ante la afirmación gloriosa de otra esencia del hombre, la que está liberada de la condición inferior de criatura para convertirse en creador. Esta consolación fue sustituida en *Más allá del bien y del mal* (#295 por la risa, como consolación del “aquí abajo”, lo que supuso una transformación importante en el simbolismo de Dionisos. Dionisos pasó a ser descrito como un disimulador y un seductor, como forma de superar la compasión⁶¹³. El “genio del corazón” que se afirmaba como villano y sarcástico, estaba claramente más allá del bien y del mal. Esta transformación supuso la desaparición del concepto de estética negativa⁶¹⁴.

Por otra parte, hay en Nietzsche una búsqueda por saber “cómo llega uno a ser lo que es” tal como lo expresa en *Ecce Homo*, que Storr compara con el concepto de individuación de Jung⁶¹⁵. Mientras que Jung pensaba en términos religiosos, Nietzsche lo hacía en términos estéticos, pero, ambos consideraban la realización personal, la manifestación de la esencia de la individualidad y lo que uno llega a ser, como logros personales, no como rasgos hereditarios.

Para Nietzsche, los individuos superiores, al imponer un orden en sus pasiones y utilizar la sublimación, daban forma a su carácter al igual que un artista manifiesta su estilo personal en las obras que crea.

La individuación es un acto creativo comparable a la creación de una obra de arte. Consiste en liberarse de la tiranía a la que nos somete la educación que hemos recibido: emanciparse de las convenciones, de la educación, de las clases, de las creencias religiosas, de todas las presiones sociales, prejuicios y suposiciones que evitan que desarrollemos nuestra naturaleza por completo.

Storr compara la posición de Nietzsche con la de Jung, puesto que, también, perseguía la individuación, pero Jung afirmaba que nadie podía alcanzar la salud psíquica y sentirse realizado si no es capaz de reconocer que está supeditado a un factor integrador interno, independientemente de la intención consciente, esto es, la voz de

⁶¹³ Cit. por Kessler, M., *L'esthétique de Nietzsche*, 1998, pág 50

⁶¹⁴ Ibid., pág 56-57

⁶¹⁵ Storr, A., *Opus cit.*, 2007, pág 243

Dios que se manifiesta en los sueños, visiones, fantasías y otras derivaciones del inconsciente.

La diferencia es que, mientras que Jung se sirvió de un lenguaje religioso, Nietzsche se sirvió de un lenguaje estético para describir su propia búsqueda de sentido⁶¹⁶.

Nietzsche afirmaba que el individuo debía seguir la voz a la que ha de someterse la disciplina del artista. Así, en *Más allá del bien y del mal*, señalaba que había que seguir una “obediencia prolongada en una dirección: a partir de ella siempre emerge y siempre ha emergido, a largo plazo, algo por lo que vale la pena vivir en la Tierra, como por ejemplo, la virtud, el arte, la danza, la razón, la espiritualidad . Algo transformador, refinado, loco y divino”. Jung compartía esta noción de la obediencia, pero la describe en términos religiosos. La obediencia era debida a una voz interior que provenía del inconsciente.

Storr considera a S. Freud entre aquellos que recelan de la música como una contribución positiva a la realización del individuo⁶¹⁷. Afirma Storr que, según Freud, en un mundo de individuos que hubieran alcanzado su completa madurez, las artes no tendrían cabida. Tanto a Freud, como a Schopenhauer, les era ajena la idea de que la música pudiera contribuir a la búsqueda del significado de la vida. Para Schopenhauer, la experiencia estética tenía la facultad de liberar al sujeto de la aflicción, pero no de aumentar su participación en la vida⁶¹⁸. Para Nietzsche , sin embargo, el hecho de que el artista represente cosas terribles y cuestionables es en sí una capacidad instintiva de poder y magnificencia.

A partir de 1888, en *Nietzsche contra Wagner*, hubo en Nietzsche, claramente un proyecto estético de “fisiología del arte”, que apareció por primera vez de este modo:

⁶¹⁶ Ibid., pág 43-45

⁶¹⁷ Freud era poco musical aunque le interesaran la literatura y la escultura, consideraba que el arte y la literatura se producían debido a la sublimación de la libido insatisfecha. Freud reconocía que los artistas podían evitar la neurosis al plasmar los impulsos insatisfechos en su obra creando un mundo de fantasía, en lugar de encontrar la satisfacción en el mundo real y, de ese modo, hacer la vida más tolerable. Sin embargo, tachaba el juego, los sueños y la fantasía creativa de técnicas pueriles que respondían al deseo de compensación de la realidad insatisfecha (Ibid., pág 240).

⁶¹⁸ Ibid., pág 250

“Mis objeciones a la música de Wagner son objeciones fisiológicas: ¿por qué buscar disfrazarlas con fórmulas estéticas?”⁶¹⁹. Como también, así: “La estética está indisolublemente ligada a condiciones biológicas : hay una estética de la decadencia, hay una estética clásica”⁶²⁰.

A partir de ese momento, Nietzsche está confundiendo las disciplinas estética, médica y moral, lo que precisamente había reprochado anteriormente a Aristóteles en *El Nacimiento de la tragedia*⁶²¹. Para Aristóteles y los moralistas el arte trágico se evaluaba, según los criterios de una economía pulsional, donde el sufrimiento (el terror y el deber, por ejemplo) estaba representado como el mal absoluto, y el arte tenía la función de purificarnos (la catarsis)⁶²². Para Nietzsche, en cambio, en “Lo que debo a los Antiguos” del *El crepúsculo de los ídolos*, hay una fisiología diferente para la que “el dolor mismo produce el efecto de un estimulante”⁶²³

La experiencia estética, entonces, es para Nietzsche, el único medio de afirmar la existencia debido a su concepción de la unión entre lo subjetivo y lo objetivo, o bien entre la mente y el cuerpo. Por eso decía Nietzsche que escribía sus obras con el cuerpo y con la vida. El arte tiene un efecto directo sobre la experiencia corporal y por ello constituye una afirmación de la vida, aunque su contenido sea trágico. Dice, así:

“Cuerpo soy y alma”, así hablaba el niño ¿Y por qué no hablar como los niños?

Pero el hombre despierto el sapiente dice: cuerpo soy íntegramente, y ninguna otra cosa; y el alma es sólo una palabra designar algo en el cuerpo.

El cuerpo es una gran razón, una pluralidad dotada de un único sentido, una guerra y una paz, un rebaño y un pastor. Instrumento de tu cuerpo es también tu pequeña razón, hermano mío, a la que llamas “espíritu”, un pequeño instrumento y un pequeño juguete de tu gran razón.

Dices: “Yo” y estás orgulloso de esa palabra. Pero esa cosa más grande aún, en la que tú no quieres creer, -tu cuerpo y su gran razón: ésa no dice yo, pero hace yo⁶²⁴.

⁶¹⁹ Cit. por Kessler, M., Opus cit.,1998, pág 250

⁶²⁰ Ibid., pág 53

⁶²¹ Kessler, M., Opus cit.,1998, pág 49-50

⁶²² Ibid., pág 50

⁶²³ Cit, por Kessler, M.,Opus cit., 1998, pág 50

⁶²⁴ Nietzsche, F., *Así habló Zaratustra*, 1981, pág 60

Señala Storr, que Nietzsche habría estado de acuerdo con Blacking en que los procesos esenciales de la vida se encuentran en la constitución del cuerpo humano y en los patrones de interacción con la sociedad.

La descripción de Nietzsche de los efectos de la música se asemeja al relato de Blacking sobre el efecto revitalizador del *tshikona*, la danza nacional de los Venda⁶²⁵. Cita a Nietzsche en *La voluntad de poder* :

Todo tipo de arte ejerce un poder de sugestión en los músculos y en los sentidos que ya está actuando en los temperamentos artísticos, sólo habla a los artistas; se dirige a esa especie de flexibilidad sutil del cuerpo [...]. Todas las artes tonifican, aumentan la fuerza [...]. Cualquier actividad que contribuya a ensalzar la vida contribuye a ensalzar el poder de comunicación del hombre, así como su capacidad de comprensión⁶²⁶.

Y aquí, de nuevo, aparece ese distanciamiento de Nietzsche hacia la moral cristiana inclinándose por lo bueno en el sentido saludable, como lo bueno moral :

La empatía con las demás almas no es moral, en su origen, sino una susceptibilidad fisiológica manifestada ante la sugestión [...] En comparación con la música, cualquier comunicación a través de las palabras resulta descarada: las palabras atenúan y endurecen, despersonalizan, vulgarizan lo peculiar.

El immoralismo de Nietzsche, no es más que una muy rigurosa moral fundada en una inversión de todo aquello que hasta el momento había sido considerado moral, es decir, tanto la moral socrática, como de la moral de la consolación metafísica.

Para Nietzsche, la música no sólo posibilita la existencia, en el sentido de que por ejemplo puede salvar la vida en períodos depresivos, sino que también la hace emocionante. Storr afirma que “Nietzsche se refiere a la música como medio para que las pasiones disfruten de sí mismas; no la considera una vía de escape o de búsqueda de

⁶²⁵ Storr, A., Opus cit., 2007, pág 258

⁶²⁶ Cit, por Storr, A. Opus cit., 2007 pág 258

otro mundo, sino un arte que, al ensalzar la vida tal como es, trasciende su tragedia inherente”⁶²⁷.

En sus *Fragmentos póstumos*, de 1888 a principios de 1889, sostiene Nietzsche que no se pueden educar las almas sin domar previamente los cuerpos⁶²⁸.

Mientras que la filosofía es capaz de pensar hasta el final el nihilismo como la única ley de desarrollo de la historia de la humanidad y de las civilizaciones, sólo el arte puede iniciar una revolución que afectará, siguiendo su ejemplo a los dominios más importantes de la vida humana. La gran superioridad de los artistas en relación con los filósofos, está en su extrema aptitud de comunicar sus disposiciones afectivas, reglas de vida, perspectivas sobre el mundo y estilo. Así, dice:

El estado estético tiene una superabundancia de medios de comunicación, al mismo tiempo que una extremada capacidad de respuesta a las solicitudes y signos.. Es la cima de la comunicabilidad y de la transmisibilidad entre seres vivos.

Es la fuente de las lenguas

Es por ella que han nacido las lenguas: el lenguaje de los sonidos es como el lenguaje de los gestos y de las miradas [...]

Toda elevación de la vida intensifica la fuerza de comunicación, y al mismo tiempo la capacidad de comprensión del hombre [...] No se comunica jamás pensamientos, se comunican movimientos y signos mímicos, que son reinterpretados por nosotros como pensamientos⁶²⁹.

En efecto, a diferencia de la mayor parte de los filósofos, los artistas han comprendido que la educación comienza con el cuerpo, se dirige quizá antes al cuerpo que al alma. La educación, le “domestica” al individuo, en el mejor sentido de la palabra descansa, primero de todo, por el encanto y la seducción⁶³⁰.

El arma más eficaz contra el nihilismo es, como sostiene en la “Ley contra el cristianismo”, en el *El Anticristo*, la mediterrización de la música, más que todas las imprecaciones formuladas por él en dicho libro⁶³¹ contra el cristianismo⁶³².

⁶²⁷ Ibid., pág 262

⁶²⁸ Ibid., pág 247

⁶²⁹ Nietzsche , F. *Fragments póstumos*, 1885-1889, 14 (119), 2006, pág 557-558

⁶³⁰ Kessler, M., Opus cit, 1998, pág 245

⁶³¹ Cit. Por Kessler, Opus cit., 1998, pág 235

⁶³² Ibid., pág 246-248

Por tanto, con Nietzsche, el arte se encuentra situado en el corazón de la problemática de la civilización, pues sólo él permite cultivar las almas en tanto que están encarnadas en el cuerpo, mientras que una domesticación puramente moral y prescriptiva no puede conducir más que a la represión de todos los instintos afirmativos al delimitarlos por reglas universales de consecuencias cegadoras y nihilistas.

5.2 La negación de la función salvífica del arte.

La obra del pintor suizo Paul Klee (1879-1940) forma parte del ideal del romántico del arte como medio de salvación del hombre, pero en negativo, poniendo en evidencia su propio fin, su destrucción. Dicha promesa de salvación es la que, según Foucault, caracteriza el pensamiento y la cultura del XIX, como se ha señalado en el epígrafe anterior. Según Alain Bofand:

[Klee representa] el paso del mito romántico prometéico a una mitología patógena, la de la decadencia encerrada en el sentimiento de lo ineluctable. Las imágenes de Klee son la expresión última de lo romántico, secuelas monstruosamente deformadas o retorcidas de un ideal moribundo⁶³³.

Alain Bofand, profesor de estética y teoría del arte, presenta la obra de Paul Klee que lleva el título de *Der Held mit dem Flügel* (1905) (*El Héroe con el ala*), como la apariencia de que Prometeo sigue vivo, pero está fijado al suelo y vencido por la impotencia. Se trata del mito del héroe que “deviene en un sueño paralizado por la historia que lleva en sí su fracaso como su imposibilidad”. Aquí, el hombre ha perdido definitivamente su dimensión prometéica: su ala está recortada, su brazo roto, su pierna de madera hunde sus raíces en la tierra. Este hombre está condenado a la inmanencia, a la historia.

Una imagen similar es la del *Greise Phoenix* (1905), *El Fénix Senil*. Un pájaro que es demasiado viejo para arder y demasiado fatigado para volar y por tanto, resulta absurdo e irrisorio. “Es la imagen de la victoria del tiempo real, más allá de los mitos y

⁶³³ Bofand, A., *Paul Klee. L'oeil en trop*, 1988, pág 60.

de los sueños” dice Bofand. Los héroes de Klee, se nos presentan con la idea de que es imposible despegar el vuelo. El héroe ha dejado de ser el mediador entre dioses y hombres, entre la inmanencia y la trascendencia y está sobre la tierra, como los albatros. El cielo está perdido. “La idea de fatalidad se confunde con la expresión de una trascendencia que ha llegado a ser imposible”⁶³⁴.

La lectura de Aristófanes en 1901, le condujo a Klee producir una obra poblada de hipostasías y de ángeles, nuevos “héroes de un imaginario revivificado, en donde el héroe mediador es la alegoría de la caída y de la decadencia, totalmente ligado al movimiento de la historia”.

En otra obra posterior, *Komiker I* y el *II* (1904), *El cómico I* y el *II*, nos presenta Klee la máscara odiosa del comediante, que no disimula una cara extrañamente parecida a la máscara. La obra no enmascara nada puesto que ella es una máscara de ella misma.

Ningún ser se esconde tras la mueca. Lo que de algún modo está poniendo de manifiesto que el arte ha perdido su función salvífica y que el hombre ha de hacer frente a su propia realidad-

El símbolo petrificado en alegoría ha perdido la cara oculta de su sentido. Se observa que la idea de mediación se ha hecho irrisoria. Es la función de máscara, de eufemización del arte lo que Klee cuestiona, la idea de arte y la de mediación se superponen. La conciencia de la fatalidad hace imposible toda mediación y también la del arte. Esta constante sobrepasa la idea hegeliana de la muerte del arte⁶³⁵.

Klee está implicado en una tradición romántica que ve en el arte una redención.

Esta idea no dejará de acosarle, pero en negativo. Así también, aparece igualmente en negativo la imagen de la mujer. Esta época concibe la mujer fatal terrible; microbiana y mortífera, es la Lulu, que Pabst y Berg pusieron en escena. Ya con Strindberg, Ibsen o Munch, la mujer aparecía como patógena. Los expresionistas y Klee heredan esta visión, que está en las antípodas de los románticos, que veían en ella una vía de redención, *l'amour etant l'ultime salut* (el amor es la salvación final). Para ellos, la mujer musa era fuente de creación, para los expresionistas es todo lo contrario, castradora y no indica

⁶³⁴ Ibid., pág 61

⁶³⁵ Ibid., pág 64

ninguna salud, sino que de ella nace la enfermedad, la angustia o el sentimiento de fracaso. Entre 1905 y 1910, la mujer se convierte, par Klee en un motivo obsesivo, como lo confirma en su diario.

Así como en los libretos de Wagner, el filtro de amor se sustituye por el filtro de muerte, así también, la obra *Jungfrau im Baum (La virgen en el árbol)* (1903) de Klee, nos habla de un deseo imposible, de renuncia al amor. Como en el caso de la imposibilidad del héroe, aquí, la virgen no puede ser amada, pues su árbol muerto en donde se encuentra, la hace inaccesible. “El deseo como toda esperanza está crucificado”⁶³⁶.

Por último, la naturaleza, para Klee, se presenta en forma de minerales, como una serie de figuras sometidas a la ruina. Este pensamiento de ruina coincide con el sentimiento de decadencia común a una generación de artistas. Mientras que, una primera generación fue la que descubrió la enfermedad, la revuelta, la segunda generación, a la que pertenece Klee, y que vio a Wagner, Mahler o Wolf, a Thomas Mann y a Musil más que a Nietzsche; esta segunda generación destaca la enfermedad como una decoración que se ha convertido en familiar. “La decadencia no es ya un descubrimiento, sino una atmósfera, el nido o el lecho opaco de un desconcierto”. En este es el clima se desarrollaron las pinturas de Klee.

Pero, como dice Foucault, un retorno a lo vivido, nos conduciría de nuevo a la confirmación de la escatología. La verdadera impugnación de la escatología, como del positivismo, está en preguntarnos, como Nietzsche, si el hombre verdaderamente existe. Nietzsche ya anunció la desaparición del hombre.

El hombre es una invención cuya fecha reciente muestra con toda facilidad la arqueología de nuestro pensamiento. Y quizá también su próximo fin”. [...] Si esas disposiciones desaparecieran tal como aparecieron [...] el hombre se borraría⁶³⁷.

Estamos tan cegados por la reciente evidencia del hombre que ya ni siquiera guardamos el recuerdo del tiempo en que existían el mundo, su orden y los seres humanos, pero no el hombre⁶³⁸.

⁶³⁶ Ibid., pág 64-65

⁶³⁷ Foucault, M., Opus cit., 1968, pág 375.

En el siglo XX, tanto la antropología psicoanalítica, como la idea de una “naturaleza humana” restituida por la etnología, pasan por el concepto de hombre y no pueden prescindir de él, pero, porque se dirigen siempre a lo que constituyen sus “límites exteriores”. Ambas son “contraciencias”; no, en el sentido de que sean menos racionales u objetivas que las ciencias, sino en el sentido que no cesan de “deshacer” a ese hombre que, en las ciencias humanas “hace y rehace su positividad”.

Foucault considera tanto al psicoanálisis como a la etnología como compartiendo un campo común, con un “discurso que podría ir de uno a otra sin discontinuidad”: la etnología trata deliberadamente su objeto desde el lado de los procesos inconscientes que caracterizan el sistema de una cultura dada, esto es, la historicidad de la cultura sobre el inconsciente del individuo, y el psicoanálisis trata de la historia de los individuos sobre el inconsciente de las culturas⁶³⁹.

Justamente, la reflexión del escritor y músico francés, Pascal Quignard (Normandía 1948), en torno a la música, destaca el efecto que esta nos produce de anulación de nuestro ser. Es más, Quignard incide en el hecho de que la música está ligada desde nuestro nacimiento a ese sentimiento de no pertenecernos a nosotros mismos⁶⁴⁰.

En *El odio a la música* ofrece argumentos, testimonios o relatos de otros escritores sobre la influencia de la música en nuestras vidas, en diferentes momentos de la historia del hombre, y en nuestra época, en concreto, el uso y la influencia morales que se hizo de la música en los *Konzentrationslager*, los campos de concentración nazis, desde el punto de vista moral:

Entre todas las artes, sólo la música colaboró en el exterminio de los judíos organizado por los alemanes entre mil novecientos treinta y tres y mil novecientos cuarenta y cinco. Es el único arte requisado como tal por la administración de los *Konzentrationslager*. Es preciso subrayar, en su perjuicio, que fue el único arte capaz de avenirse con la

⁶³⁸ Ibid., pág 310-313

⁶³⁹ Ibid., pág 368

⁶⁴⁰ Pascal Quignard ha profundizado en la importancia vital que puede tener la música para los seres humanos en su novela *Todas las mañanas del mundo* y en su libro. En *El odio a la música* (1996), presenta una serie de “pequeños tratados”, en los que nos ofrece sus ideas en torno al origen de la música y a la importancia y el sentido que ha tenido para el hombre en diferentes momentos de la historia de la humanidad.

organización de los campos, del hambre, de la indigencia, del dolor, de la humillación y de la muerte⁶⁴¹.

Desde la Segunda Guerra Mundial, desde los campos de exterminio, dice Quignard, hemos entrado en la era de las “secuencias melódicas exasperantes”:

En todo el ámbito terrestre y por primera vez desde la invención de los instrumentos, el uso de la música es coercitivo y repugnante. Amplificada súbita e infinitamente por el invento de la electricidad y la multiplicación de su tecnología, se ha vuelto incesante, agrediendo de noche y de día las calles comerciales de las ciudades, en las galerías, en los pasajes, en los grandes almacenes, en las librerías, en los edificios de bancos extranjeros donde se retira el dinero, hasta en las piscinas, hasta en la orilla de las playas, en los departamentos privados, en los restaurantes, en los taxis, en el Metro, en los aeropuertos. Hasta en los aviones, cuando despegan y aterrizan. [...] Hasta en los campos de la muerte. [...] los cuerpos desnudos ingresaban en las cámaras inmersos en música⁶⁴².

Ese papel tan activo de la música en los campos de exterminio, se debe según Quignard a la capacidad que tiene la música de someter las voluntades. También Platón reconoció este poder de la música y su importancia para establecer un determinado orden social:

[La música] pone en pie. Los ritmos musicales fascinan los ritmos corporales. Contra la música, el oído no puede cerrarse. La música es un poder y por eso se asocia con cualquier otro poder. Su esencia es no ser igualitaria: vincula el oído con la obediencia. [...] En sus relatos filosóficos, Platón jamás pensó en distinguir la disciplina y la música, la guerra y la música, la jerarquía social y la música. Hasta las Sirenas, astros sonoros productores de orden y universo⁶⁴³.

La función de la música en los campos de concentración era, en primer lugar, la de acompañar la partida y el regreso de los *Kommandos*.

⁶⁴¹ Quignard, P., *El odio a la música* 1998, pág 193

⁶⁴² Ibid., pág 194-196

⁶⁴³ Ibid., pág 198

Primo Levi, químico italiano, cuando regresó del campo de concentración en mil novecientos cuarenta y cinco, escribió *Si esto es un hombre*. A propósito de este libro, señala Quignard:

La primera vez que Primo Levi oyó la fanfarria interpretando *Rosamunda* a la entrada del campo, reprimió con dificultad la risa nerviosa que lo invadía. Entonces vio llegar los batallones que regresaban al campo dando pasos grotescos: avanzaban en columnas de cinco en cinco -casi rígidos, sus cuellos y brazos tiesos como si fueran muñecos de palo- y la música levantaba las piernas y decenas de miles de zuecos, crispando los cuerpos, como si fueran autómatas. Los hombres estaban tan escasos de fuerzas que los músculos de las piernas obedecían a su pesar a la fuerza intrínseca de los ritmos que imponía la música del campo y dirigía Simón Laks⁶⁴⁴.

La función de la música en los campos de concentración no tenía el objetivo de aliviar el dolor, sino de aumentar la obediencia de las víctimas, y para “soldarlos a todos en una fusión no personal, no privada, que toda música engendra”. Tampoco la intención era un placer puramente estético, sino un placer sádico a través de la audición de las melodías favoritas de los soldados y a la visión de “un ballet humillante danzado por la tropa de quienes cargaban con los pecados de aquellos que los humillaban. Se trataba de una “hipnosis del ritmo continuo que aniquila el pensamiento y adormece el dolor”⁶⁴⁵.

Se pregunta Quignard cómo es posible oír música sin obedecerla, o también cómo es posible oír música desde fuera de la música. Quizá la explicación la encontremos en lo que Quignard ha reparado: lo que ocurre en la experiencia auditiva de un embrión⁶⁴⁶. En la audición intrauterina, los sonidos se escuchan como un rumor de fondo grave y constante, un “ronroneo sordo, dulce y grave” en medio del cual, surge el *melos* de la madre “repitiendo el acento tónico, la prosodia, el fraseado que agrega a la lengua que habla. Es la base individual de la melodía”. Esa audición prenatal le prepara al embrión para un futuro reconocimiento de la madre. Sus primeros gritos serán respondidos de inmediato por la melodía materna. El poder de los sonidos se hace sentir desde el mismo comienzo de la vida:

⁶⁴⁴ Ibid., pág 201

⁶⁴⁵ Ibid., pág 202

⁶⁴⁶ Ibid., pág 205-208

Desde el primer instante los sonidos estremecen al recién nacido, modifican su ritmo respiratorio (su aliento, es decir su *psyché*, es decir su *animatio*, es decir, su alma), transforman su ritmo cardíaco, inducen al parpadeo y los movimientos desordenados de todos sus miembros⁶⁴⁷.

Pero también, desde el primer instante la audición de los llantos de otros recién nacidos despierta su propia agitación y lo induce a derramar sus propias lágrimas. Esto explica el poder que tiene el sonido de agruparnos y de organizarnos. Pero, además, nosotros mismos somos quienes organizamos los sonidos. Hay un fenómeno que consiste en lo siguiente:

Cuando aplicamos la atención a sonos idénticos, repetidos a intervalos parejos no oímos su unicidad, sino que los agrupamos espontáneamente en grupos de dos o cuatro sonidos. Algunas veces en grupos de tres, rara vez de cinco. Nunca más allá. Y entonces no son los sonidos los que parecen repetirse: nos parece que los grupos se suceden unos a otros. Es el tiempo mismo que se agrega y se segrega⁶⁴⁸.

Pero lo más significativo de este fenómeno es que todo está en nuestra manera de percibirlos. Ni el agrupamiento rítmico ni la segregación temporal son datos físicos. Tampoco existe el silencio que separa dos grupos sucesivos: un silencio que nace a partir de lo “finalizado” y que se interrumpe a partir de lo “comenzado”⁶⁴⁹.

El hecho de que para los hombres, la arritmia sea imposible, o que ante una secuencia de sonidos, estos entonen de inmediato una melodía, los convierte en “siervos de la música”⁶⁵⁰.

Quignard cuenta que Simón Laks, violinista, copista de música y director de orquesta en el campo de Auschwitz, escribió :

No escasean las publicaciones que declaran -no sin un cierto énfasis- que la música ayudaba a los presos descarnados y les daba fuerzas para resistir. Otras afirmaban que la

⁶⁴⁷ Ibid., pág 208

⁶⁴⁸ Ibid., pág 209

⁶⁴⁹ Ibid., pág 208-209

⁶⁵⁰ Ibid., pág 209

música producía un efecto inverso, que desmoralizaba a los desdichados y precipitaba a su fin. Por mi parte, comparto esta segunda opinión⁶⁵¹.

Otra explicación de este efecto que produce la música de convertirnos en reclusos, lo encuentra Quignard en la música originalmente asociada a la caza, concretamente en la función que hace la canción como señuelo, que permite cazar a los animales y matarlos. Esta función, dice Quignard persiste en la música más docta. Así dice que “ la organización de los campos invocó deliberadamente aquella función para el exterminio de millones de judíos. Sus Sirenas fueron Wagner, Brahms, Schubert”⁶⁵².

Esto fue lo que le llevó a Jankélévitch a prohibirse la escucha y la interpretación de la música alemana. Pero, señala, Quignard, que lo que es sancionable no es la nacionalidad de ciertas obras musicales, sino el origen mismo de la música⁶⁵³.

La música no se examina ni se encara. La música arrebatada de inmediato en el arrebato físico de su cadencia tanto al que la ejecuta como al que la padece. [Mientras que] el auditor en el lenguaje [...] pone a su disposición el yo y la posibilidad abierta de responder en todo momento. El auditor en música, no es un interlocutor. Es una presa que se entrega en la trampa⁶⁵⁴.

La experiencia sonora es siempre otra que personal: a la vez pre-interna y pre-externa, en trance, arrebatadora, es decir a la vez pánica y cinestésica, apresando todos los miembros, apresando el pulso cardíaco y respiratorio, ni pasiva ni activa; altera; es siempre imitativa. Sólo hay una única muy extraña y específica metamorfosis humana: la adquisición de la lengua “materna”⁶⁵⁵.

⁶⁵¹ Ibid., pág 211

⁶⁵² En alusión al canto de las Sirenas de Ulises, cuyo, en la Odisea, en el canto doce, versos 160 a 200, las Sirenas cantan en un prado florido rodeadas por los restos de huesos de hombres consumidos. Igual que Ulises, cuando estamos en el fondo del sexo de nuestras madres no podemos no oír, estamos atados de pies y manos al mástil erguido en la carlinga. Ulises, el único humano que haya oído el canto de la muerte sin morir, no dijo nunca que el canto de las Sirenas fuera bello, sino que su canto “llena el corazón del deseo de escuchar” (Ibid., pag 64-65).

⁶⁵³ Ibid., pág 215

⁶⁵⁴ Ibid., pág 109

⁶⁵⁵ Quignard se remonta al origen de los tiempos en que la música era un canto que sirvió para atraer a los pájaros como señuelo. Se sabe porque en las grutas más antiguas se han encontrado silbatos y señuelos, que los cazadores paleolíticos utilizaban para engañar con mímica a los animales que perseguían. La primera música fue, entonces, la de los silbatos-señuelo. En la ceremonia de iniciación, se enseñaban los secretos de la cacería, es decir, las voces de los animales, los gritos que éstos emiten y que

Quignard, relaciona la música en sus distintos períodos y formas con la *obediencia* humana⁶⁵⁶ (1998,109). La cuestión es, que se abandona definitivamente, de este modo, la pretensión de una música con interés formativo, o una música salvadora, como una fuerza vivificadora, para presentarse, más bien, como una fuerza que nos lleva a la disolución y a la pérdida de individualidad.

los atraen. Poco a poco, los buitres, halcones y águilas, a quienes ofrecían los cazadores los despojos de sus presas en sacrificio ritual, fueron deificándose y la música se convirtió en un canto que atraía a los dioses hacia los hombres. Se trataba de un segundo momento, pero, la función era la misma. (Ibid., pág, 164-165).

⁶⁵⁶ Ibid., pág 109

V. La Música como Lenguaje no representativo.

Promero de todo, expondré, brevemente, los contenidos que desarrollaré a lo largo de este capítulo.

En el siglo XIX surge el nuevo paradigma musical de la música absoluta. Dicho lenguaje se presenta como un medio de transmisión de lo “poético”, entendido no como texto, sino como una sustancia común a las diferentes artes. Los cuartetos de Beethoven representaban la culminación de dicho pensamiento musical, del mundo del espíritu, como opuesto a lo naturalista y sensual.

La misma noción de “música absoluta” la utilizó por primera vez Wagner, significando música elevada, infinita e inefable. Pero la música absoluta no suponía para Wagner, en un primer momento, algo superior, sino algo indefinido, que requería determinarse a través de la lengua y de la danza. Posteriormente rechazó esta idea y asumió la significación que tuvo para Schopenhauer y Nietzsche, para quienes la música absoluta, capta en sí misma la esencia “poética”. La verdadera sustancia del drama musical era la melodía orquestal, la sinfonía, esto es, la música absoluta. Para Nietzsche música absoluta era una música emancipada del lenguaje un contenido dionisiaco que nunca podría expresarse con palabras.

Dahlhaus señala que el formalismo de Hanslick fue la consecuencia de separar la música “poética” por un lado, y la música programática o con texto, por otro. Una separación que no había sido reconocida antes de él. Hasta entonces, lo no poético era la música rebajada a objetivos no musicales.

Con Hanslick, el espíritu quedaba conformado por las mismas formas sonoras en movimiento, por lo que cuando habla de forma, no se refiere a la cara externa de la música, sino su esencia misma. El lenguaje tiene la capacidad de representar cualidades dinámicas o cinéticas.

Schönberg, Stravinski, Busoni y Boulez aplican los principios del formalismo en su música, desde el momento en que los elementos técnico-constructivos se convierten en el centro de interés de sus composiciones.

Schönberg defiende también un concepto de la música separada del texto poético para destacar una música que es puro sonido, tal como aparece en la música instrumental: el sentimiento que provoca la música sólo puede ser resultado de la elaboración de los materiales que utiliza el compositor para su creación, lo que para Hanslick era “la forma espiritual”. Esa forma está constituida por una serie de aspectos – igualdad, regularidad, simetría, subdivisión, repetición, unidad, relación entre ritmo y armonía, e incluso, la lógica- que contribuyen a una organización que hace inteligible la idea musical realizada.

Las formas musicales han de expresar ideas, así es como justifica su nueva forma compositiva basada en los doce tonos de la música serial.

Según Stravinski, el artista no podía quedar aislado de su época. Stravinski, se mantiene en la línea de los pensadores que ponen la emoción que provoca la música en la elaboración técnica de los materiales mismos, pero iluminada por el espíritu y la inspiración.

Para Busoni, la música es más incorpórea incluso que la poesía, porque tiene las dimensiones extremas que son perceptibles al hombre, como ningún otro arte, y su emoción atrapa el corazón humano con una intensidad que es independiente de la “idea”. La música programática no es, entonces, la verdadera música. La música ha de ser absoluta, lo que significa que tiene que recrear el espíritu y la emoción, y para ello tiene que ser libre en su organización. No puede, entonces, identificarse con formal, puesto que formal significa arquitectónica o simétrica.

Boulez considera que en la música, como en el lenguaje, no puede haber diferencia entre la forma y el contenido, entre lo abstracto y lo concreto. El fundamento del lenguaje es la convención, una convención que hay que establecer y que él propone que haya de consistir en las reglas de la lógica.

Frente a esta concepción de la música como un lenguaje capaz de expresión, aunque no de representación, las teorías de Cassirer y de Langer, presentan la música

como símbolo, cuyo significado no nos viene dado, sino que el sujeto interviene activamente en su construcción.

El pensamiento simbólico de Cassirer se opone a la teoría reproductiva del conocimiento y sostiene que la forma que permite insertar lo universal en lo particular es el símbolo, que es una “ficción” o un signo particular que no se corresponde con el mundo sensible.

Así como en la ciencia, el lenguaje, el mito o el arte, se dan unos materiales a partir de los cuales se construye el mundo de lo “real”, en el mundo del espíritu o del yo, también. No se tratan de simples *estructuras* en un mundo dado, sino de *funciones*, en virtud de las cuales se lleva a cabo una peculiar configuración del ser y una particular partición y división del mismo.

Cassirer dice haberse basado en la teoría de Hertz, que fue al mismo tiempo una referencia importante para la teoría del lenguaje pintura (*Bild*) como forma lógica para Wittgenstein. La representación en el signo, según Wittgenstein, se comporta como un modelo, en el sentido de Hertz, y no como una imagen del mundo sensible.

Langer entiende la música como símbolo de la forma lógica del sentimiento, en su sentido wittgensteiniano y lo considera un símbolo *presentacional*. Esto es, una abstracción formal hecha directamente por el oído y por el ojo, el instrumento más primitivo de nuestra inteligencia. Los símbolos muestran más que dicen. Sus significados son inseparables de su forma y deben ser captados intuitivamente o de ninguna otra forma.

De manera que, la música no es la representación de emociones, estados de ánimo, tensiones mentales y resoluciones, sino su “pintura lógica”.

La música no puede explicarse como alta abstracción, puesto que su mensaje no es una abstracción inmutable, sino como una lección de las altas matemáticas del sentimiento. Los símbolos siempre son nuevos, no importa lo bien que los conozcamos, Se trata de *símbolos* inagotables o *inconsumables*.

Por lo que se refiere a la teoría de la música como signo estético de Mukarovsky, lo que transmite el signo estético no es un significado que se pueda referir a algún objeto del mundo, aunque sea de forma abstracta, pero sí de un contenido que existe en la conciencia colectiva de la sociedad.

El signo remite a otra realidad a la que evoca, a algo que tiene que ser comprendido tanto por el que lo emite como por el que lo percibe y que no está claramente determinado. Esa realidad indefinida a la que se refiere la obra de arte es el contexto general de fenómenos llamados sociales, como por ejemplo la filosofía, la política, la religión, la economía, etc. Aunque la conexión entre la obra y el contexto general de los fenómenos sociales pueda ser muy libre.

Para Mukarovsky, por tanto, el arte, como signo tiene una función comunicativa, lo cual es más evidente cuando se trata de artes que tiene un tema, como la poesía, la pintura y la escultura, que cuando es invisible como en la música y en la arquitectura.

1. La música absoluta como un lenguaje más allá del lenguaje: R. Wagner, A. Schopenhauer, F. Nietzsche y E. Hanslick.

1.1 El nuevo paradigma estético-musical a partir de finales del siglo XVIII.

Con la retirada de la representación del pensamiento clásico, que, según Foucault, había estado enmarcada en una *episteme* constituida por la gramática general, la historia natural y la ciencia de las riquezas, se produce la liberación del lenguaje, y también, de lo vivo y de las necesidades humanas⁶⁵⁷. A partir de ese momento, dice Foucault :

El espíritu oscuro de un pueblo que habla, la violencia y el esfuerzo incesante de la vida, la fuerza sorda de las necesidades escapan al modo de ser de la representación. [...] Algo así como un querer o una fuerza va a surgir en la experiencia moderna, señalando que la época clásica se termina y con ella el reinado del discurso representativo⁶⁵⁸.

En el pensamiento clásico, existía un orden que no consistía en la armonía visible de las cosas, su ajuste, su regularidad o su simetría comprobada, sino en el espacio propio de su ser y, en aquello que, antes de todo conocimiento efectivo, las establecía en el saber. Se trataba de la Historia que, en el siglo XIX define el lugar de

⁶⁵⁷ Foucault, M., *Opus cit*, 1968. pág 207

⁶⁵⁸ *Ibid.*, pág 208

nacimiento de lo empírico. En ese momento, la Historia no era una mera compilación de sucesiones de hechos, sino “el modo de ser fundamental de las empiricidades, un modo de ser radical que prescribe su destino a todos los seres empíricos incluidos nosotros”.

La historia se convirtió en “lo inmoldeable de nuestro pensamiento: en lo que sin duda no resulta tan diferente del Orden clásico”⁶⁵⁹.

Sin embargo, a finales del siglo XVIII, el saber cambió de naturaleza y de forma en su positividad a fines y aparecieron nuevas empiricidades, o mejor, una cierta manera moderna de conocer las empiricidades⁶⁶⁰. Se trataba de un pensamiento dominado por la imposibilidad de fundar la síntesis en el espacio de la representación, y por “abrir el campo trascendental de la subjetividad” constituyendo, más allá del objeto, lo que Foucault llama los “semitrascendentales”, que son la Vida, el Trabajo y el Lenguaje⁶⁶¹.

La *taxinomia* cuya gran capa universal se exponía en correlación con la posibilidad de una *mathesis* que constituía el saber, a partir del XIX, va a ordenarse en una verticalidad oscura:

[Este nuevo orden vertical] definirá la ley de las semejanzas, prescribirá las vecindades y las discontinuidades, fundará las disposiciones perceptibles y hará desplazarse todos los grandes desarrollos horizontales de la *taxinomia* hacia la región de las consecuencias. La cultura europea se inventa una profundidad en la que se tratará de las grandes fuerzas ocultas desarrolladas a partir de su núcleo primitivo e inaccesible, del origen, de la causalidad y de la historia.

⁶⁵⁹ Ibid., pág 215

⁶⁶⁰ Hacia los últimos años del siglo XVIII se produjo un acontecimiento en la *gramática general*, en la *historia natural* y en el *análisis de las riquezas*: los signos cuyas representaciones eran afectadas, el análisis de las identidades y de las diferencias que podía pues establecerse, el cuadro a la vez continuo y articulado que se instauraba en la abundancia de similitudes, el orden definido entre las multiplicidades empíricas, no podían fundarse de ahora en adelante sobre el desdoblamiento solo de la representación en relación consigo misma. A partir de este acontecimiento lo que valora los objetos del deseo no son ya solamente los otros objetos que el deseo puede representarse, sino un elemento irreductible a esta representación: *el trabajo*; lo que permite caracterizar un ser natural no son ya los elementos que pueden analizarse sobre las representaciones, sino una cierta relación interior de este ser a la que se llama su *organización*; lo que permite definir una lengua no es la manera en que ella representa las representaciones, sino una cierta arquitectura interna, una cierta manera de modificar las palabras mismas de acuerdo con el lugar gramatical que ocupan unas en relación con otras: su sistema flexional. En todos esos casos intervienen condiciones exteriores a la representación misma en su actualidad. (Ibid., pág 232)

⁶⁶¹ Ibid., pág 245

De ahora en adelante, las cosas no llegarán ya a la representación a no ser desde el fondo de este espesor replegado en sí mismo, quizá revueltas y más sombrías por la oscuridad, pero anudadas con fuerza a sí mismas⁶⁶².

Según el nuevo orden, en el lenguaje, para ligar la representación de un sentido con una palabra, es necesario referirse y recurrir a leyes puramente gramaticales, que no tienen poder de representar las representaciones y que están sometidas al sistema riguroso de sus modificaciones fonéticas, y de sus subordinaciones sintéticas.

En el caso del ser vivo, ahora se hace necesario referirse a leyes puramente biológicas que organizan las relaciones entre funciones y órganos.

Y, en cuanto al objeto de las necesidades humanas, lo que determina ahora su valor, es la forma y la cantidad de un trabajo. La jerarquía de las cosas en los movimientos continuos del mercado que viene dada por los otros objetos ni las otras necesidades, sino por la actividad que los ha producido y que silenciosamente se ha depositado en ellos: las jornadas y las horas necesarias para fabricarlos, para extraerlos o transportarlos que constituyen su solidez mercantil, es decir, “su ley interior”⁶⁶³.

El lenguaje, en los siglos XVI y XVII, había sido el desarrollo inmediato, espontáneo e inevitable de las representaciones, y así, el lenguaje era un conocimiento y el conocimiento un discurso.

A partir del siglo XIX, en cambio, el análisis independiente de las estructuras gramaticales aísla al lenguaje tratándolo como una organización autónoma, rompe sus ligas con los juicios, la atribución y la afirmación. El lenguaje se convierte, entonces, en un objeto de conocimiento entre otros muchos. El paso ontológico entre el hablar y el pensar que aseguraba el verbo ser se ha roto y el lenguaje adquiere un ser propio⁶⁶⁴.

[El lenguaje], convertido en realidad histórica espesa y consistente, forma el lugar de las tradiciones, de las costumbres mudas del pensamiento, del espíritu oscuro de los

⁶⁶² Ibid., pág 232

⁶⁶³ Ibid., pág 232-233

⁶⁶⁴ Ibid., pág 289

pueblos; acumula una memoria fatal que ni siquiera se conoce como memoria. La verdad del discurso está atrapada por la filología⁶⁶⁵.

La vocación del discurso clásico “había sido la de hacer un cuadro; sea como discurso natural, compilación de la verdad, descripción de las cosas, *corpus* de conocimientos exactos o diccionario enciclopédico”. Se trataba de un discurso que respondía a esa “necesidad traslúcida a través de la cual pasan la representación y los seres”⁶⁶⁶. Las palabras ya no eran ni marcas por descifrar, como en el Renacimiento, ni instrumentos más o menos fieles o manejables como en el positivismo, sino que formaban una red incolora a partir de la cual se manifiestan los seres y se ordenan las representaciones.

Ahora bien, dicho discurso *común* a las representaciones y a las cosas, era un lugar donde se entrecruzaban la naturaleza y la naturaleza humana, que excluía lo que posteriormente sería “la ciencia del hombre”.

El paso del “pienso” al “soy” se realizaba bajo la luz de la evidencia, en el interior de un discurso que consistía en articular una en otro lo que uno se representa y lo que es. Ese discurso no permitía una interrogación sobre el modo de ser implícito del *cogito*.

Cuando la reflexión sobre el lenguaje se hace filología, a partir del XIX, se borra ese discurso clásico en el que el ser y la representación encontraban un lugar común. Pero, entonces, “aparece el hombre en su posición ambigua de un objeto de un saber y de sujeto que conoce: soberano sumiso, espectador, contemplado, surge allí en ese lugar del rey, que le señalaba de antemano *Las Meninas*”⁶⁶⁷.

Foucault considera que lo que le diferenciaba al pensamiento moderno del pensamiento clásico y su “gran juego clásico de las representaciones” era la presencia de un personaje, que aparecía como “un reflejo lejano y hundido en el espacio irreal”. Este

⁶⁶⁵ En el XIX se renovaron todas las técnicas de la exégesis. Se trataba de denunciar el pliegue gramatical de nuestras ideas, de disipar los mitos que animan nuestras palabras, de volver audible la parte de silencio que todo discurso lleva consigo al enunciarse. El primer libro de *El capital* es una “exégesis” del valor; todo Nietzsche, es una exégesis de algunas palabras griegas; Freud, la exégesis de todas esas frases mudas que sostienen y cruzan a la vez nuestro discurso evidente, nuestros fantasmas, nuestros sueños, nuestro cuerpo. La filología como análisis de lo que se dice en la profundidad del discurso se ha convertido en la forma moderna de la crítica. (Ibid., pág 291)

⁶⁶⁶ Ibid., pág 302

⁶⁶⁷ Ibid., pág 304

personaje, dice Foucault, no era más que la duplicación más débil de la representación. Así es cómo interpreta la obra de Velázquez, *Las Meninas* :

Todas las líneas interiores del cuadro y, sobre todo, las que vienen del reflejo central, apuntan hacia aquello mismo que es representado, pero que está ausente. Es a la vez objeto -ya que es lo que el artista representado está en vías de recopiar sobre su tela- y sujeto -ya que lo que el pintor tenía ante los ojos, al representarse en su trabajo, era a él mismo, dado que las miradas figuradas sobre el cuadro se dirigen hacia este emplazamiento ficticio del personaje regio que es el lugar real del pintor.

El huésped de este lugar ambiguo en el que alternan como en un parpadeo sin límite el pintor y el soberano, es el espectador, cuya mirada transforma el cuadro en un objeto, representación pura de esta carencia esencial⁶⁶⁸.

Antes del siglo XVIII, el hombre no existía - como tampoco el poder de la vida, la fecundidad del trabajo o el espesor histórico del lenguaje-. En el pensamiento clásico aquello que anuda todos los hilos entrecruzados de la “representación en el cuadro” jamás se encuentra presente él mismo. En la *episteme* clásica, no se encontraba un dominio propio y específico del hombre⁶⁶⁹. En la teoría clásica del signo y de la palabra el objetivo había sido mostrar “las representaciones que se seguían en una cadena tan estrecha y tan cerrada que las distinciones no aparecían en ella y eran en suma todas parejas [...] se trataba de una génesis de la Diferencia a partir de la monotonía secretamente variada de lo Parejo”.

En la teoría de la representación del pensamiento moderno la presencia del hombre no aparece como un análisis del modo de ser del hombre tal como después se desarrolló a partir del siglo XIX. Su tarea era, por el contrario, mostrar “cómo era posible que las cosas en general se dieran a la representación, en qué condiciones, sobre cuál suelo, dentro de qué límites podían aparecer en una positividad más profunda que los diversos modos de percepción”. Lo que se descubría era la finitud radical del hombre.

Si el hombre es en el mundo, el lugar de una duplicación empírico-trascendental, si ha de ser esta figura paradójica en la que los contenidos empíricos del conocimiento

⁶⁶⁸ Ibid., pág 304

⁶⁶⁹ Ibid., pág 299-300

entregan, si bien a partir de sí, las condiciones que los han hecho posibles, el hombre no puede darse en la transparencia inmediata y soberana de un *cogito*, pero tampoco en lo que nunca llegará a la conciencia de sí. Así, dice Foucault:

En el hombre se funda esa dimensión siempre abierta, jamás delimitada de una vez por todas, sino indefinidamente recorrida, que va desde una parte de sí mismo que no reflexiona en un *cogito*, al de pensar, por medio del cual la recobra; y que, a la inversa, va de esta pura aprehensión a la obstrucción empírica, al amontonamiento desordenado de los contenidos [...] a todo el horizonte silencioso de lo que se da en la extensión arenosa de lo no pensado⁶⁷⁰.

En este nuevo contexto del siglo XIX, que Foucault ha expuesto, se presenta la “música absoluta”, según Dahlhaus, como un nuevo concepto de la música y no un nuevo estilo o forma musical o técnica, y que se convirtió en una tendencia general, que se ha ido propagando cada vez más a partir de entonces. Se trata del nuevo paradigma estético o también podría decirse, de una actitud frente a la música⁶⁷¹.

La música, entonces, ya desde finales del XVIII, pasó de ser un lenguaje de las emociones, a ser un proceso hacia el descubrimiento del hombre, al igual que el conjunto de conocimientos. Una música apoyada en el texto dio paso a una música instrumental pura.

La música sin texto había sido considerada hasta el siglo XVII una música reducida disminuida en su esencia, es decir, un modo deficitario o una mera sombra de lo que la música había de ser realmente. Ya, desde antiguo, se había mantenido la idea de Platón de que la música era *armonía, ritmo y logos*. Por *armonía* se entendía un sistema racional de relaciones sonoras regladas; por *ritmo* la ordenación temporal de la música, que en la antigüedad comprendía la danza o los movimientos ordenados; y por

⁶⁷⁰ Ibid., pág 304

⁶⁷¹ Dahlhaus explica así el nuevo paradigma estético: “Quien considera una pesada exigencia el tener que leer antes del concierto el programa literario de un poema sinfónico de Franz Liszt o de Richard Strauss; quien exige que en una sesión de *lieder* la sala permanezca a oscuras, de manera que los textos insertos en el programa de mano no puedan leerse; quien considera superfluo, antes de la representación de una ópera cantada en italiano, aprenderse las líneas maestras del argumento –en otras palabras: quien en el concierto o en la ópera infravalora negligentemente los aspectos lingüísticos en la música-, toma una decisión de estética musical” (Dahlhaus, C., *La idea de música absoluta*, 1999, pág 5)

logos el lenguaje como expresión de la razón humana. Según esta definición, el texto en la música era indispensable.

La primera defensa de una música instrumental se apoyó en el modelo de la música vocal que se basaba en las fórmulas y los *topoi* de la doctrina de los afectos y de la estética del sentimiento. Posteriormente, a finales del siglo XVIII, se defendió la autonomía de la música instrumental rechazando la caracterización sentimental de la música, como “lenguaje del corazón” y a la doctrina burguesa de la “utilidad”. El nuevo concepto de la música como obra autosuficiente y cerrada en sí misma se oponía a la estética originariamente burguesa, que concebía a la música como un medio de enseñanza moral como cuando Haydn trataba de describir “caracteres morales” en sus sinfonías.

A partir de entonces, la música instrumental autónoma, sin concepto ni objetivo, sino pura “estructura” como un mundo aparte, que hasta entonces había estado a la sombra de la música vocal, se elevó a la dignidad de un paradigma estético⁶⁷².

En varios escritos aparecidos entre 1785 y 1788, Karl Philipp Moritz proclamó el principio de “l’art-pour-l’art” -aceptado por Goethe y, con ciertas reservas, por parte de Schiller- como reacción ante los razonamientos filosófico-morales sobre el arte. En él trataba de dar un nuevo impulso hacia la liberación del mundo vital y laboral de la burguesía, a través de la contemplación estética. Decía Moritz en sus *Escritos sobre estética y poética*:

El objeto meramente útil es, pues, en sí mismo nada completo ni cerrado, sino que sólo llega a serlo cuando alcanza en mí su objetivo o cumplimiento. En cambio, en la contemplación de lo bello, el objetivo va de mí al objeto: lo contemplo como algo que no está en mí, sino que es completo en sí mismo, que constituye una totalidad y que me ofrece placer por sí mismo; de manera que el objeto bello no se refiere a mí, sino más bien yo me siento relacionado con él⁶⁷³.

⁶⁷² Dahlhaus, C., *La idea de la música absoluta*, 1999, pág 9-10

⁶⁷³ Cit. Por Dahlhaus, C., *Opus cit*, 1999, pág 11

Moritz trasladó esta idea de autonomía estética a la estética de la música y precisamente a la música instrumental “absoluta”, liberada de toda función extramusical y de todo programa, y lo hizo en una época en la que la música sin concepto, sin objeto ni objetivo era para el pensamiento burgués algo insignificante y vacuo.

La aceptación del nuevo concepto no fue unánime, pues se desconfiaba de la “artificiosidad” de la música instrumental como desvío de “lo natural” o de “la falta de concepto” como alejamiento de “la razón”. Por otra parte, aquellos que no rechazaban la música absoluta, recurrían a una hermenéutica que no se limitaba al puro y absoluto arte de los sonidos, sino que imponía programas y características. Todavía en el siglo XX, Arnold Schering, fiel al viejo concepto de música, afirmaba que alrededor de 1800, “el fantasma del dualismo entre la música ‘aplicada’ (apoyada) y la música ‘absoluta’ entró en la conciencia europea, de manera desastrosa y originando serios conflictos”⁶⁷⁴.

1.2. Un lenguaje más allá de los sentimientos.

Sin embargo, dice Dahlhaus que, mientras que en el siglo XVIII, la música instrumental había sido un “ruido agradable” *inferior* a la lengua, para la metafísica romántica se convirtió en un lenguaje *superior* a la lengua.

La música absoluta se convirtió en el paradigma estético de la cultura musical alemana del siglo XIX, que, en esta época, estaba “unida a una estética cuya categoría básica era el concepto de lo “poético” –no como encarnación de lo “literario”, sino como una sustancia común a las diferentes artes.

La música absoluta del romanticismo estaba en relación con la idea de lo “puramente poético” y, como tal, se distinguía de la música programática o característica. Lo opuesto a lo poético en la música, era lo prosaico, en el sentido de una música que se rebajaba a objetivos extramusicales que ponían en peligro su dignidad metafísica, lo que sucedía cuando la música se extraviaba en vacíos virtuosismos -sea compositivos o interpretativos-, o cuando se hacía dependiente de programas que exigían un descriptivismo musical nimio, o cuando se derrochaba en expresos sentimientos considerados cotidianos.

⁶⁷⁴

Ibid.

El modelo de esta música estuvo representado en un primer momento en la sinfonía, entendida como un “lenguaje de un mundo espiritual”. En 1918, Paul Bekker decía que la sinfonía representaba la intención del compositor “de hablar a las masas a través de la música instrumental”, una idea que se enfrentaba al clasicismo que había sostenido en 1802 Heinrich Christoph Koch, para quien la música instrumental no era otra cosa que una imitación del canto y, por tanto, una abstracción de la música vocal.

En 1809, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, en *Escritos sobre música*, afirmó que la sinfonía era “como la ópera de los instrumentos” significando con ello que la sinfonía en la música instrumental tenía un rango análogo al que tenía por entonces la ópera, presentando la sinfonía como un drama musical.

Hofmann decía de las sinfonías que, a primera vista podían carecer de una verdadera unidad y de trabazón interna, pero que una mirada más profunda descubría un hermoso árbol, brotes, hojas, flores y frutos, crecido todo ello de una misma semilla. Según él, esto era precisamente lo que tenían en común las sinfonías de Beethoven con los dramas de Shakespeare y de aquí surgió la expresión: “drama de los instrumentos” entendiéndose por ello, la “unidad consciente” que existe detrás del desorden aparente de la sinfonía.

Ahora bien, con Beethoven, el cuarteto pasó a ser la quintaesencia del “puro, absoluto arte de los sonidos”, pasando la sinfonía a un lugar secundario. En su intento de pasar el cuarteto de la cultura musical privada, una música de salón, al gran público, cambió el carácter social del género de cuarteto. En los tres *Cuartetos* del *Op. 59*, Beethoven ese cambio se hizo notar dentro de la composición misma. El cuarteto representaba la más pura muestra de la armonía, y, como tal, el aspecto pensante de la música, por lo que llegó a ser, poco a poco el prototipo de música absoluta⁶⁷⁵.

Coincidiendo con la entrada de los cuartetos de Beethoven en la conciencia pública musical, Nietzsche reconoció esta música como la expresión exacta de la música absoluta, cuando se refería a ella de la siguiente manera: “En las manifestaciones más elevadas de la música percibimos incluso involuntariamente la grosería de cualquier imagen y de cualquier afecto expresado por analogía” y ya, en concreto cita los últimos cuartetos de Beethoven como ejemplo de una música que “supera completamente

⁶⁷⁵ Ibid., pág 12-18

cualquier evidencia y todo el reino de la realidad empírica. El símbolo, frente al dios supremo [Dionisos] que se revela abiertamente, ya no posee ninguna significación; parecería ahora una superficialidad ofensiva ⁶⁷⁶.

La música de cuarteto era la más espiritual, no en el sentido ético, sino en el del pensamiento opuesto a la plenitud vital sensorial y naturalista. Se consideraba una música que nos saca del estrépito de la vida y nos lleva al tranquilo reino umbroso del ideal. Nos retira al mundo no sensorial del espíritu, a la vida más oculta del sentimiento, presentándonos su aspecto ideal y ofreciéndonos consuelo.

La música instrumental estaba determinada primariamente por lo armónico - como la polifonía vocal- y por ello, según por E.T.A. Hoffmann se asociaba al concepto de “ciencia” siendo así la antítesis de la música como melodía. Una idea que procedía de Jean-Philippe Rameau, para quién la esencia de la música en la armonía, frente a la idea de Jean-Jacques Rousseau que encontraba su esencia en la melodía.

Al mismo tiempo, la concepción de la música como ciencia se relacionaba con lo maravilloso de acuerdo con la concepción antigua pitagórico-platónica de que la armonía consiste en un conjunto de relaciones sonoras reguladas racionalmente por relaciones numéricas. De aquí extrajo la idea, August Wilhelm Schlegel en 1801, en su *Lecciones sobre bellas letras y artes*, de que la armonía era el principio místico de la música, según el cual: la música no basa en el progreso del tiempo sus pretensiones de un efecto poderoso, sino que busca la infinitud en el momento indivisible.

La indeterminación es aquí la señal distintiva del estilo elevado y el distanciamiento del lenguaje del corazón, se entiende como anhelo de infinito, en lugar de la extravagancia de una vacía abstracción como lo era para Rousseau⁶⁷⁷.

Anteriormente a esta concepción de la música absoluta como lo que nos pone en contacto con un mundo ideal, más elevado y cuya esencia era la armonía, ya se hablaba de una “lógica musical” del encadenamiento de los acordes como parte esencial de la música frente a la melodía, lo que había hecho posible la autonomía de la música instrumental.

⁶⁷⁶ Ibid., pág 19

⁶⁷⁷ Ibid., pág 55-56

Johann Nikolaus Forkel en 1788 en *Historia general de la música* había dicho lo siguiente:

El lenguaje es el vestido del pensamiento, como la melodía es el vestido de la armonía. En este aspecto podría designarse a la armonía como una lógica de la música, porque está con respecto a la melodía aproximadamente en la misma relación que lo está en el lenguaje, la lógica con respecto a la expresión, a saber, regula y determina una fase melódica de manera que para el sentimiento parece convertirse en una verdad real [...] Pero, así como se han expresado desde hace mucho tiempo pensamientos antes de que tuvieran nombre una lógica o un arte de pensar correctamente, de la misma manera han existido también melodías antes de que se conociera de nombre lo que después se ha llamado armonía⁶⁷⁸

Según esta idea de la música, había una lógica oculta que regula toda la expresión sonora del sentimiento. Se podían pensar los pensamientos sin el trabajoso rodeo de las palabras. El sentimiento, la fantasía y la fuerza de pensamiento, se da todo en uno.

Posteriormente, Tieck, discípulo de Forkel, señaló que la relación que hay entre el lenguaje del pensamiento y el lenguaje de los sonidos bajo otra luz era lo inefable lo que no puede decirse ni con palabras ni con sonidos. A partir de entonces, la lógica musical se disolvió en metafísica.

Desde ese momento, en la teoría de la música instrumental, recayó el acento en la “lógica” temática y no en la “lógica” armónica; La música instrumental emancipada se constituía como discurso sonoro, gracias a una lógica que era determinada conjuntamente y al mismo tiempo temática y armónicamente.

⁶⁷⁸ El fenómeno en el que se apoyaba Forkel, era el sencillo hecho de que el carácter expresivo de un intervalo melódico, por ejemplo, la sexta menor re-si bemol, depende en parte del contexto armónico-tonal, o sea de si se trata de la quinta y la tercera de sol menor o de la tercera y la tónica de si bemol mayor. Forkel reconocía el sonido aislado como voz del sentimiento, pero por otra parte reconocía el sistema tonal regulado armónicamente como condición para una expresión musical más emotiva más determinada, rica y diferenciada. Buscando una posición intermedia donde Herder contraponía melodía y armonía (Ibid., pág, 105).

El concepto formal moderno de la música había ido desarrollándose, de ese modo, a partir de 1700, gradualmente en las arias, óperas y cantatas, pero sobre todo en el concierto instrumental. Se trataba de un concepto que descansaba por una parte sobre el principio de tonalidad armónica, que -como generalidad musical- diseña un plano; y por otra parte sobre el principio del tema, del cual -como el elemento particular- deriva un desarrollo.

Schlegel afirmó, entonces, que toda la música tenía que ser filosófica e instrumental, es decir, *una música para pensar*. Schlegel comparaba la forma musical con una meditación metafísica, para aclarar que la forma es espíritu y no una mera envoltura de una exposición de afectos o de una expresión de sentimientos.

En el Romanticismo auténtico, la “hermosa confusión” de lo artificioso se oponía a la sencillez; lo maravilloso, a lo natural; y la vislumbre metafísica que se le depara al solitario en la contemplación musical, olvidado de sí mismo y del mundo, al culto comunitario del sentimiento⁶⁷⁹.

E.T.A. Hoffmann relacionaba lo sublime con la Quinta Sinfonía de Beethoven y con la esencia del Romanticismo: “La música de Beethoven mueve los resortes del escalofrío, de lo espeluznante, del temor, del terror, del dolor, y despierta ese anhelo infinito que es la esencia del Romanticismo”. La defensa de lo sublime, elevado a categoría estética a finales del siglo XVIII con Edmund Burke y con Kant, que caracterizaba al movimiento del *Sturm und Drang* ponía en primer plano la acción inmediata, directa y conmovedora.

En definitiva, la teoría del arte musical puro, absoluto se originó en las décadas de 1780 y 1790, como *un lenguaje más allá del lenguaje*, que se remontaba por encima de los sentimientos terrenales palpables y se convertía en algo elevado y maravilloso, escapando, así, a la estética de los afectos⁶⁸⁰.

Según Dahlhaus, es a Richard Wagner a quien se le debe la expresión de “música absoluta” y quien marca el desarrollo del concepto de música absoluta hasta el siglo XX. Wagner consideraba a la pura música instrumental infinita e inefable y, por tanto, muy elevada, de acuerdo con la teoría de la música de la metafísica romántica, pero a la vez, imprecisa o indeterminada, y por ello necesitada de determinación o también, necesitada

⁶⁷⁹ Ibid., pág 104-107

⁶⁸⁰ Ibid., pág 60-63

de regresar a la tierra. Se trataba de una música separada de sus raíces, que son el lenguaje y la danza. Por ello Wagner miraba al drama musical de la tragedia griega, paradigma estético musical del pasado para unir la armonía al ritmo y al *logos*, es decir, a la palabra y a un movimiento ordenado. El drama musical significa eso: la actuación conjunta de la acción escénica como movimiento corporal con el texto poético. Esa era para Wagner una música plena y no, la música absoluta.

Sin embargo, posteriormente, hacia 1860, Wagner modificó este planteamiento propiciando un renacimiento de Schopenhauer y con él, el elemento metafísico de la música absoluta, resultando dominante la estética de Schopenhauer y Nietzsche en los alrededores del año 1900.

Para Schopenhauer, Wagner y Nietzsche, que representaron la teoría artística dominante de la segunda parte del siglo XIX, *la música expresaba el “ser” de las cosas*, mientras que el lenguaje conceptual quedaba limitado a las “apariencias”.

Nietzsche rechazaba la tesis inicial de Wagner de que la música era un medio para el drama y sostenía en su libro *Sobre la música y la palabra* todo lo contrario: que el drama es la expresión y alegoría de la música. Decía que de la música emana resonando el concepto de las cosas, en tanto que el drama reproduce sólo la apariencia.

Por su parte, Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación* reflejaba la metafísica romántica de la música absoluta, interpretada filosóficamente en el contexto de una metafísica de la voluntad. Así, considera como un gran desacierto y un absurdo que el texto del canto con palabras y de la ópera tomen el papel principal y releguen a la música a ser un simple medio para su expresión ⁶⁸¹.

Tanto para Schopenhauer como para Nietzsche la sustancia del drama musical era la melodía orquestal, la sinfonía, esto es, música absoluta como expresión de lo absoluto de la voluntad. Para Nietzsche música absoluta era música emancipada del lenguaje. La estética musical romántica procede, por tanto, del *topos* poético de lo

⁶⁸¹ Schopenhauer no habla jamás de los fenómenos, sino de la Voluntad misma. De aquí, que nuestra fantasía intente de dar forma a ese mundo de los espíritus que nos habla tan inmediatamente, invisible, animado y móvil. (Ibid., pág 35). Véase también, cap II n 1

inefable: la música –precisamente la música instrumental sin objeto y sin concepto- expresaría lo que las palabras no están siquiera en condiciones de balbucear⁶⁸².

La primera tesis de Wagner de que la capacidad lingüística de la música instrumental necesita una “liberación” por medio de las palabras y de la acción escénica, fue modificada tras su conversión a la metafísica de Schopenhauer de la música: En el drama musical, la melodía instrumental expresa la esencia y el “aspecto interior” de las acciones y de las palabras –representando así un lenguaje detrás del lenguaje-. Por ello, el lenguaje “no liberado” de la música instrumental es el “auténtico” lenguaje como *organon* de la metafísica.

El lenguaje musical es el *lenguaje de la voluntad schopenhaueriana* y el lenguaje hablado es su correlato empírico del que puede valerse para adquirir eficacia.

Esa música metafísica a la que le corresponde la última palabra más allá de las palabras es la música absoluta⁶⁸³.

Hoffmann sostenía que mientras que la música vocal se apoya aún en las analogías de la expresión humana siendo así un arte condicionado, la música instrumental era el arte libre e independiente que se prescribe sus propias leyes, fantasea y jugando sin objeto alcanza y cumple lo más alto; sigue exclusivamente sus oscuros impulsos y con sus jugueteos expresa lo más profundo, lo más maravilloso. La música, así liberada, alcanza el arte la dignidad metafísica como expresión del “infinito”. De aquí que, la estética musical “auténticamente” romántica es una *metafísica de la música instrumental*⁶⁸⁴.

Herder, en *Kalligone* (1800), una metacrítica a la *Crítica del Juicio* de Kant, se refiere a la música en general como un sentimiento de recogimiento y precisamente a la música apartada de palabras y gestos, a la música absoluta⁶⁸⁵. Dicha música absoluta se hace posible más por la disposición de la conciencia del oyente que por la estructura de la cosa misma, pues, la música se lo presenta al oyente sumido en una contemplación

⁶⁸² Ibid., pág 22-35

⁶⁸³ Ibid., pág 120

⁶⁸⁴ Ibid., pág 64-65

⁶⁸⁵ Ibid., pág 70-80

que le hace sentirse como un mundo aislado y para sí mismo. Era preciso escuchar la música absoluta con recogimiento para captar la esencia “poética” de la música, una esencia metafísica y no literaria. Estas descripciones poéticas, no tenían nada que ver con la música programática o característica. Esta contemplación estética aparecía, también, como recogimiento religioso.⁶⁸⁶

A finales del siglo XIX y principios del XX casi todos los apologistas de la música programática eran seguidores de Wagner, pero el propio Wagner, a partir de 1845 había asimilado la estética de Schopenhauer: una metafísica de la música absoluta.

La verdadera esencia de las cosas se expresaba en la música por su forma, sin la “materia” lo que quería decir que carecían de su objeto y de su motivo, esto es, los afectos se presentan desprendidos de sus condicionamientos empíricos.

Según Schopenhauer:

Todos los afanes posibles, excitaciones y manifestaciones de la voluntad, todos aquellos fenómenos interiores del ser humano que la razón amontona en el ancho concepto negativo del sentimiento, se expresan a través de las infinitas melodías posibles, pero siempre en la generalidad de la mera forma, sin la materia, siempre solamente en el en-sí, no en el fenómeno, como su más íntima alma, sin cuerpo.

Para Schopenhauer, las propuestas de la música programática y los textos de música vocal entran en el concepto negativo de lo accidental, de la misma manera que un ejemplo arbitrario está en relación con un concepto general. En la estética rigurosa de la música absoluta, Schopenhauer como, después Hanslick defendieron que los textos de la música vocal y las propuestas programáticas son accidentes “extramusicales”, en principio intercambiables⁶⁸⁷.

⁶⁸⁶ En el siglo XIX se hablaba de una religión del arte, tal como se presenta en *Discursos sobre religión* en 1799 con Friedrich Schleiermacher. No se trata de que el arte presente un disfraz religioso, sino de una verdadera religión, pues si en música se expresa el sentimiento de infinito, que es la substancia de la religión, esto bastaba para hacer confluir contemplación estética y recogimiento religioso (Ibid., pág. 86).

⁶⁸⁷ Ibid., pág 128

También Nietzsche, en *El origen de la tragedia*, negaba que existiese siquiera una diferencia de principio entre las explicaciones hermenéuticas y un programa imaginado y expresado en palabras por el compositor ⁶⁸⁸. Igual que para Schopenhauer, no habría diferencia entre poner un “ejemplo” o dar el “concepto general”, pues, en ambos casos resultaba una explicación igualmente arbitraria. Las representaciones sobre el contenido dionisiaco de la música (es decir sobre la esencia metafísica) en ningún aspecto pueden informarnos. Tanto la hermenéutica secundaria como la programática primaria serían igualmente irrelevantes⁶⁸⁹.

Wagner defendió que la música, para aparecer, necesitaba de un “motivo formal”, su razón de ser, el lado empírico y externo. Pero este motivo formal extramusical, que toma forma en la imaginación del compositor, nada tenía que ver con el ser metafísico y “divino”. El motivo formal entra en las condiciones del nacimiento de la música, pero no es su elemento esencial, con lo cual, la génesis empírica y la validez estética —el ser o esencia tal y como se muestra en la contemplación estético-metafísica olvidada de sí misma- quedaban separadas⁶⁹⁰

1.3. Una estética de lo específico musical: el formalismo.

Eduard Hanslick (Praga 1825-1904), crítico vienés del siglo XIX, escribió en 1858, el tratado *Sobre lo bello en la música* en donde utiliza la expresión de “arte puro” refiriéndose a la música. Según Dahlhaus, cuando Hanslick se apropia del término wagneriano “arte musical absoluto” de Wagner, al contrario que para Wagner, lo aplica a la música instrumental y fundamentalmente al cuarteto de cuerda, como la verdadera

⁶⁸⁸ Mahler distingue también entre el programa exterior y el interior. El exterior puede impulsar la concepción de una obra y servir de hilo conductor para su recepción, pero ese hilo conductor no llega a tocar el propio ser de la música. Podría servir como decía Wagner como “motivo formal”. El programa interior no se ha de buscar en un contenido captable biográfico-documental, sino que consiste en un “proceso sensorial” de sentimiento *in abstracto*. Esos sentimientos liberados a partir de la empiria forman la substancia a través de cuya sacralización, en la metafísica romántica, la música “absoluta” se eleva a la intuición de lo “absoluto” (Dahlhaus K. *La idea de la música absoluta*. Idea Books. Barcelona, 1999, pág 136).

⁶⁸⁹ Ibid., pág 133-134

⁶⁹⁰ Ibid., pág 132

música. Hanslick dice que lo que la música instrumental no puede decir, no puede decirlo jamás la música; así pues, sólo ella representa el arte musical puro, absoluto.

Mientras que la música absoluta en la estética romántica no trazaba una frontera entre música absoluta por un lado y las intenciones poetizantes o programáticas por otro, sin embargo la estética formalista posterior sí trazaría una frontera entre la música poética y absoluta por un lado y programática o característica por otro. La idea de lo “puramente poético” estaba implicada en la idea de música absoluta. Y lo oponente de lo poético era lo prosaico entendido como una música que se rebajaba a objetivos extramusicales que ponían en peligro su dignidad metafísica o una música extraviada en vacíos virtuosismos -sea compositivos o interpretativos- o bien una música dependiente de programas que exigían un descriptivismo musical nimio, o también, una música que se derrochaba en expresos sentimientos cotidianos.

La estética romántica estaba tan alejada del sentimiento como del formalismo de Hanslick: la dicotomía impuesta por Hanslick es inadecuada, como se ha visto, para los comienzos del siglo XIX.

Hanslick, reduce la metafísica romántica de la sinfonía a una estética de lo “específico musical”. En él desaparece el aspecto metafísico de esta expresión al afirmar que lo que consideramos como espíritu en la música es la forma. Dahlhaus interpreta este cambio de perspectiva respecto a la forma como tendencia hacia un frío empirismo, debido al espíritu del desencanto producido tras la caída del hegelianismo⁶⁹¹.

La forma musical está, ahora, considerada como el “espíritu conformado por sí desde el interior”, y supone que la música era una forma completa en sí misma entroncando, así, con la tradición de la autonomía del arte y de la independencia de sus funciones. De este modo, Hanslick ofrecía una interpretación de la música como de una metáfora del universo, pues, de forma análoga a la naturaleza, se trata de lo único que es propiamente “lo completo en sí”

A finales del siglo XIX, a raíz de la tesis de Hanslick, surgió la disputa entre aquellos que glorificaban la música absoluta, una música instrumental y puramente

⁶⁹¹ Ibid., pág 30-31

formal como la verdadera música⁶⁹² y aquellos que defendían la música de programa y la música vocal, considerada por los primeros como un escalón inferior del desarrollo, incluso como una equivocación estética. Se trataba de la oposición entre formalistas y estetas del contenido.

Dice Dahlhaus que los formalistas recogen, sorprendentemente, “la capciosa distinción de Hanslick de elementos musicales y extramusicales para caracterizar su posición formalista, una terminología que era, más bien, propia del paradigma de la metafísica romántica, en lugar de remitirse al paradigma más antiguo de música como la unión de armonía, ritmo y logos”⁶⁹³.

Los “estetas del contenido” ponen la objeción al formalismo de aferrarse a lo meramente técnico olvidando el espíritu, mientras que Hanslick sostenía que la forma es ya espíritu, que lo meramente técnico es espíritu⁶⁹⁴.

El error de los formalistas al considerar la posición de Hanslick, consistió en trazar una frontera entre la música absoluta y las intenciones poetizantes o programáticas, cuando lo que el propio Hanslick trataba era trazarla entre contenido poético y el programa, tal como se planteaba la estética romántica⁶⁹⁵.

⁶⁹² Respecto al significado de música absoluta, Ferruccio Busoni, decía que lo que los legisladores entienden por música absoluta es lo más alejado de lo absoluto en música. En lugar de absoluta debería llamarse arquitectónica, o simétrica, u organizada. Para Busoni, música absoluta significaba la liberación de las formas tradicionales. Los compositores han realizado ese objetivo en preludios y transiciones, donde podían eludir las relaciones simétricas y respirar libremente. Arnold Schönberg llamaba “prosa musical” a dicha música de preparativos y transición. Al igual que Debussy, Busoni pensaba que las formas tradicionales eran como una cáscara que había que romper (Ibid., pág 39).

⁶⁹³ Ibid., pág 36-38

⁶⁹⁴ Ibid., pág 40

⁶⁹⁵ A partir de los años sesenta, desde la Semiótica, se ha orientado el papel de la filosofía hacia el problema de la semanticidad en la música. Lo cual, ha derivado desde entonces hacia dos posiciones enfrentadas, la de los formalistas y la de los estetas del contenido. De un lado, los filósofos y musicólogos formalistas consideraban que la estructura y los aspectos técnicos, son la esencia de la música, y del otro, estaban los que consideraban la expresión o los sentimientos como la esencia. Entre los primeros, Enricho Fubini señala a Hanslick y Wagner, Stravinsky y Schönberg, para quienes la música no expresaba nada ajeno a ella misma y al mundo de los sonidos. Entre los estetas del contenido, para quienes la música puede expresar estados de ánimo y referirse a un mundo que no se reduce meramente a sonidos, estaban el musicólogo norteamericano Derick Cooke y Susanne K. Langer (Fubini, E. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Alianza Ed. Madrid, 2006, pág 53-64). Sin embargo, según la versión de Dahlhaus, dicha división conduce a una falsa interpretación de Hanslick. Pero, también conduce a una falsa interpretación de la posición de otros autores, como en el caso de Schönberg y en el de Langer.

La sustancia metafísica de la estética de comienzos de siglo se había consumido. La “devoción” y el “recogimiento” ante las “maravillas del arte musical” ha cedido paso a un seco empirismo que reclama terminantemente un método científico. La esencia de la música, según Hanslick, ya no hay que buscarla en un *carácter poético, común a las demás artes*, sino en lo *específicamente musical*, en la *forma sonora* que la distingue de las otras artes⁶⁹⁶.

La forma, entonces, no significa apariencia, sino esencia. Cuando Hanslick afirma que el material musical expresa ideas musicales y que la forma de la música -las formas sonoras en movimiento- constituye su propio contenido hay que entenderlo en el contexto del hegelianismo, pero interpretado de forma particular.

Hanslick se apropia de la distinción entre idea y apariencia para definir lo bello musical, sin embargo, a diferencia de Hegel no explicó el fenómeno sonoro como apariencia y los pensamientos y sentimientos como idea o contenido, sino que buscaba más bien la idea o el contenido en lo específicamente musical.

A la idea musical la denominó Hanslick “forma” y por tanto, se trata de una forma esencial y no una forma aparente. De manera que el movimiento sonoro o substrato acústico representa el elemento fenoménico, mientras que la forma, representa lo ideal, lo que se refiere al contenido. La forma no es la cara externa, sino la interna: “las formas que se constituyen mediante sonidos, son espíritu que se conforma por sí mismo de dentro afuera” o bien “el componer es un trabajo del espíritu sobre un material capaz de espíritu”⁶⁹⁷.

Forma es también, la actividad del espíritu desde dentro. La idea de un espíritu del lenguaje que se manifiesta en su forma parece haberla tomado Hanslick de Wilhelm von Humboldt, quien decía que el lenguaje es un trabajo del espíritu sobre un material capaz de espíritu y la estructura interna que prescribe el camino al lenguaje considerado como actividad del espíritu es llamada por Humboldt “forma del lenguaje”. A diferencia de la antigua teoría de Forkel, el lenguaje no aparece ya como mero revestimiento de pensamientos y sentimientos, sino como productividad espiritual, que forma, y no sólo formula.

⁶⁹⁶ Dahlhaus, C., Opus cit., 1999 pág 108

⁶⁹⁷ Ibid., pág 109

Si el lenguaje no es revestimiento sino forma interna, trabajo del espíritu sobre la voz articulada, entonces también puede la música, en la que las formas se constituyen mediante sonidos, ser espíritu que se conforma de dentro a fuera, *ser designada, y no metafóricamente, como lenguaje*.

De Humboldt es la idea de Hanslick de que la música, en cuanto forma, es espíritu – y, en el sentido hegeliano, “contenido” -, por lo que es superfluo buscar un contenido en sentimientos o afectos fuera de la forma, para poder definir la música como “apariencia sensible de la idea”, como “lo bello musical”⁶⁹⁸.

Partiendo de la expresión sentimental “indeterminada” de Beethoven, la música instrumental moderna progresó hacia el espíritu, como lo característico programático “determinado” de Liszt y de ahí, al espíritu de Hanslick entendido, en la posición absolutamente opuesta a Liszt, como forma, es decir, como una formación espiritual de materia sonora.

Para Hanslick, el contenido programático, no valía como una esencia espiritual, obligada a tener una forma fenoménica para no quedar vacía, sino que lo considera un añadido “extramusical” a una forma que puede mantenerse por sí misma⁶⁹⁹.

Bowman, sostiene que el formalismo musical de Eduard Hanslick, tiene su precedente en Kant, para quien el ideal estético era la experiencia de la forma o patrón, no contaminada por la intrusión de la sensación determinista y carente de contenido. Para Kant el fundamento para los juicios sobre lo bello era el patrón, la coherencia: en definitiva, la unidad⁷⁰⁰. Si los objetos bellos agradan es debido a su “finalidad formal”⁷⁰¹. Ese ideal de belleza libre excluía un fin como la emoción, la sensación e incluso los juicios de bondad o perfección. Por tanto se trataba del disfrute puramente mental de la forma y de la coherencia⁷⁰².

⁶⁹⁸ Ibid., pág 111

⁶⁹⁹ Ibid., pág 127

⁷⁰⁰ Bowman, W.D., Opus cit., 1998, pág 79

⁷⁰¹ Esta finalidad formal o sentido de completitud, es también característica de juicios que, Kant concibe no estéticos. Cuando valoramos algo por su utilidad para servir a cierta finalidad. Cuando valoramos algo por su perfección, por ser excepcional en su orden, aunque el juicio sea interno al objeto, implica una comparación entre la cosa individual y nuestra concepción de lo que se supone que es. Esta comparación, en la medida en que es conceptual, no puede ser considerada estética (Ibid.)

⁷⁰² Ibid., pág 87

Hay que recordar, sin embargo, que es discutible considerar a Kant como el principal antecedente del formalismo⁷⁰³. Eso es cierto, cuando nos referimos al conjunto de las artes, como ya hemos visto, pero no es así, en el caso de la música puramente instrumental, la música absoluta, la que está separada de un programa, ya que, al estar separada del concepto pierde su capacidad poetizante. Sin embargo, Dahlhaus ha mostrado cómo, para Hanslick, la forma en la música no pierde esa capacidad.

Siguiendo ese paralelismo con Kant, Bowman destaca de Hanslick, la idea de que la base del placer estético no consiste ni en la “patológica razón de lo agradable” ni en “la razón intelectual de la representación de lo bueno” sino en la participación de los poderes cognitivos sin finalidad ulterior. A diferencia de la experiencia estética, la experiencia de lo agradable es privada, un asunto personal, sin pretender afirmar nada más allá de la solitaria y pura experiencia individual. No requiere captar su objeto como lo requiere lo bello, pues, no es más que una respuesta automática a un estímulo sensorial. Donde la belleza place, la experiencia agradable gratifica.

Hanslick creía que todas las consideraciones heterónomas de la música la degradan a una mera fuerza natural que de alguna manera ejerce su poder sobre el sujeto que percibe. Pero esto es, no distinguir entre música y sonido. Experimentar interrupciones emocionales casuales, sin motivo y sin propósito, a través de un poder que no está en relación con nuestra voluntad ni con nuestro pensamiento, no es merecedor del espíritu humano, afirma. Después de todo, la música aparentemente conmueve a los animales, ¿pero es realmente tan recomendable ser una amante de la música en semejante compañía?, se pregunta Hanslick. La experiencia de la música que se limita a la mera gratificación difícilmente puede considerarse una experiencia de la música.

Bowman destaca el aspecto sensorial de la idea de música absoluta de Hanslick, en el sentido de que las cualidades de la música son el resultado de sus propiedades mismas: la melodía y el ritmo. En ella no hay, a parte de esto, nada espiritual o metafísico.

⁷⁰³ En relación con las reservas para considerar a Kant como antecedente del formalismo musical, véase el cap II n 1.3.

Dahlhaus, ha matizado la diferencia entre espiritual y metafísico respecto a Hanslick. Mientras que lo metafísico queda fuera del sentido de su concepción de la música, lo espiritual, sigue siendo válido para Hanslick, ya que la forma musical es su esencia espiritual, es el aspecto poético de lo específicamente musical.

Así, dice que la melodía es la forma básica de la belleza musical. La armonía, con sus múltiples transformaciones e inversiones, provee siempre nuevos fundamentos. Esos dos elementos combinados están animados por el ritmo, la arteria que lleva vida a la música, y ellos están realzados por el encanto de la diversidad de timbres. La música consiste en ideas enteramente autosubsistentes puramente musicales, en sus formas tonales en movimiento. Su significado y valor es enteramente y específicamente musical, ni conceptual, ni moral, ni emocional, ni nada extramusical. El poder musical no es un asunto místico ni metafísico, sino el inevitable resultado de elementos que funcionan en la melodía.

La belleza musical autónoma, es una cosa objetiva que reside en los movimientos del sistema de la música tonal. No es, por tanto, una belleza ideal o conceptual, sino oída, y por tanto, sentida. Las formas tonales en movimiento no son estructuras vacías, mera forma, pues la música es concreta, inmediata, sensorial y viva.

Al oír música, la imaginación disfruta la sensación consciente de las formas sonoras, los tonos que se construyen y vive en su inmediata y libre contemplación.

Además, también Hanslick reconoce un tipo de sentimiento en la música, un sentimiento puramente musical muy potente, que es único y que no tiene nada que ver con los otros. Sin embargo, los sentimientos de otro tipo que pueda suscitar la música, no entran en consideración respecto a su belleza objetiva.

También, según Bowman, Hanslick admite una capacidad representacional en la música, desde el momento en que admite que es capaz de representar cualidades dinámicas o cinéticas, cosas como expansión y disminución, avance y contención, aceleración y ralentización. Esas cualidades no representan sentimientos, sino cualidades cinéticas, en general. Esa relación ayuda a explicar y justificar el uso de metáforas en términos de sentimientos en la descripción musical, lo cual es un uso legítimo, mientras reconozca su naturaleza fundamentalmente metafórica.

Como consecuencia, Hanslick acepta sin reservas la dicotomía idealista subjetividad/objetividad, pues, según él, la estética musical debe ser objetiva y científica, frente a lo subjetivo y no científico⁷⁰⁴.

2. En torno al formalismo en la música

2.1 Contra la música programática: Busoni y Schönberg.

El pianista y compositor Ferruccio Busoni, aboga en su escrito, *Sketch of a new Esthetic of Music (Esbozo de una nueva estética de la música)* (1907), por una música pura o absoluta, lo que no significa una música formal. La música, afirma, no está hecha para someterse a una serie de convenciones. Frente a las otras artes que llevan siglos de existencia, la música occidental es un arte joven que apenas tiene 400 años y no ha alcanzado la madurez. Es un arte virgen, sin experiencia en el sufrimiento y en la vida, sin embargo se han formulado reglas y principios hechos para la madurez y se los han aplicado a una joven que no sabe nada de responsabilidad.

[La música] joven, como es, posee un atributo que lo distingue de las otras artes, Y los dadores de leyes no ven este maravilloso atributo: que esta joven flota en el aire. No toca el suelo con sus pies. No conoce la ley de la gravitación, Es casi incorpórea. Es material y transparente. Es aire sonoro. Es casi la Naturaleza misma. Es libre⁷⁰⁵.

La libertad es algo que la humanidad nunca ha comprendido del todo, porque, tampoco la puede reconocer, dice Busoni. Sin embargo, la música ha nacido libre y ser libre es su destino. Es más incorpórea incluso que la poesía. Puede estar en un inmóvil reposo, como en una tempestuosidad salvaje; tiene las dimensiones extremas que son perceptibles al hombre, como ningún otro arte, y su emoción atrapa el corazón humano con una intensidad que es independiente de la “idea”⁷⁰⁶.

⁷⁰⁴ Ibid., pág 140-146

⁷⁰⁵ Busoni, F., Opus cit., 1911, pág 4

⁷⁰⁶ Ibid., pág 5

Toma conciencia de un temperamento, sin describirlo, con el movimiento del alma, con la rapidez de los sucesivos momentos; mientras que el pintor o escultor pueden representar sólo un lado o un momento, y, por su parte, la poesía *comunica* lentamente un temperamento y sus manifestaciones con palabras

Por tanto, la representación y la descripción no son la naturaleza de la música. De aquí que Busoni declara inválida la música programática y plantea la cuestión ¿Cuál es el objetivo de la música? Los dadores de reglas llaman a esto la música absoluta, y lo que quieren decir con ello, según Busoni, es quizá lo más remoto de una música absoluta. La “música absoluta” es una forma sin programa poético, en la cual, la forma pretende ser la parte que dirige. Pero la Forma, en sí misma es el polo opuesto de la música absoluta, a la cual se ha sacrificado la libertad.

La música puede hacerse más brillante o oscurecer, girar hacia aquí o hacia allá y finalmente palidecer como se apaga la puesta de sol; el instinto guía al músico creativo para emplear aquellos tonos que tocan la misma tecla con el corazón humano, y despiertan la misma respuesta, como los procesos de la Naturaleza⁷⁰⁷.

Por el contrario, hay quienes defienden que la “música absoluta”, es algo muy sobrio, que recuerda la música perfectamente ordenada en la mesa de trabajo, a la relación de Tónica y Dominante, a Desarrollos y a Codas. Pero, según Busoni, esta clase de música debía llamarse mejor “arquitectónica” o “simétrica,” o “separada en secciones” y deriva de la circunstancia de que ciertos compositores derraman su espíritu y su emoción justo en ese molde que yace más cerca de ellos en el tiempo. Los dadores de leyes han identificado el espíritu y la emoción, la individualidad de esos compositores y su tiempo, con una música “simétrica”, y finalmente siendo incapaces de recrear el espíritu o la emoción, o el tiempo, han retenido la Forma como un símbolo, y la han convertido en un fetiche, en una religión. Los compositores buscaron y encontraron esta forma como el vehículo más apto para comunicar *sus* ideas.

⁷⁰⁷

Ibid., pág 6

Un músico que llega a ser original es acusado de falta de forma. Si admiramos a Mozart es por ser el gran hombre con corazón de niño, y no por su Tónica y Dominante, sus Desarrollo y Codas⁷⁰⁸.

Todos los compositores han logrado la verdadera naturaleza de la música absoluta en los pasajes preparatorios e intermedios (preludios y transiciones), donde sintieron la libertad para prescindir de las proporciones simétricas – Beethoven la alcanzó en la introducción a la fuga en la *Sonata Hammerklavier*, en Schumann encontramos la transición al último movimiento de la *Sinfonía en Re menor* y lo mismo puede afirmarse de Brahms, en la introducción al *Finale* de su *Primera Sinfonía* - e inconscientemente volcaron un aliento libre. Pero en el momento en el que cruzan el umbral del tema principal, su actitud se convierte en rígida y convencional, como un hombre que entre en una oficina de la alta administración.

La música de Bach y Beethoven son un ejemplo de que el espíritu y la emoción permanecen invariables en valor a través de los años y aquel que escala hasta las más elevadas alturas siempre estará en la cima sobre la multitud⁷⁰⁹.

Por otra parte, mientras que Beethoven presentaba una música que permitía abrir caminos que podían ser seguidos a lo largo de generaciones, Wagner, sin embargo, a pesar de su gran capacidad para la orquestación, logra su perfección de manera que no permite abrir un camino. La música programática de Wagner es igualmente limitada que la música absoluta, pero, en lugar de atarse a fórmulas arquitectónicas y simétricas, lo ha hecho a un programa poético o filosófico. El *motivo* en una composición programática conduce a un desarrollo natural, pero debe, aún en su fase más temprana, renunciar a su propio modo de crecimiento para amoldarse – o mejor, distorsionarse para acomodarse a las necesidades del programa. Dejando de lado, desde el comienzo el camino trazado por la naturaleza, finalmente, alcanza un clímax que no es resultado de su propia organización, sino del modo en que ha sido establecido el programa o la acción, o bien, la idea filosófica⁷¹⁰.

En los efectos descriptivos se rebaja el tono a ruido, buscando imitar los sonidos de la Naturaleza como la tormenta, los bosques o los animales; o bien imitar

⁷⁰⁸ Ibid., pág 6-7

⁷⁰⁹ Ibid., pág 8

⁷¹⁰ Ibid., pág 9-10

impresiones visuales como el destello del rayo, el movimiento que brota, el vuelo de los pájaros o la llamada de la trompeta como un símbolo de guerra . Si añadimos a ello, las caracterizaciones de las distintas nacionalidades – los instrumentos y los aires nacionales- obtendremos una lista completa del arsenal de música de programa. Pero estos elementos, por sí mismos no son música, afirma Busoni, como tampoco una figura de cera puede pasar por ser un monumento.

El compositor vienés Schönberg, de la primera mitad del siglo XX, comparte con la estética romántica y con Hanslick, la concepción de una música pura. Para la que el texto es una fuente de inspiración, que habrá de verse reflejada en el sonido mismo y cuya significación habrá de estar contenida en la propia música. Confirma, así, la unidad de la obra, como una obra autónoma.

Afirma Schönberg, en su libro *El estilo y la idea* (1951), que tratar de reconocer sucesos y sentimientos en la música, como si allí hubieran de estar forzosamente es un procedimiento desastroso. Cuenta, así, de Wagner, que cuando quería dar una noción de lo que él como músico había experimentado de las sinfonías de Beethoven, no dudaba en añadirles programas explicativos, pero, explicaba, que lo hacía porque él creía haber recibido la impresión de la “esencia del mundo” a través de la música, lo que le resultaba productivo, pues, le estimulaba para su poética transformación en un arte distinto. Para Schönberg, sin embargo, los sucesos y sentimientos que surgen de esa transformación no están contenidos en la música y son meramente tan sólo un material que utiliza el poeta. Establece, así, una clara diferencia entre la música como arte puro y la poesía:

Un modo de expresión tan directo, impoluto y puro le es negado a la poesía, arte limitado todavía al sujeto-objeto. La facultad de pura percepción es extremadamente rara y solamente la encontramos en hombres de gran capacidad [...] por eso, [el crítico] prefiere escribir sobre música que esté de algún modo relacionada con un texto⁷¹¹.

La obra de arte es como un organismo completo, es homogénea en su composición y en cada pequeño detalle revela su esencia más íntima y verdadera. Por

⁷¹¹ Schönberg, A., *Estilo e idea*, 1951, pág 26-27.

eso, al escuchar un verso de un poema, un compás de una composición, según Schönberg, ya podemos comprender el todo.

De igual manera, una palabra, una mirada, un gesto, el modo de andar o incluso el color del cabello, son suficientes para revelar la personalidad del ser humano. Y así yo había comprendido completamente las canciones de Schubert a la vez que sus poemas, solamente por la música, y los poemas de Stefan Georg solamente por su sonido, y en tal grado de perfección, que difícilmente podría lograrse mediante síntesis y análisis y que desde luego éstos no superarían. [...] En toda música compuesta sobre poesía, la exactitud en la reproducción de los acontecimientos es tan ajena a la valoración artística como lo es el parecido que tenga un cuadro con el modelo; después de todo nadie va a poder comprobar este parecido dentro de cien años, en tanto que el efecto artístico permanecerá inalterable⁷¹².

Los medios de los que se vale la música son irreales, puesto que, afirma Schönberg: “en la música nunca se mata a nadie realmente ni nadie es injustamente torturado, no existe en ella acontecimiento alguno que despierte sentimientos *por sí mismo* ya que tan solo intervienen elementos musicales”⁷¹³. Pero esos acontecimientos pueden alcanzar el poder de hablar por sí mismos y expresando las cosas más irreales que existen: una alteración de tonos altos y bajos, ritmos rápidos y lentos, sonidos fuertes y suaves. Es entonces, cuando nos sentimos profundamente conmovidos

Por tanto, según Schönberg, el sentimiento musical no puede nunca tener fuentes impuras, porque los medios de que se vale la música son irreales. Así dice que “tan solo la realidad es impura”⁷¹⁴.

Además, el sentimiento que provoca la música es el resultado de la elaboración de los materiales que utiliza el compositor para su creación, lo que Hanslick consideraba “la forma espiritual”. Cuando no es así, podemos sospechar que lo que hay es una falta de medidas formales:

⁷¹² Ibid., pág 29-30.

⁷¹³ Ibid., pág 34

⁷¹⁴ Ibid., pág 35

Podemos llegar a sospechar de la sinceridad de las obras en las que de manera incesante se exhibe el corazón, en las que se llama a nuestra compasión; en las que se nos invita a soñar con una vaga e indefinida belleza y con emociones inconsistentes y faltas de fundamento; en las que hay exageración por falta de medidas formales; cuya sencillez es carencia, debilidad, aridez; cuya dulzura es artificial y cuya expresión alcanza solamente la capa superficial. Tales obras solo demuestran una completa ausencia de cerebro e indican que este sentimentalismo tiene su origen en un corazón muy pobre⁷¹⁵.

A la idea de autonomía de la obra de arte al margen del texto, se suma lo que también había señalado Hanslick: su carácter objetivo y científico, al margen de los sentimientos que pueda experimentar el sujeto receptor :

La obra de arte existe aun cuando nadie sea subyugado por ella, y es superfluo intentar racionalizar nuestros sentimientos sobre el particular; porque este intento siempre revelará las características del sujeto y nunca las del objeto: el observador será daltónico, el oyente será sordo; el amante del arte se encontrará en la peor disposición, no estará facultado (quizá sea cuestión momentánea, quizá permanente) para recibir la impresión artística.”(...) Todo cuanto no comprendemos lo consideramos como un error; todo cuanto nos incomoda lo consideramos como un fracaso de su creador. Y no nos paramos a pensar que, puesto que no entendemos el significado, la única respuesta adecuada debe ser el silencio, un silencio respetuoso. Y la admiración, una admiración sin límites⁷¹⁶.

La elaboración de la obra musical consiste en la realización de una idea que se proyecta, según Schönberg, lo que viene a ser un problema de construcción desde el punto de vista formal.

El trabajo del creador no es partir de un estilo preconcebido, sino ajustarse a una idea. Eso es lo que constituye su motivo de preocupación⁷¹⁷. Podrá estar seguro de que,

⁷¹⁵ Ibid., pág 227-228.

⁷¹⁶ Ibid., pág 36.

⁷¹⁷ El estilo, es algo que no tiene que ver con analizar la construcción de una composición musical, seguir la elaboración y derivación de los temas y modulaciones, y distinguir el número de voces en los cánones, o la presencia del tema en las variaciones. El estilo es la calidad de la obra y se basa en las condiciones naturales que definen a quien la realizó, por eso, mientras que un compositor que conoce sus facultades podrá decir de antemano cómo será exactamente la obra terminada cuando todavía no la está viendo más que en su imaginación, tendrá que ajustarse a una idea proyectada. (Ibid., pág 36)

“haciéndolo todo de acuerdo con las exigencias de esa idea, logrará una apariencia externa adecuada”⁷¹⁸.

Esta forma de plantear la creación no significa que una composición, así, carezca de capacidad de conmover, de la misma manera que para Hanslick .

Mis adversarios han dicho de mí que soy un constructor, un ingeniero, un arquitecto, hasta un matemático –y no para adularme- por causa de mi método de composición de doce sonidos. A pesar de conocer mis *Verklärte Nacht (Noche Transfigurada)* y *Gurre-Lieder* y aunque a algunos les agradasen estas obras por su emotividad, dijeron que esta música era árida y me negaron espontaneidad. Pretendían insinuar que lo que yo ofrecía era un producto del cerebro y no del corazón. Muchos pseudo-historiadores consideran que la posesión de un cerebro es un peligro para la inocencia artística⁷¹⁹.

Schönberg entiende por idea, no su acepción corriente como sinónimo de tema, melodía, frase o motivo, sino como la idea como totalidad, que su creador quiso realizar. Lo expone de la siguiente forma:

Toda nota añadida a la nota primera hace dudosa la tonalidad expresada por esta. Si, por ejemplo, Sol sigue a Do, el oído no estará seguro de si se trata de Do mayor o de Sol mayor, o incluso de Fa mayor o de Mi menor; y la adición de otras notas podrá o no aclarar el problema. De este modo se produce un estado de inquietud, de indecisión que se acrecienta a través de la mayor parte de la pieza, aún más acentuado por similares funciones rítmicas. El sistema mediante el cual se restablece el equilibrio es para mí la *idea* real de la composición⁷²⁰.

Se reconoce como un músico cerebral, entendiéndose por ello, emplear el cerebro para resolver la tarea que lo plantea su idea, sin permitir que las condiciones externas ejerzan ninguna influencia sobre los resultados de su meditación. Nacida la idea, habrá

⁷¹⁸ Ibid., pág 79-80

⁷¹⁹ Ibid., pág. 80-81

⁷²⁰ Ibid., pág 82

de ser moldeada, formulada, desarrollada, elaborada, realizada y llevada hasta el final⁷²¹. Por eso, sostiene Schönberg que en una composición, nada debe quedar dedicado a fines exclusivamente formales, sino que “la idea debe estar contenida en la construcción y en el contenido temático [...] como función introductoria de fijación, variación, preparación, elaboración, desviación, desarrollo, conclusión, subdivisión, subordinación o básica”⁷²².

Por otro lado, la forma, en sus diversos aspectos de igualdad, regularidad, simetría, subdivisión, repetición, unidad, relación entre ritmo y armonía, e incluso, lógica, contribuye a una organización que hace inteligible la idea musical realizada. Las ideas musicales están representadas por notas, de la misma manera que los sentimientos y pensamientos están representados por palabras⁷²³.

La forma en el arte, y en música especialmente, tiende de manera primordial a la comprensión y con ello, produce una satisfacción, no solo intelectual, sino también emocional, siempre que la *idea* del creador esté representada en ella⁷²⁴.

En definitiva, para Schönberg, la música es la representación de las ideas del poeta y pensador musical, por ello, las ideas musicales han de corresponder a leyes de la lógica humana, formando parte de lo que el hombre puede percibir, razonar, expresar.

Podemos, por tanto, concluir que lo que para Hanslick estaba unido en la música bajo el aspecto de “forma espiritual”, en Schönberg se separa en dos: la idea y la forma. La idea constituye el aspecto poético de la obra, y la forma el aspecto organizativo, pero, en cualquier caso, ambos se refieren a elementos constructivos, como se puede ver a continuación:

La idea musical, aunque esté constituida por melodía, ritmo y armonía, no es una cosa ni otra tomada aisladamente, sino las tres en conjunto. Los elementos de la idea musical están parcialmente incorporados al sentido horizontal en forma de sonidos sucesivos, y en parte se hallan en el sentido vertical como sonidos simultáneos. La mutua relación de

⁷²¹ Ibid., pág 84

⁷²² Ibid., pág 124

⁷²³ Ibid., pág 87

⁷²⁴ Ibid., pág 143

los sonidos regula la sucesión de intervalos, así como su asociación en armonías, y organiza el fraseo⁷²⁵.

La música debe de ser un goce. Es innegable que la comprensión es uno de los mayores placeres que se ofrece a los hombres. Y el objetivo de la forma no es la belleza, sino facilitar la comprensión. Las formas son primordialmente entidades destinadas a expresar las ideas de manera inteligible⁷²⁶.

Ahora bien, en otra época, la armonía se utilizó, no solo como una parte de la belleza, sino, sobre todo como el medio para distinguir las características formales⁷²⁷. Pero, los cambios que había experimentado el concepto de armonía por el desarrollo del cromatismo, condujeron, afirma Schönberg, a su método de los doce tonos como un resultado necesario.

La idea de que la tonalidad fundamental o radical predominara en la constitución de los acordes y regulara su sucesión –concepto de *tonalidad*- hubo de determinar primeramente el concepto de *tonalidad extendida*. Muy pronto resultó dudoso el que la tónica constituyese el centro permanente al que habría que corresponder toda armonía o sucesión armónica. Asimismo resultó dudoso si la tónica que apareciese al principio, al final, o en cualquier otro lugar, tendría realmente un sentido constructivo. La armonía de Ricardo Wagner hubo de promover el cambio en la facultad y en la lógica constructiva de la armonía. Una de sus consecuencias fue el empleo *impresionista* de armonías, practicado especialmente por Debussy. Sus armonías si ninguna significación constructiva, eran utilizadas frecuentemente con fines coloristas para expresar estados o paisajes⁷²⁸.

⁷²⁵ Ibid., pág. 151

⁷²⁶ Ibid., pág 197

⁷²⁷ Schönberg presenta varios ejemplos de la armonía clásica: “Para el final, sólo se consideraba adecuada la consonancia. Las funciones estabilizadas requerían distintas sucesiones armónicas de paso: un puente, o una transición, diferentes a las de una codetta; las variaciones armónicas podían realizarse lógicamente e inteligentemente, siempre con la debida consideración hacia el sentido armónico fundamental. El cumplimiento de todas estas funciones –comparable al efecto de la puntuación en la construcción de frases, a la subdivisión en oraciones y a la recopilación en capítulos –apenas podía garantizarse mediante acordes cuyo valor constitutivo no había sido hasta entonces examinado. De aquí, que, al principio, pareciera imposible componer piezas de organización complicada o de gran extensión”.(Ibid.,pág 145)

⁷²⁸ Ibid., pág. 144

Las primeras composiciones en este nuevo estilo de doce tonos fueron escritas por Schönberg hacia el año 1908. Posteriormente, lo hicieron sus alumnos, A. von Webern y A. Berg. Desde el mismo comienzo, tales composiciones se apartaban de la música precedente, no solo en el aspecto armónico, sino también en el temático, melódico y motivico. Pero lo más relevante era su extremada expresividad y su brevedad extraordinaria. Esa peculiaridad se debía a su sentido de la forma que buscaba un equilibrio entre la emotividad extrema y la extraordinaria brevedad⁷²⁹.

En cualquier caso, la composición con doce sonidos tenía como finalidad la comprensión, dice Schönberg, aunque reconoce que las obras escritas en este estilo no han sido entendidas en su nuevo modo de organización. Pero, afirma, “nuestros contemporáneos no son los últimos jueces”, sino que la historia determinará⁷³⁰.

Como también, señala que “sólo el compositor perfectamente preparado será quien componga para el oyente musical igualmente bien dispuesto⁷³¹. Esta misma idea es la que pretende justificar y fundamentar Adorno con su concepción de la dialéctica negativa de la música⁷³².

2.2 La importancia de la estructura formal en Stravinsky y Boulez.

Stravinski no está de acuerdo con esta última idea de la música que sostienen tanto Schönberg como Adorno. Defiende, en cambio, que la tradición es el cimiento que permite edificar toda obra de arte nueva y que hay unas reglas que son las que determinan el marco en el cual es posible realizar la libertad del artista. La cuestión es que, cuando la tradición se rompe, el artista queda aislado de su época, y pierde la comunicación con el público:

El capricho individual y la anarquía intelectual que tienden a dominar en el mundo en que vivimos aíslan al artista de sus semejantes y le condenan a aparecer a los ojos del público en calidad de monstruo: monstruo de originalidad, inventor de su lenguaje, de su vocabulario y del aparejo de su arte. El uso de materiales ya experimentados y de las formas establecidas le está comúnmente prohibido. Acaba entonces por hablar un

⁷²⁹ Ibid., pág 227

⁷³⁰ Ibid., pág 143

⁷³¹ Ibid.

⁷³² La estética de Adorno defiende esta misma posición, ya tratada en el epígrafe 2 del capítulo I.

idioma sin relación con el mundo que escucha. Su arte se vuelve verdaderamente único, en el sentido de su falta de comunicatividad⁷³³.

Igor Stravinski considera que, en la historia del arte es difícil calificar un hecho de revolucionario. “El arte es constructivo por esencia. La revolución implica una ruptura de equilibrio. Quien dice revolución dice caos provisional. Y el arte es lo contrario del caos”. Lo que ocurre, es que se aplica la cualidad de revolucionarios “a los artistas de nuestros días con intención laudatoria”⁷³⁴. Stravinski reconoce que es la audacia lo que mueve a las más bellas y más grandes acciones, pero también dice que, si queremos gozar plenamente de las conquistas de la audacia “debemos exigir, ante todo, su perfecta luminosidad”.

Arnold Schönberg es para Stravinski un compositor que aplica una estética y una técnica distintas de las suyas, que ha provocado violentas reacciones, pero es un espíritu honrado: “el autor de *Pierrot lunaire* es cabalmente consciente de lo que hace y que no engaña a nadie”. De aquí que su música no pueda tacharse de cacofónica. Una música que no agrada al oído, no se puede decir que es cacofónica, mientras que “cacofonía quiere decir mala sonoridad, mercadería ilegal, música no coordinada”⁷³⁵.

Stravinski quiere destacar que lo que cuenta en el arte no ha de ser el agrado mayor o menor que provoca, sino el empleo de un sistema lógico consigo mismo y perfectamente coherente, cosa que cumple totalmente la música de Schönberg.

Schönberg explica cómo ha de ser un proceso compositivo fundado en la coherencia con las nuevas formas:

En todo artista surgirá el deseo de vigilar de manera consciente los nuevos sistemas y las nuevas formas, y también *conscientemente* querrá conocer las leyes y reglas que rigen esas formas que él concibió “como en sueños”. Firmemente convencido de tales sueños, la seguridad de que esos nuevos sonidos obedecen a las leyes naturales y a nuestro modo de pensar –la obedezcan a tales leyes– impulsará al compositor por la ruta de la exploración. Debe encontrarse, si no con leyes y reglas, por lo menos con

⁷³³ Stravinski, *Poética Musical*, 1986 pág. 77

⁷³⁴ Ibid., pág 16

⁷³⁵ Ibid., pág 145

sistemas que justifiquen el carácter disonante de esas armonías y sus correspondientes sucesiones⁷³⁶.

Partiendo de dicho proceso, explica por qué el uso de disonancias no es puramente arbitrario, pero también el hecho de que no nos resulten familiares:

Lo que distingue las disonancias de las consonancias no es el mayor o menor grado de belleza, sino el mayor o menor grado de comprensión. En mi *Harmonienlehre (Tratado de Armonía)* he expuesto la teoría de que los sonidos disonantes aparecen después entre los armónicos, por cuya razón el oído está menos familiarizado con ellos. La mayor familiarización con las consonancias más distantes –esto es, las disonancias– ha eliminado paulatinamente la dificultad de comprensión y ha permitido, en definitiva, no solo la emancipación con respecto a la dominante y otros acordes de séptima, séptimas disminuidas y terceras aumentadas, sino también respecto a disonancias más alejadas de Wagner, Strauss, Mussorgsky, Debussy, Mahler, Puccini y Reger. El concepto de *emancipación de la disonancia* se refiere a su comprensión, considerándola equivalente a la comprensión de la consonancia. El estilo basado en esta premisa tratará las disonancias como consonancias y renunciará al centro tonal. No estableciéndose referencia moduladora, quedará excluida la modulación, puesto que modulación significa abandono de la tonalidad establecida para constituir otra tonalidad⁷³⁷.

Su respeto por Schönberg, dice Stravinski no tiene que ver con el snobismo de aquellos que “se jactan de una vergonzosa familiaridad con el mundo de lo incomprensible”, y que lo único que buscan en el arte es “el efecto agresivo, la sensación que embota los sentidos y no, la música”⁷³⁸.

Stravinski, se mantiene en la línea de los pensadores que ponen la emoción que provoca la música en la elaboración técnica de los materiales mismos, una elaboración, eso sí, iluminada por el espíritu: “*Inspiración, arte, artista* son palabras con sentido poco determinado que nos impiden ver con claridad en un dominio en donde todo es equilibrio y cálculo, por donde pasa el soplo del espíritu especulativo”⁷³⁹.

⁷³⁶ Schönberg, A., Opus cit, 1963, pág 145-148.

⁷³⁷ Ibid.

⁷³⁸ Stravinski, I., Opus cit, pág 18-19

⁷³⁹ Ibid., pág 54

La lucha del creador para convertir su creación, ese objeto desconocido, en una obra es lo que provoca la emoción. De ese modo, “dentro de esa cadena de descubrimientos, cada descubrimiento da nacimiento a la emoción”⁷⁴⁰.

Otro compositor, para quien la estructura formal era esencial en la composición musical fue P. Boulez (1925).

Después de finalizar la Segunda Guerra Mundial, en plena era serial, Boulez escribió dos composiciones siguiendo el estilo propio de la sonata para piano del último Beethoven, pero, en pleno uso de un pensamiento serial. Pero su tendencia hacia una clara preeminencia del rigor en la estructura formal se mostraría posteriormente, en unas obras programáticas en las que mostró ya el serialismo a través de todos los parámetros musicales: dinámica, intensidad, altura, duración, ataque, es decir, armonía, ritmo, velocidad y timbre. Tales obras fueron *Polyphonie X (Polifonía X)*, para orquesta y *Structures I (Estructuras I)* para dos pianos. De estas obras, dice Trías lo siguiente:

[Boulez] no duda en fecundar su rigorismo serial -en bendita incoherencia con sus acusadas diatribas, en sus textos teóricos, contra los “retrocesos” de Arnold Schönberg hacia formas según él periclitadas- con el arsenal y el inventario propios de la forma sonata; eso sí, perfectamente revolucionado y transformado: desde el allegro de sonata hasta la dualidad del scherzo y del trío, o bien la fuga y el rondó; y sobre todo el principio de variación; o si se quiere la *entwickelnde Variation* (variación desarrollada) acuñada por Schönberg y que había fecundado de manera decidida a este compositor y a Anton Webern⁷⁴¹.

Pierre Boulez usa el serialismo no sólo para trazar un orden estructural en las alturas del sonido, o en el orden armónico, como sucede en el dodecafonismo de Schönberg y Weber, sino también para especificar las duraciones. Esto es:

Desde la fusa hasta la negra punteada, pasando por las semicorcheas, corcheas, etcétera; o las intensidades, desde el *pianíssimo* máximo, *pppp*, transitando desde éste al *ppp-pp-p*, en dirección al forte y al fortísimo, o bien las modalidades de ataque: *staccato*,

⁷⁴⁰

Ibid

⁷⁴¹

Trías, E., Opus cit., pág 714

legato, *sforzando*, etcétera; o el comportamiento *agógico*, desde el *largo* al *prestíssimo*. Y, en general, por tanto, en todas las formas del ritmo; y en todos los timbre⁷⁴².

De esa manera, en Boulez, el desglose analítico de todos los parámetros del evento sonoro se realizaba mediante una organización superior que, según Trías constituía el *finis terrae*, “a partir del cual se auguraba la posibilidad de una *tierra fértil* en el continente de la música – en alusión al cuadro de Paul Klee, *Monument im Fruchmland (Monumento a la tierra fértil)*, pintado en 1929, por el que Boulez sentía especial predilección-”⁷⁴³.

Sin embargo, Trías se pregunta: “¿Puede habitarse -con la escucha- una música edificada, implantada en ese límite? ¿O quedará esa proeza experimental únicamente como exponente *documental* de una posibilidad que se realiza, pero que no se fecunda o fertiliza -en la Belleza- como verdadera pieza artística, o *poética*?”⁷⁴⁴.

Boulez pretendía, así, llevar al límite, lo que él mismo denominaba el “cerco occidental”, es decir, ese estrecho círculo en el que se ha movido la música occidental, en cuanto al timbre, modalidades instrumentales, intensidad, forma, dinámica, ritmo y textura, desde el canto gregoriano hasta el pensamiento serial, desde el Renacimiento hasta la descomposición de la tonalidad⁷⁴⁵.

De aquí, el debate planteado hacia los años sesenta entre el formalismo y la estética del contenido del que nos habla Fubini⁷⁴⁶.

En su libro *Pensar la música hoy*, y siguiendo un pensamiento formalista, según el cual, hay que crear una nueva lógica de las relaciones sonoras, Boulez propone, siguiendo a Louis Rougier, seguir un método axiomático que permita alcanzar la coherencia formal de las teorías⁷⁴⁷.

Según Boulez, es preciso fundar un sistema musical, no sobre criterios exclusivamente musicales, sino independientes, como en la geometría. Hay que elegir unas nociones primitivas en relación directa con los fenómenos sonoros y enunciar postulados que deben aparecer como simples relaciones lógicas entre esas nociones, ya que no podemos partir de fenómenos concretos sonoros pretendiendo fundarlos en las

⁷⁴² Ibid., pág 717

⁷⁴³ Ibid.

⁷⁴⁴ Ibid., pág 718

⁷⁴⁵ Ibid.

⁷⁴⁶ Acerca de este debate planteado en torno a la noción de formalismo, véase cap. 5 n 1.3.

⁷⁴⁷ Boulez, P., *Penser la musique aujourd' hui*, 1963, pág 14-31

leyes de la naturaleza, ya que la era de los principios naturales está definitivamente abolida. Afirma, además que, como Lévi Strauss, en el lenguaje como en la música no hay deferencia entre la forma y el contenido, entre lo abstracto y lo concreto.

El fundamento del lenguaje es la convención, como dice Boulez, una convención que hay que establecer y que él propone que haya de consistir en las reglas de la lógica formal. Considera que, al recurrir a las reglas de la lógica formal, mediante la aplicación del sistema axiomático a los sonidos, se garantizará la comunicabilidad del lenguaje utilizado por el compositor.

El aspecto sintáctico o formal que es el que posibilita la comprensión musical, para Boulez, como también para Schönberg, pero, es algo que se descubre solamente en el proceso de análisis de la composición musical. De manera que, lo que facilita la comprensión de la música sólo se descubre, después o antes de la experiencia sonora, pero no durante la experiencia sonora inmediata. Pero además, es cuestionable que una estructura musical basada en la organización de elementos sonoros según un sistema axiomático sea suficiente para hacer posible la fecundación en la belleza, lo que ha de esperarse de toda auténtica obra de arte como el propio Trías ha señalado.

Posteriormente, Boulez aplicó, en composiciones como *Pli selon pli (Pliege a pliege)*, la propuesta teórica y programática de la *obra abierta*, según la cual, el azar, aparece como un ámbito de elección para el intérprete, pero siempre bajo control, y sobre la base de formas musicales estables. Y ya en los años ochenta, en *Repons (Respuesta)*, aplicó la tecnología de la música electroacústica, subordinada a la poesía⁷⁴⁸.

3. La música como símbolo: E. Cassirer.

3.1 La función de las configuraciones simbólicas en las ciencias del espíritu.

E. Cassirer, en *La Filosofía de las Formas Simbólicas* (1969), quiso buscar una fundamentación a las ciencias del espíritu, para lo que no podía recurrir a la teoría

⁷⁴⁸ Trías, E., Opus cit.,2014, pág 20-23

general del conocimiento en su concepción tradicional. Pensaba que la subjetividad de las ciencias del espíritu no puede agotarse en la contemplación cognoscitiva de la naturaleza y la realidad, sino que se muestra activa dondequiera que sea enfocada desde un punto de vista espiritual determinado y configurada a partir de sí mismo⁷⁴⁹.

Cassirer consideraba que el arte era uno de los distintos caminos que sigue el espíritu en su objetivación, o en su autorrevelación, junto con el conocimiento, el lenguaje y el mito⁷⁵⁰. Esos caminos tienen una función con un rasgo en común decisivo: a los tres les es inherente una fuerza originariamente constitutiva y no meramente reproductiva. Tanto en el conocimiento como en el arte, esa energía autónoma del espíritu hace que la simple presencia de un fenómeno reciba una “significación” determinada o un contenido ideal peculiar.

De la misma manera que en el conocimiento, se realiza una configuración o una síntesis intelectual representada en el sistema de conceptos científicos, así también los otros modos de configuración se constituyen en medios para elevar lo individual hasta lo universalmente válido, y, por ello, son modos de objetivación. Las configuraciones simbólicas, aunque no son iguales a los símbolos intelectuales, se equiparan a ellos por razón de su origen espiritual y alcanzan su objetivo de validez universal por otros caminos enteramente distintos al del concepto y la ley lógicos.

Ahora bien, ninguna de estas configuraciones se reduce sin más a otra o puede derivarse de otra, sino que cada una de ellas indica una modalidad determinada de comprensión espiritual y constituye a la vez en y por ella un aspecto propio de “lo real”.

Dichas configuraciones no pueden considerarse como distintos modos de revelarse el espíritu, lo real en sí mismo, sino que, en cada sector particular la función adopta una nueva forma y reclama una nueva fundamentación autónoma: la función cognoscitiva pura, la función del pensamiento lingüístico, la función del pensamiento mítico-religioso y la función de la intuición artística. En todas ellas se lleva a cabo no tanto una configuración perfectamente determinada *del* mundo, sino más bien *para* el mundo, encaminada hacia un conjunto significativo objetivo y una visión total objetiva.

⁷⁴⁹ Cassirer, E., *La filosofía de las formas simbólicas* 2003, pág 7

⁷⁵⁰ Ibid., pág 17-20

Ha sido la ciencia físico-matemática, con Heinrich Hertz, la que en las consideraciones previas de sus “Principios de Mecánica” expresó con máxima brillantez el nuevo ideal del conocimiento, un modelo que definitivamente desbancó a la *teoría reproductiva* del conocimiento⁷⁵¹. Hertz pretendía un conocimiento que permitiera prever experiencias futuras mediante la formación de “imágenes virtuales internas” o símbolos de los objetos exteriores, de tal modo que “las consecuencias lógicamente necesarias de las imágenes fueran siempre las imágenes de las consecuencias naturalmente necesarias de los objetos reproducidos”. Para ello, era preciso derivar de la experiencia acumulada, imágenes de la naturaleza buscada, las cuales servirán de modelo para prever las consecuencias. Era necesario que las representaciones de las cosas concordaran con las cosas en una relación fundamental.

Según Cassirer, Hertz sigue hablando el *lenguaje* de la teoría reproductiva del conocimiento, pero el concepto de “imagen” ha experimentado, con él, una transformación interna⁷⁵². Pues, en lugar de exigir una semejanza entre la “imagen” y la cosa, ha aparecido la expresión lógica de una relación como condición que han de satisfacer los conceptos fundamentales del conocimiento físico.

La conexión de los objetos concretos y la modalidad de su interdependencia debían de poder abarcarse dentro del sistema de los conceptos físicos, pero esto sólo era posible en la medida en que estos conceptos pertenecían desde el principio a una determinada perspectiva unitaria del conocimiento.

Lo importante es que, a partir de aquí, la ciencia comprendió que toda objetivación que podía llevarse a cabo era, en realidad, una mediación.

Las diversas mediaciones debían estar en correspondencia con las diversas estructuras del objeto. De manera que, las conexiones “objetivas” tenían un diverso sentido según el tipo de mediación aplicado, por lo que, aún dentro del ámbito de la naturaleza, el objeto físico no coincidiría con el químico o con el biológico⁷⁵³.

⁷⁵¹ Ibid., pág 14

⁷⁵² Ibid., pág 145

⁷⁵³ Ibid., pág 16-17

A partir de entonces, se trataba de ver si era posible comprender las diferentes direcciones metódicas del saber con su propia autonomía, dentro de un único sistema, cuyos miembros aislados, en su necesaria diversidad, se condicionarían. La cuestión era ver si había una regla que rigiera la multiplicidad concreta y la diversidad de las funciones cognoscitivas, ya que, el conocimiento siempre se orienta hacia el objetivo de insertar lo particular en una forma universal legal y ordenadora.

En ese sentido, la moderna filosofía del lenguaje hace referencia a una “forma lingüística interna”⁷⁵⁴. Pero, de igual modo, se puede presuponer, también, una “forma interna” análoga para la religión y el mito, para el arte y el conocimiento científico.

Dicha forma no ha de significar sólo la suma o el posterior compendio de los fenómenos particulares de este campo, sino la ley que condiciona su estructuración, y la única manera de cerciorarse de esa ley es mostrarla en los fenómenos mismos y “abstraerla” a partir de ellos .

Aunque, no podemos, sin embargo según Cassirer, atenernos a la exigencia de unidad lógica y descuidar la particularidad de cada campo que puede desaparecer en la universalidad de la forma lógica. Ni tampoco podemos abandonarnos a esa individualidad y permanecer examinándola, ya que corremos, entonces, el riesgo de perdernos en ella y de no encontrar ya ninguna vía de regreso a lo universal⁷⁵⁵.

Para evitar este dilema metodológico, era necesario lograr descubrir un factor siempre presente en cada forma espiritual fundamental que, por otra parte, no se repitiese completamente de la misma manera en ninguna de ellas. Se daría, entonces, con la conexión ideal entre los diversos campos individuales: el campo de las funciones del lenguaje, el del conocimiento, el de lo estético y el de lo religioso; sin perder la irrepetible originalidad de cada uno de ellos. Se proporcionaría el término medio necesario para la reflexión que trasladaría a la totalidad de las formas espirituales lo que la crítica trascendental realiza con respecto al conocimiento puro. La cuestión era, para Cassirer, averiguar si existía semejante campo intermedio.

⁷⁵⁴ Ibid., pág 21

⁷⁵⁵ Ibid., pág 25

En este punto es donde Cassirer recurre al concepto de “símbolo” tal como Heinrich Herz lo postula y lo caracteriza desde el punto de vista físico. Lo que el físico busca en los fenómenos es una descripción de sus conexiones necesarias, lo cual sólo es posible dejando atrás el mundo inmediato de las impresiones sensibles. Los conceptos con los que opera el físico, espacio y tiempo, masa y fuerza, punto material y energía, átomo y éter, son meras “ficciones” ideadas por el conocimiento para dominar el campo de la experiencia sensible y considerarlo como un mundo legalmente ordenado. Como a dichas ficciones no corresponde nada en el mundo sensible, el mundo conceptual de la física está totalmente cerrado en sí mismo⁷⁵⁶.

Ahora bien, el signo, no es una mera envoltura eventual del pensamiento sino su órgano esencial y necesario. No sirve sólo para la comunicación de un contenido de pensamiento conclusivamente dado, sino que es el instrumento en virtud del cual este mismo contenido se constituye y define completamente. El acto de la determinación conceptual de un contenido acompaña al acto de su fijación en cualquier signo característico.

En todas las formas fundamentales de creación espiritual es posible hacer valer sus apropiadas y peculiares modalidades de comprensión y configuración sólo creando en alguna forma un determinado substrato sensible. Este substrato sensible es en este caso, tan esencial, que en ocasiones parece abarcar todo el contenido significativo de estas formas, todo su “sentido” propiamente dicho⁷⁵⁷.

Existe una actividad de lo sensible mismo, empleando la expresión goethiana una “exacta fantasía sensible”, que opera en los más variados campos de la creación espiritual, junto y por encima del mundo de las percepciones hacen surgir su propio mundo de imágenes libre: un mundo que, de acuerdo con su naturaleza inmediata, ostenta aún el color de lo sensible, pero que representa una sensibilidad ya conformada y, por lo tanto, espiritualmente dominada. Aquí no se trata de algo sensible simplemente

⁷⁵⁶ Cassirer señala en este punto que cada concepto individual, cada ficción y signo particular, se equipara a la palabra articulada de un *lenguaje* en sí mismo significativo y con sentido, ordenado según leyes fijas. Y, también, que, desde Galileo, la ciencia natural ha avanzado en su aparato conceptual, mediante una depuración creciente de su sistema de signos (Ibid., pág 26)

⁷⁵⁷ Ibid., pág 26-28

dado y encontrado, sino de un sistema de multiplicidades sensibles creadas en cualquiera de las formas de la libre constitución⁷⁵⁸.

El lenguaje , al “nombrar” ordena las impresiones. Igualmente, la fantasía mítica no es un mero producto del capricho, sino que tiene sus propias leyes fundamentales de creación. Así mismo en el campo de la intuición artística, cualquier forma estética en lo sensible sólo es posible si nosotros mismos creamos los elementos fundamentales de la forma.

Una señal de que la actividad pura del espíritu se manifiesta en la creación de los diferentes sistemas de símbolos sensibles, es que todos estos símbolos se presentan desde el principio con una determinada pretensión de valor y objetividad.

El signo no es como la simple sensación dada, algo individual e irrepetible, sino que es el representante de un conjunto, de una totalidad de posibles contenidos frente a cada uno de los cuales representa un primer “universal”. En lugar del contenido que fluye aparece la unidad de la forma encerrada en sí misma y permanente.

En la función simbólica de la conciencia tal como opera en el lenguaje, en el arte, en el mito, surgen en primer lugar, de la corriente de la conciencia determinadas formas fundamentales invariables, en parte de naturaleza conceptual, en parte, de naturaleza puramente intuitiva, que son los símbolos⁷⁵⁹.

En la ciencia, el lenguaje, el mito o el arte, se dan unos materiales a partir de los cuales se construye el mundo de lo “real” , pero también el mundo del espíritu, del yo. No se tratan de simples *estructuras* en un mundo dado, sino de *funciones*, en virtud de las cuales se lleva a cabo una peculiar configuración del ser y una particular partición y división del mismo.

Cada una de esas perspectivas debe ser medida en sí misma y no con los patrones y exigencias de cualquier otra. Sólo al final podrá plantearse si son mutuamente compatibles todas esas formas de concebir el mundo y el yo. Aunque no representen una

⁷⁵⁸ Ibid, pág 29

⁷⁵⁹ Ibid., pág 31

misma “cosa” existente en sí, si pueden complementarse mutuamente para formar una totalidad y un sistema unitario de la labor del espíritu⁷⁶⁰ .

Ahora bien, cuanto más rica y enérgicamente se comporte el espíritu de modo creador, más parece alejarlo su actividad de la fuente primaria. El espíritu cada vez se muestra más atrapado en sus propias creaciones: en las palabras del lenguaje, en las imágenes del mito o del arte, en los símbolos intelectuales del conocimiento que “lo cubre a la manera de un velo transparente y fino, pero igualmente irrompible”. Parece ser que el destino de toda “cultura” es entrar en conflicto y tensión con la “vida”, pues “todo lo que crea en su proceso siempre progresivo de configuración y forma nos aleja más y más de la originalidad de la vida”⁷⁶¹ .

Para la filosofía de la cultura, el conocimiento, el lenguaje, el mito y el arte, la tarea parece consistir justamente en eliminar ese velo, en penetrar en la esfera originaria de la visión intuitiva, que sólo se realiza en la agudeza del concepto y bajo la luz y claridad del pensamiento “discursivo”. Pero, el paraíso de la mística, el paraíso de la pura inmediatez está cerrado. Por eso, no le queda otro escape que invertir la *dirección* de la reflexión. En lugar de regresar, debe de seguir hacia adelante.

Si toda cultura aparece activa en la creación de determinados mundos de imágenes espirituales que son las formas simbólicas, la meta de la filosofía no consiste pues en ir a la zaga de todas estas creaciones, sino en comprenderlas y en tomar conciencia de su principio formativo fundamental.

3.2 La forma lógica de una representación.

Pues bien, así como el modelo de conocimiento de Hertz fue considerado por E. Cassirer el punto de partida de su teoría de las formas simbólicas, una teoría no representativa de la realidad en sus diversos ámbitos, así también fue una de las fuentes de donde L. Wittgenstein extrajo su teoría del lenguaje como forma lógica, que, a su vez utilizó S. K. Langer para explicar la música como símbolo.

⁷⁶⁰ Ibid., pág 34

⁷⁶¹ Ibid., pág 59-60

Para Wittgenstein los temas en torno al lenguaje y a la representación eran una cuestión esencial, algo que compartió con la Viena de su época, cuyo portavoz más conocido fue Karl Kraus⁷⁶². Todos los medios de expresión, desde el lenguaje de los políticos hasta los principios del diseño arquitectónico, habían perdido contacto con los mensajes y por tanto habían perdido su función propia. La cuestión era, entonces, cómo podía una cosa cualquiera servir de expresión o simbolización a cualquier otra. Pero también, si la música o la pintura o la arquitectura o el lenguaje cotidiano podían ser considerados una “representación”, *Darstellung*, y en qué sentido.

En aquel tiempo, se conocía el empleo del término “representación”, como *Darstellung*, tal como lo había aplicado Hertz en la mecánica, significando un esquema cognitivo o modelo (*Bild*), y como lo había empleado Cassirer. Un empleo análogo a la expresión “representación gráfica” de la física actual.

Pero a este empleo se le añadió otro, muy diferente, lo que dio lugar a una confusión que ha continuado hasta hoy. Ese segundo empleo era “sensorial” o “perceptual”, como *Vorstellung*, y lo utilizaban la óptica fisiológica de Helmholtz y la psicología de Mach, el cual correspondía con el término “idea” de Locke, que lo vinculaba con las filosofías empiristas de Locke y Hume⁷⁶³.

La confusión entre las dos nociones afectó a la interpretación de la teoría física de Hertz, pues al exponer su teoría de los modelos matemáticos empleando para ello el término *Bild* -literalmente “diseño” o “imagen”-, fue interpretado erróneamente por Mach como “idea”, en sentido empirista. Hertz, sin embargo, hablaba de una “imagen”, como *Darstellung* y no como una “idea”, *Vorstellung*. Hertz hablaba, de este modo, de esquemas conscientemente construidos del conocimiento, “esquemas cognitivos” o “modelos”:

⁷⁶² La cruzada individual que hiciera Kraus para restaurar la probidad en el debate social tenía asimismo implicaciones más amplias. Muy pronto suscitó ecos en otras actividades de las actividades intelectuales y artísticas, proponiendo, al extenderse, la necesidad de una crítica de los medios de expresión empleados en todos los campos: clamaba, por ejemplo por un desnudamiento de toda aquella decoración convencional y desprovista de significación con la que el sentimentalismo había embarazado las artes creativas, de manera que se restituyesen las capacidades expresivas que necesitaban los artistas para cumplir de nuevo sus funciones originales y propias (Janik y Toulmin, *La Viena de Wittgenstein*, 1983, pág 35).

⁷⁶³ Janik, A. y Toulmin, S., *La Viena de Wittgenstein*, 1983, pág 166

Es posible tener modelos (*Bilder*) diferentes de unos mismos objetos, y estos modelos pueden diferir en varios aspectos. Deberíamos considerar, desde el primer momento, como inadmisibles todos los modelos que implícitamente contradicen las leyes de nuestro pensamiento. De aquí que postulemos que, en primer lugar, todos nuestros modelos estén lógicamente permitidos –o, en una palabra, que estén permitidos. Consideremos que son incorrectos los modelos, si sus relaciones esenciales contradicen las relaciones de las cosas exteriores, i. e., si no satisfacen nuestras exigencias fundamentales. De aquí que postulemos que, en segundo lugar nuestros modelos sean correctos.

Pero dos modelos permitidos y correctos de unos mismos objetos exteriores pueden, con todo, diferir en que uno es más apropiado que el otro. De entre dos modelos de un mismo objeto es más apropiado aquel que comprende en su interior más relaciones esenciales del objeto- al cual podemos llamar más distinto. De entre dos modelos igualmente distintos el más apropiado es el que contiene, además de las características esenciales, la cantidad menor de relaciones superfluas o vacías; es decir el más simple de los dos. No es posible evitar todas las relaciones vacías; se introducen en los modelos por cuanto son simplemente modelos –modelos producidos por nuestro pensamiento y afectados necesariamente por las características que presenta su modo de modelarlas⁷⁶⁴.

Wittgenstein se atiene al significado de representación como *Darstellung* de Hertz para desarrollar su teoría del lenguaje pintura (*Bild*) del mundo en su *Tractatus Logico-Philosophicus* (1918). En realidad, la idea de que todo medio de expresión es una “representación” en el sentido de *Darstellung* o “imagen”, no fue original suya, puesto que otros científicos, como Boltzman ya decían que las teorías físicas nos suministraban meramente tal o cual *Bild* o *Darstellung* de los fenómenos naturales.

Ludwig Boltzman, fundador de la “mecánica estadística” la cual se halla en la base de la termodinámica del siglo XX y, en general, en la actitud que se tiene hoy en día de cara a la física teórica, presentó el problema de la mecánica estadística como consistente en descubrir las relaciones matemáticas que rigen las secuencias con las que –según los diferentes supuestos y condiciones- los estados *actuales* de un sistema físico se distribuían entre sus estados *posibles*; y, de esta manera, en computar las probabilidades relativas de hallar el sistema de una manera efectiva en un estado físico

⁷⁶⁴ Ibid., pág 176.

más bien que en otro.

Wittgenstein utiliza en su teoría del lenguaje el término representación, (*Bild*), refiriéndose a pinturas, dibujos, retratos, fotografías, mapas y otras representaciones pictóricas en dos dimensiones, y modelos tridimensionales, como las esculturas⁷⁶⁵. Pero, Wittgenstein también consideraba pintura, (*Bild*), cosas tales como partituras musicales y grabaciones de gramófono, en este caso se trataban de pinturas de los sonidos musicales⁷⁶⁶. Su teoría era una teoría de la representación en general. Partiendo de esa noción de representación como “modelo” o “imagen”, entendía por *forma lógica* aquello que tienen en común la pintura y la realidad, y era, por tanto, lo que permitía que la pintura pudiera retratar la realidad, aunque fuera incorrectamente⁷⁶⁷. Los elementos de la pintura deben ser capaces, según Wittgenstein, de alguna combinación entre sí según una pauta que corresponda a la relación entre los elementos de lo que es pintado⁷⁶⁸.

Esta noción la *foma lógica* como lo que caracteriza a toda representación en el *Tractatus Logico-Philosophicus*, claramente se corresponde con la noción de “modelo” de Hertz, y con la de “espacio físico” de Boltzman, en la física. De este modo, Wittgenstein afirma que la proposición retrata lógicamente una situación o un estado de cosas.

Los hechos que se dan en un espacio lógico son el mundo; el mundo se divide en hechos; cada uno de los ítems puede ser el caso o no en tanto que todo lo demás sigue siendo lo mismo [...] Construimos para nosotros mismos figuras (*Bilder*) de hechos. Un *Bild* describe la realidad representando una posibilidad de existencia o de inexistencia de

⁷⁶⁵ Lo que le llevó a Wittgenstein a la teoría de la pintura fue la lectura de la crónica de una revista sobre un pleito que tuvo lugar en París. Monk también se refiere a este hecho como lo que le llevó al gran descubrimiento de la “teoría figurativa” tras haber observado la analogía entre las partes del modelo del accidente de coche y el accidente mismo. Así, también uno podía decir que una proposición servía como modelo o imagen de un estado de cosas, en virtud de la correspondencia similar entre sus partes y el mundo. La manera en que se combinan las partes de una proposición –la estructura de la proposición– representa una combinación posible de elementos de la realidad, un estado de cosas posible. Hay una estructura lógica común entre una proposición, como por ejemplo “la hierba es verde” y un estado de cosas, esto es, el que la hierba sea verde (Kenny, A., *Wittgenstein*, 1974, pág 60).

⁷⁶⁶ Wittgenstein, L., *Tractatus logico-philosophicus*, 2003, 2.1-2.225

⁷⁶⁷ Kenny, A., Opus cit., 1974, pág 59-68)

⁷⁶⁸ Wittgenstein, L., Opus cit., 2003, 2.0141

estados de cosas. Un *Bild* representa una situación posible en un espacio lógico [...] En geometría, al igual que en lógica, un lugar es una posibilidad: algo puede existir en él⁷⁶⁹.

El juego del ajedrez sirve como representación del mundo, tal como se concibe en el *Tractatus*, y su *forma lógica* correspondería a las propiedades internas de las piezas, por ejemplo, la capacidad de un alfil para moverse en diagonal.

En cualquier caso, la forma lógica, esa relación interna sólo puede ser *mostrada*: no puede ser enunciada informativamente y es la filosofía la encargada de mostrarla. La forma lógica se refleja en las proposiciones del lenguaje, es decir, las proposiciones poseen una forma lógica y la muestran⁷⁷⁰.

Este aspecto que destaca Wittgenstein, de que la forma lógica no puede expresarse dentro del lenguaje sino que debe mostrarse, es propio de las verdades de la lógica⁷⁷¹, pero también lo es de las verdades éticas, estéticas y religiosas.

4. La música como símbolo *presentacional*.

4.1 El significado de los símbolos descansa en el reino de la lógica.

Susanne K. Langer hace una referencia a ciertas obras filosóficas de quince o veinte años atrás, que trataban del símbolo, la verdad y el lenguaje, entre los que incluye expresamente el *Tractatus Logico-Philosophicus*, para señalar un gran descubrimiento:

⁷⁶⁹ Janik, A. y Toulmin, S., *Opus*, cit., 1983, pág 181-182

⁷⁷⁰ Wittgenstein, L., *Opus cit.*, 2003, 4.121

⁷⁷¹ Sobre la diferencia entre decir y mostrar, en el *Tractatus*, Mounce afirmaba que algo puede ser dicho cuando puede ser transmitido a alguien como una nueva información. Así, una oración o proposición del lenguaje, sí dice algo acerca del mundo, pero una tautología, no. (Mounce, O., *Wittgenstein's Tractatus*, 1990, pág 39).

Una tautología muestra algo acerca de la naturaleza de la estructura lógica del lenguaje, pero no enuncia o dice algo acerca del mundo. Kenny lo explica de este modo: algo puede ser *dicho* si es posible para un oyente aprehender el contenido de lo que se está comunicado sin saber su valor de verdad; dicho de otra manera, se puede decir que *p* sólo si un interrogador puede formular la pregunta “¿Es el caso de *p*?” sin conocer la respuesta. Por ejemplo, las proposiciones siguientes dicen algo acerca del mundo: “Si es Domingo las tiendas están cerradas”, “Es Domingo”, “Las tiendas están cerradas”. Pero la tautología que forman *muestra* que la tercera proposición se sigue de las dos primeras. La tautología toma el valor verdadero para toda una combinación de la tabla de verdad y con ello, *muestra* su verdad, pero no se puede decir que es verdadera, estrictamente hablando, porque es “hecha verdadera” (Kenny, A. *Opus cit.*, 1973, pág 51).

los datos sensoriales o los hechos son primariamente símbolos y sus significados son sus leyes⁷⁷².

Considera Langer, como Cassirer, que el poder de la simbolización, significa el reconocimiento de que la respuesta humana es constructiva y no una cosa pasiva. Se trata de una idea generativa que inspira nuestra etapa filosófica, que dará lugar a métodos propios, para liberar del punto muerto a las paradojas de la mente y el cuerpo, la razón y el impulso, la autonomía y la ley y superará los argumentos antiguos desechando sus expresiones y encontrará frases más significantes.

Langer propone lo que ella llama un nuevo principio general consistente en concebir la mente como un órgano al servicio de las necesidades primarias, pero de necesidades característicamente humanas. La mente humana no intenta hacer lo mismo que la mente de un gato, sino algo más, aunque eso suponga hacer uso de un talento especial para fallar cuatro veces de cinco. Se trata de la necesidad de simbolización, un comportamiento que es necesario para el humano y que para el gato, no lo es ⁷⁷³:

Creo que hay una necesidad primaria en el hombre que otras criaturas probablemente no tienen y que actúa en todos sus propósitos aparentemente no animales, sus fantasías, su conciencia del valor, su inexpresable entusiasmo y su esperanza en una vida de santidad en el más allá. Esta necesidad que ha sido designada como de una vida superior, pertenece a un género más complejo y reciente, y no es más que la necesidad de simbolización. La simbolización es el acto esencial de la mente⁷⁷⁴.

Para Langer, no todos los productos de la simbolización pueden ser usados de acuerdo con los cánones del razonamiento discursivo. La ley que explica cómo se han hecho no es por combinación. Los principios de asociación nos conducen a una complicación y artificio ininteligibles.

El discurso es una clase de proceso simbólico. Hay transformaciones en la experiencia de la mente humana que tienen fines muy diferentes de los prácticos o instrumentales. Un sistema de creencias y sentimientos más o menos organizado, como se experimentan en cultos o rituales, es una necesidad absoluta para reforzar la

⁷⁷² Langer, S. L., *Philosophy in a new key: A study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, 1942, pág 19-24

⁷⁷³ Ibid., pág 39-41

⁷⁷⁴ Ibid., pág 41

solidaridad de la vida social. El ritual no se prescribe con una intención práctica, ni siquiera con la intención de una vida solidaria⁷⁷⁵.

Fue Freud quien en *Totem y tabú* reconoció que los actos rituales no son genuinos actos instrumentales, sino que son debidos a una motivación primaria, una compulsión, que lleva consecuentemente consigo un sentimiento y no un propósito. Freud mostró que el comportamiento humano consiste no sólo en una estrategia para conseguir comida, sino que es también un lenguaje; que todo movimiento es al mismo tiempo un gesto.

Tal es el caso de los objetos sagrados, cuando, en su presencia, se formaliza el comportamiento, lo que supone la entrada en el campo del ritual⁷⁷⁶. El comportamiento del ritual religioso se explica como una “expresión de sentimientos” en sentido lógico, es decir, una articulación de sentimientos. Un rito regularmente realizado es la constante reiteración de sentimientos hacia “las primeras y últimas cosas”; no es una libre expresión de emociones sino una disciplinada representación de “actitudes correctas”. En el ritual, sus imágenes de cosas y criaturas están sacadas de la vida, su comportamiento sigue leyes no empíricas⁷⁷⁷.

Al igual que Cassirer, Langer defiende que nuestro cerebro no sólo es bastante bueno transmitiendo información, sino también es un poderoso transformador, por eso hacemos cosas que el gato rechazaría por impracticables si las pudieran concebir⁷⁷⁸.

Langer aplica la teoría lógica de Wittgenstein a su estudio de los símbolos tal como se expresa en las siguientes proposiciones de su *Tractatus Logico-Philosophicus* : “Un nombre está en el lugar de una cosa ...” (4.0311) Tanto la proposición, como la

⁷⁷⁵ El salvaje que golpea el tambor para extraer la malaria de su hermano, nunca hará un error de tipo práctico como lanzar fuera su flecha o usar como cebo unas flores en su caña de pescar. No es la ignorancia de las relaciones causales, sino el hecho de sobrevenir un interés más fuerte que su interés práctico, que le lleva a los ritos mágicos. Este interés tiene que ver con el valor *expresivo* de tales actos. La magia no es pues, un método, sino un lenguaje, es parte de un fenómeno mayor, el *ritual*, que es el lenguaje de la religión. El ritual es una transformación de las experiencias que ningún otro medio puede adecuadamente expresar. Porque brota de una necesidad primaria -esto es, brota sin intención, sin adaptarse a un propósito consciente. Las formas de actos expresivos -discurso, gesto, canto y sacrificio- son transformaciones simbólicas que la mente de cierta especie produce naturalmente en determinadas etapas de su desarrollo y comunión (Ibid., pág 49).

⁷⁷⁶ Ibid., pág 153

⁷⁷⁷ Ibid., pág 171

⁷⁷⁸ Ibid., pág 42-52

partitura musical son pinturas (4.015). Uno podría reconstruir una sinfonía siguiendo la línea de una grabación fonográfica y a partir de ésta, la partitura (4.0141).

El lenguaje es la pintura más creíble e indispensable de la experiencia humana, del mundo y sus hechos. Todo lenguaje tiene una forma que requiere una alineación de nuestras ideas aunque sus objetos estén uno dentro del otro; como piezas de ropa que se están usando una sobre la otra y tienen que estar alineadas una al lado de la otra en la cuerda para colgar la ropa. Esta propiedad del simbolismo verbal se conoce como discursividad. De aquí, que hay quienes sostienen que, solamente aquellos pensamientos que puedan ser tratados en este orden, puede hablarse de ellos. El simbolismo debe obedecer a las reglas de la gramática lógica –de la sintaxis lógica. Se refiere a la lógica de Frege y Russell.

Según Langer, estos filósofos del lenguaje –Russell, Wittgenstein, Carnap y otros- han considerado que, puesto que hay cantidad considerable de nuestra habla y de nuestro cerebro que rechaza los cánones del significado literal, dichas combinaciones verbales y otras estructuras pseudo simbólicas, no tienen un significado real, aunque sean libremente usadas como si significaran algo. Según estos lógicos deben ser tratadas como “expresiones” en sentidos diferentes, esto es, de emociones, sentimientos, deseos. En realidad, sostienen que no son símbolos del pensamiento sino síntomas de una vida interior, como las lágrimas y la risa.

Langer está de acuerdo en que las cuestiones sobre la Primera Causa o la Unidad o la Sustancia son pseudo preguntas y pseudo respuestas, y no son más que el resultado de atribuir al mundo lo que en realidad pertenece a la proyección lógica según la cual lo concebimos. Pero, esto no significa que haya que condenar la investigación filosófica, sino que tiene que ser concebida de forma diferente: como una búsqueda filosófica, consistente en un estudio de significados, que reconoce la íntima relación entre simbolismo y experiencia⁷⁷⁹.

Langer se apoya en algunos filósofos como Schopenhauer, Cassirer, Dewey o Whitehead que han descubierto que el campo de la semántica es más extenso que el del lenguaje y sostiene que hay ciertas cuestiones que no se ajustan al esquema gramatical

⁷⁷⁹ Langer, S.K., *Feeling and form: a theory of art developed from philosophy in a new key*, 1979, pág 79-85

de la expresión, sino que requieren otro esquema simbólico. El mundo que se nos revela “no es simplemente un mundo de cosas acerca del cual descubrimos hechos tan pronto como codificamos el lenguaje lógico necesario para hacerlo; el mundo de la sensación es tan complejo, fluido y lleno, que en medio de esa confusión nuestros órganos sensoriales tienen que seleccionar ciertas formas predominantes”. El ojo y el oído hacen sus propias abstracciones y consecuentemente dictar sus propias formas peculiares de concebir⁷⁸⁰.

Independientemente del aspecto psicológico, el significado de los símbolos, para Langer, tiene un aspecto, que es el esencial y que descansa en el reino de la lógica, en donde se trata de las relaciones entre los distintos términos y en donde los diferentes tipos de significado consisten en diferentes tipos de grados de relación.

Langer propone una teoría de la música como símbolo que se basa en lo siguiente:

El significado es “la función de un término” y no una propiedad o cualidad suya esto es, un patrón respecto a un término; y este patrón surge cuando miramos a dicho término en su relación total con los otros términos que están en torno a él ⁷⁸¹. Langer pone el ejemplo de cómo ha de entenderse un acorde musical que, en el uso del “bajo cifrado” es tratado como una función de una nota, al señalar con unos números escritos sobre la nota, qué tipo de relación tiene con las otras notas. Un mismo modelo podría tener funciones distintas⁷⁸².

Cualquier término es, entonces, un modelo de significado, y nuestras descripciones del mismo modelo diferirán en cada caso, pero estarán acordadas entre sí.

4.2 El contenido emocional simbólico en la música.

⁷⁸⁰ Ibid., pág 86-90

⁷⁸¹ Langer, S.K. Opus cit., 1942, pág 53-59

⁷⁸² Langer señala, así, que, cuando la nota La aparece junto con los números 3,4 y 6, se entiende como un acorde de cuarta y sexta sobre La. De ese modo, el acorde es tratado como un modelo o una función de La y en el que el término mismo es el elemento clave. Ahora bien, cualquier término de un modelo puede ser tomado como un elemento clave con el cual están relacionados los demás. Por ejemplo, el acorde de La anterior puede ser tratado con referencia a la nota sobre la cual está construido armónicamente, que es Re. Según esta otra perspectiva, se analizaría el acorde como “la segunda inversión de un acorde de séptima de dominante de Sol.” La “dominante” de Sol es Re y no La. De este modo se trataría el modelo completo como una función de de Re. Pero en realidad no se trata de un modelo distinto, sino del mismo. (Ibid., pág 59)

Los términos pueden tener dos funciones que son el *signo* y el *símbolo*. En ambos casos hay un significado. Cualquier sonido, gesto, cosa o evento puede ser un *signo* o un *símbolo*.

Los *signos*, entre los que se encuentran, los naturales, son un *síntoma* de un estado de cosas, pues en ellos el signo y su objeto están asociados como un par, como una correlación de uno a uno. Ambos términos pueden ser intercambiados sin perjuicio.

Sin embargo, los *símbolos*, no son simplemente “signos sustitutivos”. Un símbolo no evoca la acción apropiada en presencia de su objeto. Si yo digo “Napoleón” uno no se inclina como si le presentaran al conquistador de Europa, sino que simplemente piensa en él.

Los *símbolos* son vehículos para la *concepción* de los objetos y concebir una cosa o una situación no es lo mismo que reaccionar frente a ello o ser consciente de su presencia. Al hablar de las cosas tenemos las concepciones de las cosas, no las cosas que los símbolos “significan” directamente.

Lo que las palabras normalmente evocan es un comportamiento hacia determinadas concepciones; en eso consiste el típico proceso de pensar. El símbolo es un instrumento del pensamiento. Sólo dentro del pensamiento discursivo es en donde podemos hablar de verdad y falsedad, pues los términos en su función simbólica convienen o no a las cosas o a las ideas de esas cosas, aunque no dicen nada. Es la estructura gramatical, la que es una fuente de significado, pues aunque no es un símbolo, ni un término, tiene una función simbólica: unos determinados símbolos para hacer uno complejo, cuyo significado es una constelación especial de todas las *connotaciones* implicadas. Por medio de la *connotación* establecemos una relación entre el nombre o símbolo con su concepto asociado⁷⁸³.

La *connotación* es el concepto que le conviene al símbolo y permanece con él aún en ausencia del objeto. Por eso, ante el símbolo, podemos *pensar* en él sin producir en nosotros una reacción abiertamente⁷⁸⁴.

⁷⁸³ Ibid., pág 60-73

⁷⁸⁴ Langer distingue entre las funciones que tiene un símbolo de *denotar* y la de *connotar*. Mientras que en la función originaria de un símbolo hay tres términos esenciales: el sujeto, el signo y el objeto, en la *denotación*, que es la función más común de un símbolo, en la que tenemos cuatro elementos esenciales: el sujeto, el símbolo, la concepción y el objeto. En el caso de un nombre como “Juan” el símbolo no

La doctrina más popular de la significación y función de la música es la que procede de filósofos como Rousseau, Kierkegaard y Croce, y críticos musicales como Riemann, pero sobre todo de los músicos mismos, como son entre los grandes, Beethoven, Schumann y Liszt. Esta doctrina defiende que la música es una catarsis emocional, que su esencia es la expresión de uno mismo⁷⁸⁵.

Para Langer, sin embargo, esta doctrina encuentra pronto una paradoja: que, filosóficamente, ya desde el principio encuentra su final, pues la historia de la música ha sido una historia de *formas* cada vez más integradas, disciplinadas y articuladas, parecida a la historia del lenguaje que desde gritos expresivos derivó en sus funciones denotativas y connotativas más que emocionales. Las leyes de la catarsis emocional son naturales, no son leyes artísticas.

Puede decirse que al interpretar música buscamos y a menudo encontramos la autoexpresión. Incluso, Hanslick para quien los significados musicales eran anatema, llegó a afirmar la posibilidad de aliviar los propios sentimientos en la música, lo que cualquiera que usa su voz o un instrumento puede comprobarlo con su experiencia.

Puede parecer que una pieza hasta puede estar pensada para expresar determinado sentimiento y de ahí pensar que el propio compositor ha grabado su propio sentimiento en la partitura. Pero esta idea es muy ingenua desde el momento hay una gran variedad de interpretaciones que pueden diferir en los sentimientos que se encuentran en la misma pieza⁷⁸⁶. El hecho es que aunque podemos usar la música para tener nuestras experiencias subjetivas, esta no es su función primaria:

Si la música tiene alguna significación es semántica, no sintomática. Su significado no es el del estímulo que evoca una emoción, ni el de la señal que la anuncia; si tiene un contenido emocional, lo tiene en el mismo sentido en que el lenguaje tiene su contenido conceptual –*simbólicamente*. Podemos decir que ni se deriva de los afectos ni intenta producirlos, sino, con cierta reserva, que *trata acerca de* ellos. La música no es la causa de la cura de los sentimientos sino su expresión lógica; aunque en esta capacidad tiene

significa propiamente una persona, sino que la denota, la concepción del objeto satisface en su totalidad el contenido del símbolo (Ibid., pág 73).

⁷⁸⁵ Ibid., pág 214-215

⁷⁸⁶ Ibid., pág 216-217

sus propias maneras de funcionar, que la hace incomparable con el lenguaje y con otros símbolos *presentacionales* como imágenes, gestos y ritos⁷⁸⁷.

En la estética musical, el problema vital al que nos enfrentamos es el que implica la lógica del simbolismo. Es un problema lógico del arte, pero no del lógico, porque concierne a la estructura lógica de un tipo de símbolo que el lógico no usa. Tratamos con un problema filosófico que requiere un estudio lógico a la hora de definir el significado musical adecuado a un contexto artístico y no positivista,. Se requiere una filosofía del simbolismo realmente poderosa.

Abandonemos, dice Langer, el problema de la música como estímulo y como síntoma emotivo, pues no son suficientes para dar cuenta de la importancia que le conferimos; y asumamos que su significación es la de un símbolo.

La teoría de que la música es un lenguaje tiene su pionero en Schopenhauer, en su intento de interpretar la música como un símbolo del aspecto irracional de la vida mental, la Voluntad. Esta idea, según Langer, fue buena, pero su conclusión metafísica, no. Lo positivo es que entendió la música como un simbolismo con un contenido de ideas, impersonal, y realmente semántico y no como el signo de la condición emocional de alguna persona⁷⁸⁸.

Una lectura más ingenua de la teoría de la música como lenguaje es la onomatopéyica, según la cual, podemos reconocer los sonidos naturales en los efectos musicales. Esta es la base de la música programática. Pero no son así todas las concepciones de la semántica musical. Con la evolución del sonido pictórico se desarrolla la música “dramática” en un sentido más subjetivo, una música que intenta ser tomada como un lenguaje del sentimiento. Esta música expresa el amor, la esperanza, el temor. No se trata de una autoexpresión sino de la exposición de sentimientos que pueden ser atribuidos a los personajes de la escena o a caracteres ficticios en una balada. Esta es la teoría del significado más persistente e interesante y que han mantenido Schumann, Wagner, Liszt, Berlioz y muchos otros, afirma Langer. Ahora bien, sostiene

⁷⁸⁷ Ibid., pág 217

⁷⁸⁸ Ibid., pág 218-219

que, si la música es realmente un lenguaje de la emoción, debe expresar primariamente el *conocimiento que tiene el compositor de los sentimientos humanos*⁷⁸⁹.

Para Langer, la música es formulación y representación de emociones, estados de ánimo, tensiones mentales y resoluciones –una “pintura lógica” de la vida sentiente, una fuente de interiorización, no una búsqueda de simpatía. No pide que nos identifiquemos con un sentimiento, sino que lo comprendamos. Igual que las palabras describen sucesos que no hemos vivido, lugares y cosas que no hemos visto, lo mismo la música puede presentarnos sentimientos y estados de ánimo que no hemos sentido y pasiones que no hemos conocido anteriormente. Su contenido puede ser el mismo que el de la “autoexpresión” y sus símbolos pueden haber sido tomados prestado para la ocasión del mundo de los síntomas expresivos; pero esos elementos son *formalizados* y el contenido “distanciado” desde una perspectiva artística.

La actual oposición entre las dos teorías sobre el significado musical -el de la autoexpresión y el de la expresión lógica-, puede ser resumida en la cita de Busoni en donde afirma que si un artista tiene que conmover a su audiencia, no debe conmoverse a sí mismo –a menos que en ese momento pierda su maestría sobre el material- de manera que el oyente no lo debe considerar como un sentimiento real, si su apreciación artística no ha de degradarse a una mera simpatía humana⁷⁹⁰.

La simpatía es la pérdida de la “distancia psíquica”. En definitiva, es una confusión entre el símbolo que nos lleva a concebir su objeto y el signo, que nos lleva a tratar con lo que significa⁷⁹¹.

4.3. La significación connotativa de la música.

De acuerdo con su teoría de la música como expresión de la forma lógica Langer sostiene lo siguiente: todo lo que concebimos, lo concebimos en alguna forma, aunque hay formas alternativas para todo contenido; pero la figura musical que reconocemos como tal, tiene que ser una figuración en la cual podríamos aprehender la cosa a la que

⁷⁸⁹ Ibid., pág 220-221

⁷⁹⁰ Cit. Por Langer S.K.: Busoni, F., Opus cit pág 40

⁷⁹¹ Ibid., pág 222-223

se refiere. Esto es así, porque las estructuras musicales se parecen a ciertos patrones de dinámica de la experiencia humana⁷⁹². Hay propiedades similares entre la vida y los patrones de movimiento y reposo, de tensión y relajación, de acuerdo y desacuerdo, preparación, satisfacción, excitación, cambio repentino, etc.

El requisito para una relación connotativa entre la música y la experiencia subjetiva es una cierta similaridad de la forma lógica. La música tiene propiedades especialmente útiles para un uso simbólico, por su semejanza con el lenguaje:

Al igual que las palabras, están compuestas de muchos elementos separables, fácilmente producidos, y fácilmente combinables en una variedad de formas; son rápidamente distinguibles, recordados y repetidos; y finalmente tienen una señalada tendencia a modificarse los caracteres unos a otro en la combinación⁷⁹³.

Las formas de los sentimientos humanos son mucho más congruentes con las formas musicales que con las formas del lenguaje. Afirma Langer que “la música puede revelar la naturaleza de los sentimientos con un detalle y una verdad al que el lenguaje no puede acercarse”⁷⁹⁴.

Aquellos que niegan que la música es un lenguaje de los sentimientos, “rechazan con horror el mero intento de construir la música como una semántica, porque consideran que aplicarle un significado es un insulto a la Musa y una degradación de las puras formas dinámicas, que, de ese modo, dejarían de ser musicales”. Consideran que la dignidad de la música demanda autonomía, pero negar la mera posibilidad de un contenido en la música, sólo les ha conducido a pensar acerca de ella en términos de forma y contenido. De repente se encuentran con la dicotomía: significante o

⁷⁹² Hay procesos interiores, emocionales o intelectuales que muestran un tipo de desarrollo como el que aparece en la música. Wolfgang Köhler señala la utilidad de la “dinámica” musical para describir las formas de la vida mental: *crescendo* y *diminuendo*, *accelerando* y *ritardando*. Estos términos también convienen a la descripción del comportamiento y a la reflexión de la vida interior, gestos y actitudes psíquicas.

⁷⁹³ Ibid., pág 226

⁷⁹⁴ Ibid., pág 235

significado. Dicotomía que persiste en la afirmación de Hanslick “la forma musical es su propio contenido”⁷⁹⁵.

La música no puede explicarse como alta abstracción. La experiencia musical nos da una sensación de *sentido vital personal (import)*,⁷⁹⁶ que encontramos en una gran composición cada vez que se nos repite. Su mensaje no es una abstracción inmutable, un concepto sin ambigüedad y fijo, como una lección en las altas matemáticas del sentimiento. Siempre es nuevo, no importa lo bien que lo conozcamos, o si no, pierde su significado; no es transparente sino iridiscente. Los *símbolos* de la música son inagotables e *inconsumables*⁷⁹⁷.

La expresión de una idea de un modo simbólico puede tener éxito o no, ser adecuada o ser inexacta. En la música, aunque no tengamos una “pintura lógica” precisa de los afectos que ella simboliza, nos referimos a ellos indirectamente por el método indirecto de describir las causas o los efectos. Así, podemos sentirnos “impactados”, “excluidos”, “conmovidos” o “como blasfemando”, como “saliendo corriendo”. Un estado de ánimo sólo puede describirse por la situación que lo ha originado: hay un estado de ánimo de la puesta de sol, el de una fiesta popular, o de una velada en Viena. Un compositor usará estas pinturas mentales como un tamiz para organizar su concepción musical, como lo hacía Schumann⁷⁹⁸.

La música se asegura de que su forma articulada coincida inequívocamente con las formas de sentimiento⁷⁹⁹ y de la vida, de ahí que crea una apariencia de vida y de sentimiento. Se trata de un movimiento que consiste únicamente en duraciones o temporalidad. Así es como la música hace el tiempo audible y hace sensible su forma y su continuidad. Es la imagen sonora de lo temporal⁸⁰⁰.

⁷⁹⁵ Ibid., pág 226-237

⁷⁹⁶ Langer sustituye ahora el término “significación” por el de “sentido vital” (*vital import*) y en lugar de “símbolo”, utiliza “forma expresiva”. Afirma, además, que la captación del *sentido* de la música es un logro inmediato de la intuición, no un logro de la reflexión y la interpretación. (Ibid., pág 226)

⁷⁹⁷ Ibid., pág 238-139

⁷⁹⁸ Ibid., pág 241

⁷⁹⁹ Mientras que en una primera época, el sentimiento era sinónimo de emoción, para Langer, posteriormente llegó a significar formas de crecimiento y disminución, fluir y recogerse, conflicto y resolución, velocidad, arresto, excitación aterradora, calma, o activación sutil y lapsos de sueño –no disfrute o pena, sino el sentimiento de alguno o de ambos- la grandeza y la brevedad y el eterno paso de todo lo *sentido vitalmente* (Bowman, Opus cit., 214-215).

⁸⁰⁰ Bowman, W.D., Opus cit., 1998, pág 212-213

Es cierto que podemos llegar a confundir ciertos efectos de la música y considerarlos sentimientos, afirma Langer, pero realmente son enteramente diferentes, ya que la música es tan sólo un simbolismo implícito. Hasta que las formas simbólicas no son abstraídas conscientemente, la confusión está ahí⁸⁰¹.

Todos los sonidos que escuchamos y retenemos a lo largo del día se convierten en formas fijas en nuestra mente, porque los oímos. Por eso, tienen la posibilidad de entrar a formar parte del arte.

Aunque los sonidos que oímos una y otra vez en la naturaleza, la industria, la sociedad, han dado origen a la música porque son expresivos, el valor musical de dichos sonidos no se debe a las asociaciones establecidas en la experiencia original, sino que se debe a sus ritmos e intervalos, su tensión y relajación, progresión, ascensión y descenso, movimiento, límite, descanso, etcétera.

Sería caer en la “falacia genética” confundir el origen de una cosa con su *sentido vital (import)*. En una filosofía del simbolismo este error es particularmente determinante, pues todas las formas simbólicas elementales tienen su origen en alguna otra cosa que en su interés simbólico. También, los materiales musicales, en su momento sirvieron a determinados usos antes de convertirse en música⁸⁰².

La forma significativa no la extraemos de la nada, sino que la encontramos, y creamos algo en su imagen. Sostiene Langer que, es porque alguien ha visto esa forma significativa en una cosa que él copia, que la copiará con énfasis, no con medida, sino con el poder selectivo e interpretativo de su inteligente ojo. Así lo hacían los salvajes, los Indios, Polinesios e Indonesios, eran sensibles a las formas, como los Egipcios y los habitantes de las cavernas del paleolítico. Su modelo era el cuerpo humano y la naturaleza, pero al mismo tiempo que imitaba esos modelos con fines prácticos veían algo más, el *sentido vital (import)*, y no sólo el utilitario de sus formas.

⁸⁰¹ Según Langer, se trata del mismo principio es el que hace creer en los mitos : el que hace que los nombres que denotan poderes estén dotados de poderes, y que los actos sagrados sean tomados por actos eficaces. Este principio fue establecido por Cassirer, que para el pensamiento mítico, el contenido no está claramente dividido entre símbolo y objeto, sino que se encuentran en una fusión indiferenciada. Langer añade que la música es nuestro mito en el mundo interno, un mito joven, vital y lleno de significado, de reciente inspiración y todavía en crecimiento. (Ibid., pág 245)

⁸⁰² Ibid., pág 248-249

Literalmente veían el reflejo del sentimiento humano, las leyes “dinámicas” de la vida, el poder y el ritmo en formas sobre las cuales se centraba su atención. Pero en términos discursivos, no sabían lo que expresaba⁸⁰³. Pero, al salir de su estado primitivo y tomar más en serio la razón discursiva la ambición de la representación naturalista y literal de acuerdo con los patrones racionales del arte y las interpretaciones morales, confundió su intuición y su aprehensión visual⁸⁰⁴.

La emoción estética no es el *sentido vital* de la obra de arte, sino el resultado, cuando el artista y el receptor comparten la comprensión de una idea no dicha. El placer sobreviene con el descubrimiento de la verdad⁸⁰⁵.

Langer afirma que la música es un símbolo *presentacional*, cuyo significado explica Bowman a continuación:

Un símbolo que sólo connota, no denota y que habla directamente a los sentidos, haciendo una presentación directa de un objeto individual. El símbolo *presentacional* no significa, sólo articula y presenta. No tiene ni un vocabulario fijo ni reglas sintácticas. No puede ser traducido ni parafraseado sin alterar radicalmente lo que transmite. Son abstracciones formales hechas directamente por el oído y por el ojo, nuestro instrumento más primitivo de la inteligencia. Muestran más que dicen. Sus significados son inseparables de su forma y deben ser captados intuitivamente o de ninguna otra forma⁸⁰⁶.

Por lo tanto, la música no es, para Langer, ni un estímulo, ni un síntoma del sentimiento. No es la causa ni la resolución de sentimientos, sino su expresión lógica. Su significado emotivo es la forma interior misma del sentimiento. En definitiva, la música no es una autoexpresión, sino formulación y representación de emociones, estados de

⁸⁰³ Ibid., pág 251-253

⁸⁰⁴ La música tiene muy pocos modelos naturales, afirma Langer. Pájaros, canciones, gritos, silbidos, llamadas tradicionales al ganado, sonidos metálicos y de los materiales; aún las entonaciones de la voz humana emocionales (como las nuestras) o semánticas (como los tonos en el discurso chino), son poco definidas y precisas para retenerlas con precisión en la memoria. Tenía que apoyarse indirectamente en dos elementos no musicales – el ritmo y las palabras. Los ritmos son más fijos y estables que las entonaciones. Esta será la razón de por qué la estructura rítmica ha sido el primer aspecto en la música en ser formalizado y preciso. Nos ofrece el primer marco lógico del arte embrionario de la música. (Ibid., pág 253)

⁸⁰⁵ Ibid., pág 259

⁸⁰⁶ Bowman, W.D., Opus cit., 1998, pág 209-211.

ánimo, tensiones mentales y resoluciones- una “pintura lógica” de la vida sentiente, un conocimiento de cómo van los sentimientos.

Las palabras no pueden transmitir lo que transmite la música, si fuese así, no necesitaríamos la música. El objeto de la música no es procurar placer, sino disponer al oyente con algo que no ha conocido anteriormente. Presenta los sentimientos para concebirlos, no para disfrutarlos.

Hay que recordar que, para Schopenhauer, la abstracción era la garantía de que los sentimientos expuestos musicalmente no están adheridos a los fenómenos empíricos del mundo, sino que penetran en su entraña metafísica⁸⁰⁷. En la misma línea, para Langer el peor enemigo del juicio artístico es el juicio literal. No es la ceguera hacia la “forma significante”, sino la ceguera producida por la clara evidencia de las cosas familiares, la que nos hacen perder el significado artístico, el *sentido vital (import)* mítico o el sagrado⁸⁰⁸.

5. La música como signo artístico: Mukarovský

5.1 Un signo con una de función estética.

El arte es un hecho semiológico para Mukarovský (Bohemia 1891-1975), ya que la obra artística está destinada a servir de intermediaria entre su autor y la colectividad. Rechaza, por tanto, que la obra artística se identifique con el estado de ánimo de su autor ni con el estado de ánimo que evoca en los sujetos que la perciben. Esos estados de ánimo son incommunicables e indescriptibles. Asimismo, rechaza cualquier teoría estética hedonista⁸⁰⁹.

La obra-cosa funciona únicamente como símbolo exterior, como un significante, al que le corresponde en la conciencia colectiva, una significación determinada (que a

⁸⁰⁷ Según Schopenhauer, la música expresa lo en sí de todo fenómeno. Lo que se expresa no es esta o aquella determinada alegría aislada, esta o aquella aflicción, o dolor, o terror o júbilo, o regocijo o paz interior; sino *la* alegría, *la* aflicción, *el* dolor, *el* terror, *el* júbilo, *el* regocijo, *la* paz interior *mismos*, en cierto modo *in abstracto*, lo esencial de ello mismo, todo sin accesorios, y por eso también sin los motivos (Dahlhaus, C., Opus cit., 1999, pág 72)

⁸⁰⁸ Bowman, W.D., Opus cit., 1998, pág 264

⁸⁰⁹ Mukarovský, J., *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, 1977, pág 36-37

veces se denomina “objeto estético”). Esta significación se caracteriza por lo que tienen en común los estados subjetivos de la conciencia, que la obra-cosa evoca en los miembros de una comunidad determinada. Se trata de una percepción común, independiente de los elementos psíquicos subjetivos que existen en cada acto de percepción de la obra artística.

Además, la “obra-cosa”, perceptible por todos, en sí misma no puede constituir la obra de arte, puesto que a veces ocurre que la obra-cosa cambia totalmente tanto en el aspecto como en su estructura al trasladarse en el tiempo y en el espacio (así ocurre en las traducciones sucesivas de una obra poética).

Por otra parte, al considerar a la obra como signo, se trata de una realidad sensorial que hace referencia a otra realidad, a la que evoca, algo que tiene que ser comprendido tanto por el que lo emite como por el que lo percibe y que no está claramente determinado. Esa realidad indefinida a la que se refiere la obra de arte es el contexto general de fenómenos llamados sociales, como por ejemplo la filosofía, la política, la religión, la economía, etc. De este modo, el arte es capaz de representar una época dada, aunque esa conexión entre la obra y el contexto general de los fenómenos sociales pueda ser muy libre, pues no se la puede concebir como un testimonio directo o como un reflejo pasivo.

Por tanto, el estudio objetivo de un fenómeno artístico, ha de juzgar la obra de arte como un signo que está constituido por el símbolo sensorial, creado por el artista, por la significación, esto es, el objeto estético, que se encuentra en la conciencia colectiva, y por la relación respecto a la cosa designada, relación que se refiere al contexto general de fenómenos sociales.

El arte, como signo tiene una función comunicativa, lo cual es evidente cuando se trata de artes que tiene un tema, como la poesía, la pintura y la escultura, y que es invisible como en la música y en la arquitectura. Sin embargo, cada componente de la obra de arte, incluyendo los más formales, contiene su propio valor comunicativo, independientemente del tema. Así, por ejemplo, los colores y las líneas de un cuadro

significan algo, aunque no haya ningún tema, de manera que toda la estructura de la obra artística funciona como significación, e incluso como significación comunicativa.

En las artes que tienen contenido, como en una novela, por ejemplo *Crimen y Castigo* de Dostoievsky, la obra no alude a la realidad descrita directamente por ella, la obra artística en tanto que signo adquiere una relación indirecta (figurada) respecto a los hechos importantes de la vida del receptor y mediante ellos respecto al conjunto de valores representado por el universo entero del receptor. Y así, la obra de arte adquiere la capacidad de aludir a realidades que no son aquellas que representa, a sistemas de valores que no son aquellos de los que ha surgido ella misma, y que no constituye la base sobre la que está construida.

En las artes que no tienen contenido, el soporte de la significación son los componentes formales: el nivel del tono, la formación melódica y rítmica, el timbre, etc.. Por eso, en este caso, la relación auténtica sirve mucho más para conseguir una postura global respecto a la realidad que para aclarar cualquier realidad particular. Pero esta es, precisamente, la característica general del arte más clara, en tanto que signo⁸¹⁰.

Aunque la obra artística por su carácter semiológico, está estrechamente vinculada con la esfera de los signos comunicativos, resulta ser la negación de una comunicación auténtica. La comunicación auténtica se refiere a una realidad concreta, conocida por el que emite el signo y de la que debe ser informado aquel que la recibe. Pero, la realidad comunicada directamente por la obra de arte en las artes temáticas es un mero intermediario. La verdadera relación con la realidad es múltiple, ya que alude a hechos conocidos por el receptor, hechos que sin embargo no están y no pueden estar pronunciados ni indicados en la obra misma, porque forman parte de la experiencia íntima del receptor.

Estos hechos reales pueden ser múltiples, y la relación de la obra de arte respecto a cada uno de ellos es indirecta y figurada. Los hechos con los que puede estar confrontada la obra de arte en la conciencia y el subconsciente del receptor, están integrados en una postura intelectual, emocional y volitiva global que el receptor adopta frente a la realidad.

⁸¹⁰ Ibid, pág 89-90

Las experiencias que vibran en el receptor gracias al impacto de la obra de arte, transmiten, pues, sus movimientos a la imagen global de la realidad en la mente del receptor. El individuo no responde a la obra con una reacción parcial, sino con todos los aspectos de su postura frente al mundo y la realidad. En cualquier caso, la postura que adopta el individuo no es personal y exclusiva, pues está predeterminada por las relaciones sociales en las cuales el individuo se encuentra integrado⁸¹¹.

Por tanto el resultado al que se llega analizando el carácter de signo de la obra artística, no lleva en absoluto al subjetivismo estético; sirve únicamente para probar que las relaciones en que entra la obra artística como signo, ponen en marcha la postura del receptor frente a la realidad; y el receptor es un ser social miembro de una colectividad.

Ahora bien, en la teoría sobre la obra de arte de Mukarovsky, como hecho semiológico, es esencial la noción de función, y en concreto de la función estética, pues afirma, que la estética es la ciencia sobre la función estética, sus manifestaciones y sus portadores⁸¹².

Todo objeto y toda acción son portadores de funciones y la función estética aparece junto a otro tipo de funciones. Esto hace que no haya un límite fijo de separación entre la función estética y las funciones extraestéticas.

Resulta de ello que la obra de arte, no es la única portadora de una función estética, aunque, en la obra de arte la función estética es la dominante, mientras que en los objetos estéticos, es secundaria.

Los objetos y procesos no son portadores de función estética por su esencia y su estructura, y sin que se tenga en cuenta el tiempo, el lugar y el criterio con que se les valore⁸¹³. Tampoco hay otros que tengan que estar, en vista de su estructura real, fuera de su alcance⁸¹⁴.

⁸¹¹ Ibid., pág 93-94

⁸¹² Ibid., pág 145

⁸¹³ Mukarovsky dice que hay suficientes pruebas de que cosas, que, según la concepción tradicional, carecían de valor estético, se han convertido en hechos estéticos. También hay ejemplos contrarios, pues hay casos de obras de arte, portadores privilegiados de la función estética, que quedan privadas de ellas y son destruidas como inútiles (palacios convertidos en cuarteles). (Ibid., pág 49)

⁸¹⁴ Ibid., pág 47-50

En la música se notan las funciones extraestéticas menos que en las demás artes. Así, en ocasiones la función estética no es la dominante como en el caso de la música militar, los slogans publicitarios o las señales melódicas para llamar la atención sobre alguna mercancía. En el canto que acompaña al trabajo, la función estética puede oscilar hacia otra función. En los himnos nacionales, la función estética compite con la función simbólica, es decir con una variante de la función comunicativa. Y, en general, las funciones del folklore musical tiene un carácter oscilante y múltiple.

La aptitud que activa la función estética no es una propiedad real del objeto, aunque este haya sido construido intencionalmente en vista de esta función, sino que se manifiesta sólo en circunstancias determinadas, en un contexto social determinado. La esfera estética y la extraestética están en una “relación dinámica permanente, en una antinomia dialéctica”⁸¹⁵.

La potencia estética no es, por supuesto, inherente al objeto, sino que está en la constitución objetiva de la cosa, en el portador de la función estética, que facilita la aparición de dicha función.

Pues bien, este sujeto es el individuo, además de como ser social, como género, en su condición natural. De éste último parten una serie de principios que constituyen las premisas antropológicas en la constitución objetiva del portador de la función estética. Estos son:

En las “artes temporales”, el ritmo, condicionado por la circulación de la sangre y de la respiración; en las artes espaciales, la recta vertical, la horizontal, el ángulo recto y la simetría, por la constitución y la posición normal del cuerpo humano; para la pintura, el carácter complementario de los colores; para la escultura, la estabilidad del centro de gravedad. También hay otros principios, que gracias a una costumbre prolongada han adquirido una naturalidad, por lo que permanecen en el subconsciente como transfondo aunque sean deformadas, tal es el caso de las normas de la consonancia en la música⁸¹⁶.

Dentro de la evolución del arte, estos principios, que son las premisas antropológicas de la aparición de la función estética en el objeto, no siempre se

⁸¹⁵ Ibid., pág 50-52

⁸¹⁶ Ibid., pág 62-63

cumplen. Hay períodos que tienden a respetarlas y otros que tienden a deformarlas. Los primeros obedecen a una fuerza centrípeta y los segundos, a una fuerza centrífuga.

Junto con la función, que es una fuerza viva que cambia constantemente la extensión y la dirección de su cauce, está la norma, que, como regla y medida, parece por su propia esencia, estática.

Sin embargo, la norma tiene tanto el carácter de obligatoriedad general como un carácter variable, y esto debe entenderse como una antinomia dialéctica que sirve de catalizador en la evolución de toda la esfera estética. Este doble carácter variable y obligatorio de la norma, no puede comprenderse simultáneamente ni desde el hombre como género, ni como individuo, sino como ser social.

A pesar de que la norma tiende a la obligatoriedad sin excepciones, nunca puede lograr la validez de una ley natural, si así fuera sería ley natural y dejaría de ser una norma. La norma está basada en una antinomia dialéctica fundamental entre la validez incondicional y la potencia meramente reguladora, e incluso sólo orientativa, que implica la posibilidad de su violación⁸¹⁷.

Una obra de arte auténtica, oscila siempre entre los estados pasado y futuro de la norma estética: el presente bajo cuyo punto de vista la percibimos, aparece como tensión entre la norma pasada y su violación, destinada a llegar a ser parte de la norma futura⁸¹⁸. En la historia del arte ocurre siempre que ninguna etapa de la evolución corresponde exactamente a la norma heredada de la etapa anterior, sino que crea, violándola, una norma nueva. De otro modo se convertiría en una estandarización fácilmente reproducible. La verdadera obra de arte es no es reproducible y su estructura es indivisible por la diversidad estética de los componentes que reúne en un complejo único. No obstante, con el tiempo, desaparece la sensación de las contradicciones, equilibradas hasta entonces, casi violentamente por la estructura. La obra llega a ser, con la perspectiva de la distancia, realmente armoniosa.

Los distintos cánones se distinguen entre ellos, según hemos visto, por su cronología relativa. Pero esta distinción no sólo es temporal, también es cualitativa, puesto que cuanto más antiguo es el canon tanto mejor se le comprende y menos

⁸¹⁷ Ibid., pág 60-61

⁸¹⁸ Ibid., pág 67

oposición se le presenta. Hay una auténtica jerarquía, según la cual, en la cumbre se encuentra el más reciente y los más antiguos, ya mecanizados e integrados, se encuentran en la parte inferior. Además, esta jerarquía está relacionada con las clases sociales: la norma más reciente corresponde a la clase social superior. También hay que tener en cuenta la estratificación horizontal de las diferencias de edad, sexo y profesión. Así, la diferencia generacional puede hacer que los miembros de la misma clase social tengan el gusto diferente.

Por otro lado, no existe una barrera hermética entre la norma estética y las demás normas. Gracias a la proximidad mutua entre ellas son característicos los casos en los que la norma estética se convierte en otra norma. De hecho están incluidas en la esfera total de las normas, constituyendo, así, una estructura que entra en relación con la estructura de la sociedad formando parte del contenido de la conciencia colectiva⁸¹⁹.

Dice Mukarovsky que, en el medio culturalmente dominante de la actualidad, la norma estética adquiere con mucha facilidad la supremacía sobre las demás. Sin embargo en el medio popular prevalecen por lo general otras normas y funciones sobre la función y la norma estética: en particular, las utilitarias y las emocionales, de manera que, cuanto más conmovedora sea una canción, más valor tiene.

La diferencia entre la supremacía de la función estética y su subordinación, corresponde, pues, a la diferencia social entre la capa que es el propio portador de los procesos culturales y la capa popular urbana⁸²⁰.

5.2 La función estética como forma de autorrealización del sujeto.

El objetivo de la función estética es la consecución del placer estético. Introduce, así, Mukarovsky la noción de valor estético, como capacidad de una cosa para lograr un objetivo determinado, que en este caso es el placer estético. El valor estético es, entonces, el que determina la medida del placer estético. Hay que tener en cuenta que cualquier cosa o acción pueden ser portadores de la función estética, y por consiguiente objetos de placer estético⁸²¹.

⁸¹⁹ Ibid., pág 72-76

⁸²⁰ Ibid., pág 78-79

⁸²¹ Ibid., pág 60

El valor estético es, por un lado, lo creado por la fuerza de la función estética, y, por otro, es lo medido por la regla de la norma estética.

Siendo el arte la esfera propia y privilegiada del valor estético, en él, la norma está subordinada al valor, mientras que fuera del arte, el valor está subordinado a la norma y el cumplimiento de la norma es sinónimo de valor. En el arte la norma es violada con frecuencia, y aún cuando es mantenida, su cumplimiento es un recurso, no un objetivo. Aunque el cumplimiento de la norma produce el placer estético, sin embargo el valor estético puede contener, al lado del placer, también fuertes elementos de desagrado, sin que su integridad se vea afectada por ello⁸²².

La problemática del valor estético se presenta de dos maneras: como una investigación de la variabilidad del acto concreto de la valoración, y como la averiguación de los requisitos noéticos de la validez objetiva del juicio estético, es decir, independientes del receptor.

Respecto a lo primero, en seguida nos encontramos en el ámbito de la sociología del arte. La obra artística no es un ente permanente: con cada cambio en el tiempo, en el espacio o en el medio social, varía la tradición artística actual, a través de cuyo prisma está percibida la obra⁸²³. En consecuencia, aunque una obra determinada esté valorada positivamente en dos épocas determinadas, el objeto de la valoración resulta ser cada vez un objeto distinto, es decir, en cierto sentido, otra obra de arte. Puede también ocurrir que el valor de una obra de arte se convierta de positivo en negativo⁸²⁴.

La variabilidad del valor estético no es un mero fenómeno secundario, ya que no se trata de un estado (*ergon*) sino un proceso (*energeia*). Por eso, aunque no experimente cambios en el tiempo y el espacio, el valor estético aparece como un proceso multiforme y complejo, cuyas manifestaciones son, por ejemplo, los desacuerdos en las opiniones de los críticos acerca de las obras recién creadas o la inestabilidad de los gustos en el mercado artístico.

⁸²² Ibid., pág 80

⁸²³ Los llamados “valores eternos” como los poemas de Homero o las pinturas de Rafael, no deben entenderse como invariables, pues, cada época ve estas obras de manera distinta. Además en concepto mismo de valor estético no es unívoco; hay diferencias entre las obras cuyo valor sentimos como “vivo” o “histórico”, o “representativo”, o “escolar”, “exclusivo”, “popular”, etc. Con todos estos matices alternándose progresivamente, o realizándose simultáneamente varios de ellos, la obra puede permanecer siempre entre los “valores eternos”, y esta permanencia no será un estado sino un proceso. (Ibid., pág 81)

⁸²⁴ Ibid., pág 80-81

La sociedad crea instituciones y órganos mediante los cuales influyen sobre el valor estético, regulando la valoración de las obras de arte. Son, por ejemplo, la crítica, el peritaje artístico, la educación artística (incluyendo en ella las escuelas artísticas y las instituciones cuyo objetivo es la educación de la percepción pasiva), el mercado de las obras de arte y sus medios publicitarios, las encuestas sobre las obras de más valor, las exposiciones artísticas, los museos, las bibliotecas públicas, los concursos, los premios, las academias, y a veces, incluso, la censura. Todas estas instituciones tienen sus tareas específicas, que toman parte en la influencia sobre el valor estético, y al mismo tiempo son exponentes de unas tendencias sociales determinadas. El proceso de la valoración estética está, pues, relacionado con la evolución social⁸²⁵.

El problema de la objetividad del valor estético sigue estando ahí, cuando ocurre que obras de la misma corriente artística e incluso del mismo artista. Es decir, bajo el mismo estado de estructura artística y las mismas condiciones sociales, unas parecen tener con toda evidencia más valor que otras.

Pero, la valoración pertenece a la esencia misma del signo artístico y la postura global que el receptor adopta frente a la obra de arte es la fuente y el regulador de la valoración.

El arte creado por el hombre para el hombre no puede crear valores independientes del hombre. La obra artística como conjunto, pues solo el conjunto representa el valor estético, afirma Mukarovsky, es en toda su esencia *un signo* que se dirige al hombre como miembro de una colectividad organizada, y no sólo como una constante antropológica⁸²⁶.

El valor estético dominante en la obra de arte, da unidad a la obra artística, es decir, a todos los valores extraestéticos repartidos sobre los distintos componentes de la obra. El valor estético representa, así, una denominación global de la integridad dinámica de las relaciones mutuas de los valores extraestéticos. Por eso, la distinción entre en criterio “formal” y el “temático” en la investigación es incorrecta.

⁸²⁵ Ibid., pág 83-84

⁸²⁶ Ibid., pág 85-87

Con el formalismo, todos los componentes de la obra artística son, sin distinción partes de la forma, y, además, todos los componentes son portadores de la significación y de los valores extraestéticos y, por tanto, forman parte del contenido. El análisis de la “forma” no debe ser limitado al mero análisis formal. Y, por otro lado, toda la construcción de la obra, no sólo la considerada “contenido”, entra en relación activa respecto a los valores vitales que rigen el comportamiento humano.

En consecuencia, en lo que se refiere a la posible validez objetiva del objeto estético, hay que tener en cuenta que el objetivo directo de la valoración estética no es el artefacto artístico “material”, sino el “objeto estético” que es su reflejo y correlativo en la conciencia del receptor. El valor estético independiente del artefacto, si es que existe el artefacto, dice Mukarovsky, tiene un carácter potencial, porque, independientemente de la situación evolutiva, tiene la capacidad de provocar en la mente de los receptores los “objetos estéticos”. Un artefacto, cuanto más numeroso sea el conjunto de valores extraestéticos que atraiga y ponga en relación entre sí, podrá dar lugar al nacimiento de un “objeto estético” y ser considerado artístico. El criterio principal de valor estético es la impresión de unidad que produce la obra, siempre considerando que la búsqueda de esa unidad es tarea del receptor⁸²⁷.

Si el descubrimiento de esa unidad se convierte en una tarea demasiado difícil para el receptor, es decir, si las contradicciones permanecen demasiado sobre las convergencias, puede ocurrir que el receptor no sea capaz de comprender la obra en tanto que construcción intencional.

No obstante la inmensidad de las contradicciones que crean un exceso de obstáculos, no paraliza el efecto que puede producir la obra en la misma medida que la falta de ellas: una impresión de desorientación, de incapacidad de descubrir la intención unificadora de la obra artística, es corriente incluso en el primer encuentro con una formación artística totalmente inhabitual.

Existe, sin embargo, la posibilidad de que “las convergencias como las contradicciones, condicionadas por la construcción del artefacto artístico material, son

⁸²⁷ Ibid., pág 96-98

potentes, pero se mantienen en equilibrio; este caso es, evidentemente, óptimo, y corresponde de manera más completa al postulado del valor estético independiente”.

Sólo la tensión entre los valores estéticos de la obra y los de la colectividad, conceden a la obra la posibilidad de actuar sobre la relación entre el hombre y la realidad, que es el quehacer más propio del arte. Por eso, una obra calculada para una armonía apacible con los valores vitales reconocidos, no es percibida como no estética, sino como no artística, sencillamente hecha sólo para gustar (*kitsch*).

El valor estético independiente que contiene el artefacto es tanto más grande y duradero cuanto menos fácilmente se somete la obra a una interpretación literal desde el punto de vista del sistema de valores generalmente aceptado en la época o en el medio en cuestión. Debe haber una tensión, cuyo vencimiento corresponde al receptor⁸²⁸.

El concepto básico de función de Mukarovsky, reemplaza al concepto de belleza según el cual, lo estético fuera del arte, pertenecía a la belleza natural, y al margen del hombre. De esta manera, en lugar de los fenómenos naturales, aparecen como material, los actos, las creaciones humanas de manera que entre naturaleza y creación humana no existe una barrera casi infranqueable.

La función estético se manifiesta en la actividad humana y en sus creaciones y es, por tanto un componente energético del comportamiento humano. Por eso, antes de preguntarnos si lo estético está aferrado a las cosas o si está relacionado con otros principios metafísicos como la verdad y el bien, se trata de la relación de lo estético con otros fines o motivaciones de la conducta y la creación humanas.

Cuando juzgamos lo estético fuera del arte desde la óptica de las funciones, la relación entre ambos mundos es tan estrecha, que las dos esferas se confunden y la dificultad consiste más bien en distinguirlas. Ya no consideramos la relación entre la naturaleza y el arte, sino las relaciones mutuas entre los diferentes géneros o aspectos de la misma actividad .

⁸²⁸ Ibid., pág 99-100

Lo estético aparece como un componente del comportamiento humano y de sus creaciones. Es más, no encontramos una sola esfera en la que la función estética esté ausente; en potencia está presente siempre y puede aparecer en cualquier momento⁸²⁹.

En las esferas extraestéticas no es posible distinguir las actividades que contienen a función estética, de aquellas que carecen totalmente de ella, pero también sucede lo contrario: en el arte, donde la función estética predomina, no se puede negar la presencia y participación de las funciones extraestéticas. Todas las funciones son omnipresentes. En cualquier momento puede surgir en la actividad humana una u otra función y no sólo aquella que ha sido creada por el sujeto.

Las funciones no deben ser proyectadas unilateralmente en el objeto, sino que tiene que contarse con el sujeto en tanto que fuente viva de aquellas. Esas diferentes funciones entren en una tensión mutua, jerarquizándose, cruzándose y confundiéndose mutuamente.

La función, entonces, no puede definirse desde el punto de vista del objeto, porque sería vincularla al objetivo determinado que se tenía en el momento de la creación, lo que llevaría a concebir la función de manera unifuncionalista. Hemos de concebirla, entonces, como forma de autorrealización del sujeto respecto del mundo exterior, pensando, así, de manera plurifuncional de acuerdo con el estado real de las cosas. Se trata de la “autorrealización del sujeto” y no de una “acción sobre la realidad”, porque no toda función ha de tender a la transformación inmediata de la realidad, como la función teórica.

La autorrealización del hombre frente a la realidad puede efectuarse a través de funciones inmediatas y funciones de signo (semiológicas).

Dentro de las primeras, la autorrealización puede ser práctica (la transformación del objeto está en primer plano) o teórica (la realidad es proyectada en una imagen unificada en la conciencia del sujeto).

En cuanto a las funciones de signo, también se dividen en dos grupos: la función simbólica que hace destacar al objeto, pues la atención se centra en la relación entre la cosa simbolizada y signo simbólico; Y la función a través del signo, que es la función estética, en la que la realidad actúa mediante el signo. Esta función del signo destaca en

⁸²⁹ Ibid., pág 122-126

primer plano al sujeto, no al sujeto individual de las emociones, sino al sujeto en general, supraindividual.

La función estética convierte en signo todo lo que entra en contacto con ella⁸³⁰.

5.3 La postura estética.

La subjetividad del signo estético no es un instrumento para expresar emoción.

El signo estético no actúa sobre ninguna realidad particular, como lo hace el signo simbólico, sino que refleja la realidad como conjunto. De ahí que, la obra de arte, el signo estético más puro muestra, sirviéndose de una particularidad, todas las demás particularidades y su conjunto, la realidad.

En la unificación de la realidad, la función estética recuerda a la función teórica, pero se distingue de ella, por el hecho de que la función teórica se esfuerza por conseguir una *imagen* global y unificadora de la realidad, mientras que la función estética busca una *postura* frente a aquella.

En el caso de las funciones práctica y teórica, el objeto inmediato de la función es la realidad misma y el signo es su instrumento, por eso ambas buscan la naturaleza unívoca de los signos que emplean. En el caso de la función estética, sin embargo, la realidad no es un objeto inmediato, sino que lo es el propio *signo estético*, que proyecta la posición del sujeto y alude a la realidad como conjunto⁸³¹.

La comprensión unificada que nos ofrece la función del signo estético de la realidad se distingue de la comprensión simplificada que nos ofrecen las funciones práctica y teórica. Para la función práctica la cosa es un mero instrumento. Para la función teórica, en su afán de objetividad, excluye al sujeto radicalmente y pone de manifiesto, no a las cosas en sí mismas, sino las relaciones mutuas entre ellas, tomando en consideración sólo aquella propiedad de la cosa que tiene importancia para la relación dada, la ley. Sin embargo, la realidad de una cosa viene dada por el conjunto infinitamente variado de sus características y este conjunto queda fuera del campo visual del investigador.

⁸³⁰ Ibid., pág 129-131

⁸³¹ Ibid., pág 131-135

Sólo la postura estética toma en cuenta a la cosa misma, la cosa como particularidad, como un conjunto de características de variedad inagotable. La cosa no es un instrumento ni una base de relaciones, sino un fin en sí misma. Precisamente por eso, lo estético se considera un lujo, algo superfluo⁸³².

La estética actual se da cuenta de la amplitud de lo estético y considera que su papel consiste en averiguar lo estético en todos los aspectos y disfraces e investigar en la dinámica de su relación con las posturas teórica y práctica.

La obra artística está especialmente destinada a provocar una postura estética y no tiene en cuenta lo que rodea a la obra, pero, no excluye a ninguna de sus características:

La creación intencional de una obra está vista por la estética actual como una combinación de fuerzas mediante las cuales la obra actúa sobre el hombre; como una estructura en la que cada característica real de la obra en tanto que cosa adquiere un carácter de energía, entrando en una tensión recíproca con las otras características: hay tensión recíproca entre los colores de un cuadro, hay tensión entre una mancha de color y la línea que lo delimita, entre el color y la superficie sobre la que está aplicado el color, entre el color de un cuadro y el color del objeto representado, entre el color y el tema del cuadro. Ninguna característica está excluida de este juego, a pesar de que algunas de ellas se manifiestan de manera más pasiva, otras de manera más activa. Pero esta pasividad y actividad de los diferentes componentes se alternan en el transcurso de la evolución, de manera que una vez es el color quien domina la línea (delimitando él mismo el contorno), otras, es la línea quien domina sobre el color, y, otras, finalmente, el color que se transforma en línea creando un contorno de color, etc. La estructura del arte está en un movimiento continuo⁸³³.

En la postura mágico religiosa, los hechos mágico-religiosos no se convierten en signos, sino que son signos de manera sustancial, por eso mismo son capaces de actuar como aquello que representan, como un amuleto. El signo- símbolo, tanto para Saussure como para Mukarovsky tiene un carácter nunca completamente arbitrario, mientras que

⁸³² Ibid., pág 140-141

⁸³³ Ibid., pág 142

el signo es convencional. En la postura estética, los hechos que entran dentro de su esfera adquieren el carácter de signo. Mukarovský compara la postura del sujeto en el símbolo mágico-religioso y en el signo estético:

En la postura mágico-religiosa, la atención no se concentra sobre el signo mismo, sino que va más allá de él para dirigirse hacia aquello que representa (fuerza mágica o divinidad), en la estética, la atención se dirige a “la realidad misma que se convierte en signo: ante nuestros ojos surge toda la riqueza de sus características y por consiguiente toda la riqueza y complejidad del acto a través del cual el observador percibe la realidad en cuestión. La cosa que se convierte en signo estético le descubre al hombre la relación entre él mismo y la realidad⁸³⁴.

El fenómeno respecto al cual hemos adoptado una postura estética llega a ser un signo sui generis, un signo que alude a todas las realidades que el hombre ha vivido y que puede vivir, a todo el universo de cosas y procesos. El objeto convertido en el portador de la función estética, indica, de este modo, una determinada orientación en la manera de ver la realidad en general⁸³⁵. Esto es válido sobre todo para una obra de arte, la cual ha sido creada para lograr una postura estética en el observador.

Tanto la postura mágico-religiosa como la estética transustancian la realidad en un signo. Sus posturas y funciones están muy cercanas, por eso pueden ser resumidas bajo la denominación común de funciones de signo (semiológicas)⁸³⁶. Pero, sólo en la función estética descansa el peso principal sobre el signo mismo y de ese modo puede cumplir su función de ponernos en relación con una realidad global.

Únicamente es posible, así, que el signo estético esté en cierto modo flotando, desprendiéndose en una medida considerable del contacto con las cosas, los acontecimientos, etc. que representa (la acción de una novela, el tema de un cuadro

⁸³⁴ Ibid.

⁸³⁵ Eco señala también, como Mukarovský, esta particularidad, que se refiere a la obra de arte, de que en la forma en que se estructura, manifiesta unas tendencias históricas y personales, que en ella se han hecho primordiales y una implícita visión del mundo: “En el modo de describir un objeto, de romper una secuencia temporal, de extender una mancha de color, puede haber tantas afirmaciones sobre nuestras concretas relaciones de vida como nunca se encontrarán en un cuadro conmemorativo o una novela de tesis. [...] La primera cosa que una obra dice, la dice a través del modo en que está hecha”. (Eco, U., Opus cit., 1985, pág 5-6)

⁸³⁶ Mukakovský, Opus cit., 1977, pág 146-148

como realidad directamente representada) y que signifique la relación global, no atada a ninguna realidad concreta, del hombre respecto al universo.

Sólo la función estética es capaz de mantener al hombre en situación de extranjero frente al universo, de un extranjero que una y otra vez descubre las regiones desconocidas con un interés no gastado y vigilante, que toma siempre de nuevo conciencia de la realidad circundante midiéndola por sí mismo⁸³⁷.

La estética de hoy no es una ciencia normativa que pretenda decidir sobre lo que es bello y lo que es feo, sobre lo que es de buen gusto y lo que es de mal gusto, sobre lo que es estéticamente oportuno y lo que no lo es. La estética, hoy no quiere atribuirse el papel de juez, sino limitarse a averiguar, explicar y descubrir las leyes de los procesos estéticos⁸³⁸.

En el arte, lo que dura es solamente la identidad de la estructura en el transcurso del tiempo, mientras que su composición interna, la correlación de sus componentes cambia sin cesar. Las relaciones mutuas entre sus componentes son dinámicas por su propia esencia, y su equilibrio interno se altera y se remodela continuamente como un conjunto de contradicciones dialécticas.

La estructura artística se identifica, por un lado, con las convenciones artísticas del pasado y por otro, se encuentra en contradicción con ellas, lo cual, le impide al autor estar en contradicción con la realidad presente, con el estado de la conciencia social y con su propia conciencia. La conexión de la obra con las convenciones artísticas del pasado impide que la obra artística llegue a ser incomprensible para el receptor.

Cada una de las generaciones de artistas que viven en la misma época, representa por su creación otra estructura, a veces, muy diferente de las demás, y estas estructuras se influyen mutuamente. La dialéctica interna de un determinado arte, tal como se manifiesta en el conjunto, incluye a personalidades, generaciones, corrientes y también a los distintos géneros artísticos en tanto que estructuras artísticas parciales. Y, al revés: en tanto que conjunto de manifestaciones artísticas, ninguna de las artes está aislada

⁸³⁷ Ibid., pág 148

⁸³⁸ Ibid., pág 152-153

dentro de la cultura de una nación dada: al lado de la literatura está la pintura y la escultura, al lado de ellas la música, etc.⁸³⁹.

La obra de arte tiene un carácter de signo y, como tal, está destinada a servir de intermediario entre dos partes: el artista, el autor del signo, y el receptor. Sin embargo, cada uno de ellos son portadores de una significación parcial. Estas significaciones parciales constituyen el sentido global de la obra. Y sólo entonces, cuando el sentido global de la obra está concluido, la obra se convierte en un testimonio de la relación de su autor respecto a la realidad y en *un llamamiento dirigido al receptor, para que también él adopte su propia postura*, cognoscitiva, emocional y volitiva frente a la realidad como conjunto.

No obstante, antes de que el recetor llegue a descubrir el sentido global tiene que realizarse el proceso de configuración del mismo. Y es este proceso el que tiene más importancia para la obra de arte:

Es sabido que en algunos períodos de la historia del arte, la obra tiende a no definir íntegramente su sentido sin que esto ocurra en detrimento de su eficacia artística; ese carácter no definido forma parte, a veces, de la intención del artista. Por otra parte, la obra en tanto que signo tiene la capacidad de poseer varios sentidos al mismo tiempo, sin perjuicio para su eficacia. La *multiplicidad de sentidos* suele ser destacada en algunos períodos (por ejemplo en el simbolismo), otras veces es sólo insinuada, convirtiéndose en una energía semántica oculta. No obstante, en principio está siempre presente⁸⁴⁰.

De este modo, a diferencia de otros signos como los lingüísticos, la obra no pone de manifiesto una relación definitiva y unívoca con la realidad, sino que señala el proceso dentro del que se realiza tal relación.

Cada obra de arte es percibida por el receptor como una continuidad significativa, como un contexto. Cada nuevo signo parcial del que el receptor se da cuenta durante el proceso de percepción (es decir cada componente y cada parte de la obra, en cuanto entra en el proceso creador de significación del contexto) no sólo se

⁸³⁹ Ibid., pág 158-159

⁸⁴⁰ Ibid., pág 161

añade a los que ya habían penetrado en la conciencia del receptor, sino que cambia, en mayor o menor medida, el sentido de todo lo que le precedía. Y al contrario: lo que precedía influye en el significado de cada nuevo signo parcial de que toma conciencia el receptor.

Los componentes que son portadores de significación en la creación del sentido global de la obra son tanto los llamados convencionalmente “temáticos” como los “formales”. Todos ellos participan en el proceso semántico que hemos llamado contexto⁸⁴¹.

El concepto de función concierne a la relación de la obra de arte respecto al receptor y a la sociedad. Por ello, este concepto sólo alcanza su plena objetividad cuando con él se designa la variedad de objetivos a los que sirve el arte en la sociedad. La obra de arte puede ser capaz de ejercer varias funciones al mismo tiempo y también pueden alterarse sus funciones a lo largo del tiempo. Ese cambio se manifestará también en la transformación del sentido global de la obra.

La función estética es una de los factores más importantes que crean la relación del hombre respecto a la realidad, porque tiene la capacidad de impedir que se pueda manifestar una supremacía unilateral de una sola función sobre las demás. A diferencia de todas las demás funciones, como la cognoscitiva, la política, la educativa, etc., la función estética no tiene ningún objetivo concreto, no tiende a realizar ninguna tarea concreta. Esta función, más que incluir las cosas o las actividades en un contexto práctico, las excluye de él⁸⁴².

De aquí que se diga que la acentuación de la función estética tiene por consecuencia la separación entre el arte y la vida. Pero es un error. Aunque no tienda a un objetivo práctico no impide el contacto del arte con los intereses vitales del hombre, ya que ayuda a las otras funciones y permite tomar una actitud frente a la realidad:

Precisamente por el hecho de carecer de un “contenido” unívoco, la función estética llega a ser “transparente”, no adoptando una postura hostil respecto a otras funciones, sino ayudándolas. La función estética ayuda al hombre a superar la unilateralidad de la especialización que empobrece no sólo su relación respecto a la realidad, sino también la

⁸⁴¹ Ibid., pág 161-162

⁸⁴² Ibid., pág 164

posibilidad de adoptar una actitud frente a ella. No impide la iniciativa creadora del hombre, sino que colabora a su desarrollo⁸⁴³.

Juzgando las funciones del arte desde el punto de vista del individuo, la función de la obra aparece como un conjunto de energías vivas que están en permanente tensión y conflicto recíproco. Las funciones de la obra no son casillas separadas una de otra, sino un movimiento que transforma continuamente el aspecto de la obra de un receptor a otro, de una nación a otra, de una época a otra; esta aparece de modo particular cuando se observa la obra con los ojos de los receptores y no con los del autor⁸⁴⁴.

Para crear la función, hace falta el consenso social sobre el objetivo para cuya consecución una cosa es empleada como recurso. Ese uso tiene que ser comprensible para todos los miembros de una colectividad dada. Sin embargo, el individuo, como miembro de la colectividad, que tiene a su disposición tanto el conjunto funcional como la distribución convencional de las funciones en el mundo de los fenómenos, puede desviarse de esta regularidad empleando las cosas en funciones que no están identificadas con ellas por el consenso general, o invirtiendo su graduación habitual al convertir en dominante una función distinta de la considerada habitualmente.

⁸⁴³ Ibid., pág 165

⁸⁴⁴ Ibid.

VI. La Experiencia de la Recepción

Como he venido haciendo en los otros capítulos, presentaré, de antemano, un breve resumen de este capítulo.

En el siglo XX nos encontramos con un pensamiento orientado específicamente a explicar de diversos modos la necesaria intervención de un receptor activo en la obra de arte. Este pensamiento, según Foucault, se desarrolla un tipo de discurso en el que el sujeto es, a la vez, el espacio en el que se dan los conocimientos empíricos y la forma originaria que los hace posibles.

La primera corriente de pensamiento que asumió este tipo de discurso fue el pensamiento fenomenológico.

Henry Michel interpreta la obra y los escritos de Kandinsky desde una fenomenología de la sensibilidad corporal para explicar que, en el arte, de lo que se trata es de la vida, y no de la representación de un objeto preexistente. Señala, así, la importancia de la experiencia vivida por el receptor en la obra de arte, hasta el punto de que afirma que todo verdadero arte es abstracto, como la música.

En la fenomenología, específicamente musical, como la de Clifton, se trata de describir la música como es vivida y devolver a la experiencia de la persona el lugar central. Lo particular de esta teoría es que, en esa experiencia, el sujeto y objeto no se excluyan mutuamente. La fenomenología ha dado como resultado diversos tipos de análisis de la composición musical, como son los que proponían Clifton y Christensen, en los que destacan las experiencias vividas a través de los sentidos. Estos análisis se presentaban como alternativa a otro tipo de análisis más racionalistas que consideran la tonalidad y los intervalos como el hecho sustancial, y las características de timbre, dinámica, y cualidades expresivas como sus “atributos”.

Desde el pragmatismo, Dewey pone el acento en la cooperación entre sujeto y objeto, que se requiere en el proceso de adaptación de todo ser viviente, pero que en el arte, se convierte en su misma razón de ser. La experiencia estética consiste en una fusión de sensación y de intelecto, puesto que el arte permite la unificación de los

sentidos, necesidades, impulsos y acciones características de la criatura viviente. El ser humano usa los materiales y las energías de la naturaleza para ensanchar su propia vida, de acuerdo con la estructura de su organismo, cerebro, órganos de los sentimientos y sistema muscular y el papel de la conciencia se limita a la autorregulación, a la selección y redistribución de esos materiales y energías.

En el análisis de la experiencia estética de Dewey, la función del sujeto es tanto la del productor de la obra de arte, como la del intérprete o receptor.

Nattiez, desde una semiología postestructuralista, rechaza la identificación de la obra musical con un texto dado, esto es, con un conjunto de estructuras. Afirma que, en la obra hay, además de la estructura inmanente, la que permite una comunicación entre emisor y receptor, otros dos niveles de análisis que definen la obra musical: el nivel *poiético* y el *estésico*. La obra musical es, así, una forma simbólica, un objeto intencional que puede referir y significar de múltiples formas.

El enfoque de Hennion incide en la misma idea de que hay una parte de construcción en la obra musical, que no acaba en el proceso de creación. Según Hennion, debido a que el propio sujeto del gusto también se construye gracias a toda la serie de elementos secundarios que intervienen en la obra musical.

Según Szendy, las traducciones y arreglos que experimenta la obra, operan una transformación radical en el modo en el que se presentan las obras musicales, pero desarrollan posibilidades que están en ellas. Szendy señala, en concreto, cómo la labor de los arreglistas de una obra musical consiste en una traducción, que al mismo tiempo, permite entrever el original en su literalidad y es la materialización de su escucha crítica.

El compositor J. Cage sostiene que la composición no debe ser un proceso controlado, ni un proceso intencionado, puesto que no dejaría espacio libre para generar sentidos y formas nuevas en el intérprete, el montador o el receptor.

Stockhausen por su parte, busca una revalorización del proceso compositivo a través de la relación con los intérpretes. Para Stockhausen, los materiales de la música no están al margen del proceso de la composición. A esto lo llamó proceso-planificado, esto es, planificaciones para procesos musicales que permitieran diferentes realizaciones.

1. Desde la experiencia corporal de la Fenomenología.

1.1 El discurso acerca de la experiencia de lo vivido. M. Henry sobre Kandinsky.

La reflexión de Foucault acerca del pensamiento contemporáneo gira en torno al replanteamiento del sujeto que ya no significa la realidad evidente de Descartes, que era fundamento de toda otra realidad, sino un sujeto que arraiga en algo *Otro* que no es él, en lo impensado. Eso *Otro*, ni es anterior a él ni ha sido producido por él, sino que lo acompaña, como sus propios límites, y se articula en él⁸⁴⁵.

Según Foucault, la fenomenología es la filosofía con la que se inaugura la *episteme* contemporánea. Con ella, se interroga por primera vez acerca del ser del hombre que “posee pensamiento”, un pensamiento que se dirige a lo impensado y se articula en él. Esta nueva reflexión acerca del hombre está muy alejada del cartesianismo y del análisis kantiano. En el *cogito* moderno se trata de dejar valer la distancia que a la vez separa y liga el pensamiento presente a sí mismo y aquello que le pertenece y en lo que está enraizado, esto es, en lo no-pensado.

Pero, en este doble movimiento propio del cogito moderno, explica Foucault, el “pienso” no conduce a la evidencia del “soy”:

¿Acaso puede decir, en efecto, que soy este lenguaje que hablo y en el que mi pensamiento se desliza al grado de encontrar en él el sistema de todas las posibilidades que le son propias, pero que, sin embargo no existe más que en la pesantez de sedimentaciones que no será capaz de actualizar por completo? ...¿qué debo ser, yo que pienso y que soy mi pensamiento, para que sea aquello que no pienso, para que mi pensamiento sea aquello que no soy?⁸⁴⁶

Husserl tuvo en cuenta, que el análisis trascendental había cambiado su punto de aplicación, de la posibilidad de una ciencia de la naturaleza a la posibilidad de que el

⁸⁴⁵ Foucault, M., Opus cit., 1968, pág 317

⁸⁴⁶ Ibid.

hombre se piense. El *cogito* moderno modifica, así, su función, “ya no conduce a la existencia apodíctica a partir de un pensamiento que se afirma por todo lo que piensa, sino a mostrar cómo el pensamiento puede escaparse a sí mismo y conducir a una interrogación múltiple y proliferada del ser”.

Foucault señala que el hombre y lo impensado son, en el orden arqueológico, contemporáneos, pues el hombre no se pudo dibujar a sí mismo como una configuración en la *episteme*, sin que el pensamiento descubriera, al mismo tiempo, a la vez en sí y fuera de sí, en sus márgenes, pero también “entrecruzados con su propia trama, una parte de noche [...] Lo impensado es, en relación con el hombre lo *Otro*: lo *Otro* fraternal y gemelo, nacido no de él ni en él, sino a su lado y al mismo tiempo”⁸⁴⁷.

La fenomenología es para Foucault, la verificación de la gran ruptura que se produjo en la *episteme* moderna a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Se trata de un proyecto que no cesa de desanudarse en una descripción empírica de lo vivido, a pesar suyo, y plantea una ontología de lo impensado que pone fuera de juego la primacía del “pienso”⁸⁴⁸.

Lo impensado ha servido al hombre de “acompañamiento sordo e interrumpido” desde el siglo XIX, pero jamás había sido reflexionado por sí mismo de modo autónomo:

De aquello que era lo Otro y la sombra recibió la forma complementaria y el nombre invertido; fue el *Ansich* frente al *Für sich* de la fenomenología hegeliana; fue el *Überwusstes* para Schopenhauer; fue el hombre enajenado para Marx; En los análisis de Husserl, era lo implícito, lo inactual, el sedimento, lo no efectuado[...], la inagotable compañía que se ofrece al saber reflexivo como la proyección mezclada de lo que el hombre es en su verdad, pero que desempeña también el papel de fondo anterior a partir del cual el hombre debe recogerse y remontarse hasta su verdad⁸⁴⁹.

De aquí que el pensamiento moderno busca “reflexionar en la forma del Para sí los contenidos del En sí”, o “desajenar al hombre reconciliándolo con su propia esencia”, o “explicar el horizonte que da su transfondo de evidencia inmediata y

⁸⁴⁷ Ibid.

⁸⁴⁸ Ibid., pág 316

⁸⁴⁹ Ibid., pág 318

moderada a las experiencias”, como también “de levantar el velo de lo Inconsciente, [...] absorberse en su silencio [y] prestar oído a su murmullo indefinido”⁸⁵⁰.

Desde el siglo XIX las ciencias humanas no habían cesado de aproximarse a esa región de lo inconsciente en la que la instancia de la representación se mantiene en suspenso.

En relación con el concepto de significación, un lenguaje puede darse a la representación, y en relación con el concepto complementario de sistema, la significación no es nunca primera y contemporánea de sí misma, sino siempre secundaria y como derivada de un sistema que le precede. [...] En relación con la conciencia de una significación, el sistema es siempre más bien inconsciente, ya que estaba allí antes de ella, ya que es en él donde ésta se aloja y a partir de él se efectúa. [...] Dicho de otra manera, la pareja significación-sistema es lo que asegura a la vez la representabilidad del lenguaje (como texto o estructura analizados por la filología y la lingüística) y la presencia cercana pero retirada del origen⁸⁵¹.

Las ciencias humanas, a diferencia de las ciencias empíricas del siglo XIX, y a diferencia del pensamiento moderno, no han podido delinear el primado de la representación. No constituyen una continuación del saber clásico, sino que nacieron con la aparición del hombre, un ser que no existía antes en el campo de la episteme:

Las ciencias humanas al tratar de lo que es representación (bajo una forma consciente o inconsciente) tratan como objeto propio aquello que es su condición de posibilidad.[...] Están animadas por una especie de movilidad trascendental. No dejan de ejercer con respecto a sí mismas una reanudación crítica. Van de aquello que se da a la representación a aquello que la hace posible, pero que todavía es una representación. A tal grado que tratan menos, como las otras ciencias, de generalizarse o precisarse, que de desmitificarse sin cesar: pasar de una evidencia inmediata y no controlada a formas menos transparentes, pero más fundamentales. Esta marcha se da bajo la forma de un desvelamiento⁸⁵².

⁸⁵⁰ Ibid.

⁸⁵¹ Ibid., pág 351

⁸⁵² Ibid., pág 353

En todas las ciencias humanas se insiste en remitir la conciencia del hombre a sus condiciones reales, de restituirla a los contenidos y a las formas que le han hecho nacer y que se eluden en ella, es decir, a su parte no consciente. Foucault afirma:

El problema del inconsciente -su posibilidad, su situación, su modo de existencia, los medios de conocerlo y de sacarlo a la luz- no es simplemente un problema interior de las ciencias humanas que éstas se encontrarían por azar en su marcha; es un problema que es finalmente coextensivo a su existencia misma. Un elevamiento trascendental devuelto en un desvelamiento de lo no consciente es constitutivo de todas las ciencias del hombre⁸⁵³.

Hay “ciencia humana” no porque trate del hombre, sino porque siempre “analiza en la dimensión propia de lo inconsciente, las normas, las reglas, los conjuntos significativos, que muestran a la conciencia las condiciones de sus formas y de sus contenidos”⁸⁵⁴.

El pensamiento moderno ha permitido un discurso en el que lo empírico y lo trascendental aparecen separados, pero señala a ambos a la vez. Esto es, un discurso que permite analizar al hombre como sujeto, como lugar de conocimientos empíricos pero remitidos muy de cerca a lo que les hace posibles y como forma pura inmediatamente presente a estos contenidos, en suma un discurso que desempeñaría en relación con la casi estética y con la casi dialéctica, el papel de una analítica que las fundamentaría a la vez en una teoría del sujeto y les permitiría quizá articularse en este tercer término, intermediario, en el que se enraízan a la vez la experiencia del cuerpo y la de la cultura.

Ese papel tan complejo se le ha otorgado, en el pensamiento moderno, al análisis de lo vivido. En efecto, lo vivido es a la vez el espacio en el que se dan todos los contenidos empíricos a la experiencia y también la forma originaria que los hace posibles en general y designa su enraizamiento primero; permite comunicar el espacio del cuerpo con el tiempo de la cultura, la naturaleza con la historia.

⁸⁵³ Ibid., pág, 354

⁸⁵⁴ Ibid., pág, 353-354

El análisis de lo vivido de la fenomenología es un discurso de naturaleza mixta, pues pretende satisfacer a la vez las exigencias de lo empírico y lo trascendental.

La fenomenología como método filosófico lo que busca, considera Bowman, es describir más que explicar, puesto que al conceptualizar los fenómenos y someterlos a la sistematización y abstracción de la razón los reducimos a puros términos mentales en la experiencia estética⁸⁵⁵. Rechaza, pues la división entre lo subjetivo y lo objetivo pues no hay una relación excluyente entre sujeto y objeto. El conocimiento deja de tener ante sí la inaccesible cosa en-si, porque el método fenomenológico opera desde un nivel anterior a la percepción y el conocimiento, desde un nivel prerreflexivo. Nos encontramos así con un mundo “vivido” con significados y valores propios. No trata de explicar de qué trata la música, a qué se parece, simboliza o para qué es útil, sino, en lugar de ello, de describir lo que ella misma dice, tal como se vive.

Su fundador Husserl (1859-1938) no desarrolló un pensamiento sobre la música, pero puso sus bases: Hay que poner entre paréntesis los juicios y los conceptos para atender al objeto tal como se nos presenta. Hay que suspender toda creencia acerca de la realidad, la utilidad, la consistencia lógica y así todas las categorías abstractas, para examinar la experiencia tal cual. Hay que permitir a los objetos de la conciencia que hablen por sí mismos.

Maurice Merleau-Ponty, por su parte, contribuyó a la concepción que más tarde desarrollaría Dufrenne sobre la música, al insistir en las raíces que tiene la experiencia perceptiva en el cuerpo, en las bases corporales del conocer y del ser.

Desde el momento en que el conocimiento se deriva de la percepción, ese conocimiento está situado en alguna perspectiva. No es posible un conocimiento objetivo y universal, válido para todas las perspectivas a la vez.

La percepción siempre es corporal a diferencia de la conciencia intelectual, Y, además el cuerpo, al percibir está saturado con su objeto hasta el punto que desaparece la distinción entre el acto perceptivo y el objeto. La percepción lleva consigo la sensación de que hay modos en que los objetos pueden presentarse a sí mismos que no lo agotan. El reconocimiento de este potencial de infinitas presentaciones entra profundamente en un sentido único de la percepción como plenitud

⁸⁵⁵ Bowman, W.D., Opus cit.,1998, pág 238-242

Por su parte, Michel Henry, cuando interpreta la obra pictórica de Kandinsky, afirma que el arte es, un medio – el medio incluye sonidos, colores, formas, movimientos, etc.- al servicio de un contenido diferente, un contenido que es externo a él: nuestra vida, o alma.

Ya Kandinsky afirmó, en su “*Cologne Lecture*”, que su intención no era pintar estados de ánimo. Pero también, dice Henry, que es un grave error concebir el arte y la pintura en particular como un medio de expresar un contenido diferente de ellos mismos. Lo importante es tener en cuenta que “las cosas se mantienen silenciosas bajo nuestra mirada humana aguardando la presencia que parecen poseer en sí mismas”, que actualmente se debe a la subjetividad, por lo que cada cosa es experimentada y llega a la vida sólo a través de la experiencia de uno mismo. Es, pues, un carácter creativo el que hace que las cosas nos interesen, por ser algo que el hombre ya posee⁸⁵⁶.

En cambio, una simple repetición de la realidad preexistente no sólo es inútil, sino que constituye una reducción y una falsificación de la realidad.

Con respecto a la vida, la copia como representación destruye su esencial interior, pierde lo que es: la inmediatez patética donde encuentra su felicidad. La pintura se encarga de expresar el objeto y, de ese modo, hacerlo visible y ponerlo ante nuestra mirada donde los humanos han pensado que podían encontrar todo lo que se podía encontrar desde los Griegos⁸⁵⁷.

Cuando la vida ocupa el lugar del mundo objetivo y se toma como objeto de representación, se convierte en el mismo poderoso obstáculo para el arte, que el mundo objetivo. Al haberse convertido en objeto, en el contenido de un espectáculo, la vida ya no es vida, sino su contrario, la muerte, se convierte en una cosa como las otras que pueblan el mundo.

Por tanto, el arte sólo existe allí donde la vida nunca se ofrece como un objeto de arte. Según Henry, la intuición básica de Kandinsky es que la vida no es nunca un objeto y, por eso, no puede ni debe ser el único contenido del arte y de la pintura. Por eso, también, el contenido del arte es abstracto, algo invisible.

⁸⁵⁶ Henry, M., *Seeing the invisible on Kandinsky*, 2009, pág 118

⁸⁵⁷ Ibid., pág 119

La vida se presenta en el arte como abstracción, nunca en términos de lo que vemos o de lo que parece que vemos, sino sólo en términos de lo que sentimos dentro de nosotros mismos cuando esta visión ocurre: la composición pictórica de los tonos y tonalidades, su unidad invisible es el pathos y el tema de la obra⁸⁵⁸.

El tema, entonces, no precede a la obra, ni tampoco resulta de la obra. No se separa nunca de la de pintura misma de la obra de arte sino que se funde con ella. El tema es su contenido invisible real. La pintura no está absorbida en la forma -gráficos y colores, sino que la forma es absorbida dentro de la vida.

En la perspectiva de Kandinsky, la forma es abstracta, porque el contenido de la obra es abstracto. Esto es porque ninguna sensación de forma o color es posible sin un auto-afecto o auto-impresión, es decir, sin vida.

Uno tiene que hacerse a la idea de que el arte no representa nada -ni un mundo, una fuerza, un afecto o la vida. Una representación pictórica, llamada así impropriamente, puede que represente la fuerza, como por ejemplo, una anatomía musculosa. Esta representación puede que incluso nos haga reír. La fuerza de la representación no tiene ninguna relación con la fuerza representada. La única fuerza o debilidad de la pintura está en las formas y los colores como tales.

En cuanto a la esencia de la vida, no es sólo la experiencia de uno mismo, sino también, como resultado directo, el crecimiento de uno mismo al ser afectado por algo que es, según Henry “más que uno mismo”, es un modo de disfrutar uno mismo. La vida es “el eterno pasaje del Sufrimiento al Disfrute”, siendo ese disfrute la exaltación de uno mismo por el sentimiento que trae vida a uno mismo⁸⁵⁹.

El arte es la respuesta a los requerimientos de la propia naturaleza, sus prescripciones, su Necesidad Interior. Aunque esta necesidad está determinada por la propia personalidad del artista y por lo que es propio de cada época, en cuanto a su estilo y postulados estéticos, está determinada, sobre todo, por lo que es propio del arte: el elemento de lo artístico puro y eterno, que sobrevive al individuo y a la época y que se puede ver en el trabajo de todo artista de cualquier nación y de cualquier período y que

⁸⁵⁸ Ibid., pág 120-121

⁸⁵⁹ Ibid., pág 121-125

no conoce ni el espacio ni el tiempo. Este poder determinante es una “necesidad mística” de la vida y de su eterna esencia. La forma abstracta de la obra de arte no esta determinada por el contenido, que es idéntica a él, sino que pertenece a la determinación de la vida por su propia esencia interior: es la Necesidad Interior de la Vida misma.

La imaginación es la fuerza de este movimiento de nuestro ser. Ella es la fuerza de la creación de formas que se renuevan sin fin, su soberbia independencia y su capacidad para crear nuevos mundos. Una nueva galería de “caracteres geométricos” han llegado a ser los protagonistas de una comedia fuera de toda escala humana. La imaginación es la propia historia de la subjetividad. La imaginación es la expansión de su pathos, el movimiento por el cual cada tono despierta otro tono y luego a otro dentro de sí mismo. La imaginación, a través del proceso cultural, hace surgir todas “las potencialidades enterradas en el alma humana -el tesoro de sus ideas innatas, la infinitud de su poder de sentimiento- con el objeto de alcanzar la felicidad”.

La fenomenología de la sensibilidad corporal es el fundamento filosófico de la teoría de la abstracción de Kandinsky, y de su teoría de los elementos. Según esta teoría, todo elemento tiene un aspecto exterior que se distingue de todos los otros elementos, pero además tiene una realidad interior que se revela como similar o idéntica a otros, esto es porque el poder fundamental de los sentidos y de las sensaciones es el sentimiento en el cual esta sensación es inmediatamente experimentada.

Lo que hace del ver, oír y tocar una misma sensación es su subjetividad. No hay visión, ni escucha, ni tacto que no se inmediatamente a sí misma y no coincida consigo misma en el acto mismo de sentir.

Los diferentes sentidos que nos dan acceso al mundo son ellos mismos uno y el mismo poder único que es nuestro cuerpo, con una pluralidad de modos de satisfacer, por eso el mundo es uno.

Los diversos mundos sensoriales están basados en un sólo mundo porque este mundo sensible en el que vivimos es una réplica exacta de la unidad de nuestra sensibilidad en la subjetividad de nuestro cuerpo. Así puede responderse al problema de la síntesis de todas las artes y, en particular, de la música y la pintura.

Esta subjetividad patética define tanto nuestro Cuerpo original como nuestro ser, o nuestra Alma⁸⁶⁰.

Kandinsky no descubrió el principio de la síntesis de las artes, según Henry, sino que, lo descubrió siguiendo sus intuiciones como artista respecto al problema de la síntesis de las artes. La abstracción es la posibilidad de esta síntesis.

La música jugó un papel clave en la génesis del concepto de abstracción. En la etapa de su gran “giro espiritual”, Kandinsky fue sacudido por la crisis de la objetividad en todos los dominios del conocimiento y, en particular el dominio de la pintura, y para averiguar el nuevo “contenido” que el arte tendría que expresar, la música le vino como un modelo a imitar. La música no muestra interés por lo que consideramos el mundo, incluso la llamada música imitativa que reproduce sonidos naturales, resulta superficial, limitada y vana. Aunque la música tiene un elemento externo que son los sonidos y que nos afectan desde fuera como cualquier otra sensación, no se refiere a un objeto, su contenido no pertenece al mundo y no puede ser producido por el mundo, por eso, dice Kandinsky que la música es el arte más inmaterial.

1.2 Las fenomenologías musicales de T. Clifton y E. Christensen.

Hay fenomenologías que son específicamente musicales que han recogido esta idea de que todo conocimiento descansa en el cuerpo, como es el caso de Thomas Clifton.

Thomas Clifton (1935-1978) desarrolla la cuestión de la corporalidad de Merleau Ponty y la idea de quasi-subjetividad de Dufrenne. Pretende acabar con el dualismo mente-cuerpo que sitúa a la música fuera. La música, dice, es lo que yo soy cuando tengo experiencia de ella. Clifton ofrece, en *Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology (Música como es oída: Un estudio Aplicado a la Fenomenología)* (1983), una definición de música como la actualización de cualquier sonido, comoquiera que presente a algún ser humano un significado que él experimenta con su cuerpo, que es como decir su mente, sus sentimientos, sus sentidos, su voluntad y su metabolismo.

⁸⁶⁰

Ibid., pág 110-112

Trata de evitar los supuestos generales y abstractos de otros filósofos y también, de caracterizar a la música como simbólica, o representacional. Reconoce la importancia del sonido, pero no reduce la música a lo sonoro o a la forma ⁸⁶¹.

La clave para entender lo que es la música está en el modo en que suena y es experienciada, el modo en que la música es vivida. No se trata simplemente de una cosa más en el mundo, sino un modo de ser humano significativo: un rico modo corpóreo de ser en el que se integra la mente, la emoción, todos los sentidos y la persona entera. Su modo de ser en el mundo no es como las otras cosas físicas, sino que siempre es un significado para alguien, pues necesita de la presencia y la complicidad de la persona. La relación entre la música y la musicalidad de la persona es siempre recíproca. La percepción es una calle de doble dirección.

Puesto que el significado musical es una función de adecuación perceptiva, Clifton considera que la idea del standard estético “objetivo” es “pedante “y “paternalista”. Así dice “¿Qué derecho tengo yo para pedirle a una persona que experimente una pieza de música del mismo modo que yo lo hago?”

Por tanto, para evitar reducir la música a una cuestión objetiva o subjetiva, Clifton funda su naturaleza y su valor en la experiencia vivida por la gente que reside en un mundo fundamentalmente humano.

Lo básico en la experiencia de la música no se corresponde con el análisis tradicional que considera a la tonalidad y los intervalos como el hecho sustancial, al cual se le aplica las características de timbre, dinámica, y cualidades expresivas como “atributos” suyos.

La tonalidad no es esencial pues está demostrado que en algunas músicas tiene un papel menor. Pero, aunque este no fuera el caso, sería erróneo considerarlo, puesto que en la experiencia musical, que no es la analítica, uno no atiende a la tonalidad. Aunque éste fuera el foco central, la música fluiría aparte. La tonalidad puede funcionar como un medio, algo a través de lo cual uno encuentra la música, pero no es el estrato básico. Algo es musical cuando transcurre en una actividad espacio temporal, levantándose y cayendo, avanzando y retrocediendo, intensificándose y relajándose.

⁸⁶¹ Bowman, W.D. Opus cit., 1998, pág 267-280

Clifton sugiere que lo que cuenta son esencias intuidas tales como la gracia de un minueto de Mozart, el drama de una sinfonía de Mahler, o la agonía del jazz de Coltrane. Este tipo de elementos constituyentes es de lo que trata la música y lo que dice la música, es lo que es. En el análisis fenomenológico que hace Clifton de la música señala cuatro estratos esenciales, cuatro constituyentes de la experiencia del significado de la música: tiempo, espacio, juego y sentimiento.

En el contexto de la música actual, los intervalos están absorbidos por la corriente musical y aislarlos de esa corriente es ignorar las situaciones particulares en favor de los conceptos generales. Tampoco son límites geográficos, que contienen otros intervalos. Oigo una octava y no oigo algo tan complicado como un diapasón dividido en ocho partes. Oigo una forma del espacio musical, experimentado como engordando a partir de una simple línea o como estratificación de otro espacio indiferenciado. Es algo fundamentalmente espacial y temporal. De igual modo, la armonía, la consonancia y la disonancia no son fundamentales: sólo son significativas en la medida en que los tonos contribuyen a crear una homogeneidad espacial. Unos tonos alcanzan la armonía común y otros lo alcanzan al adherirse a un espacio común, habitando el mismo mundo espacial. Y así, la armonía es un campo de experiencia que atrae tonos consonantes y repele los disonantes, pero tales atracciones y repulsiones son convencionales, no esenciales.

Por otra parte, dice Clifton, si no tuviéramos, en primer lugar, una comprensión del movimiento y del tiempo, de “hacia dónde” y “fuera de”, de descanso y tensión, comienzo y final, anticipación y satisfacción, yo no podría reconocer por mi mismo el poder de apropiarme estos tonos, a través de los cuales, un cierto movimiento llamado tonalidad se particulariza.

La tonalidad es, entonces, una adquisición corporal, el logro del cuerpo que conoce como comportarse en una situación tonal. Y el sentido del movimiento tonal está animado por el sentimiento, por un sentimiento de posesión mutua entre uno mismo y la música. Las consideraciones simbólicas quedan fuera de lugar desde el momento en que reconocemos que la música es fundamentalmente un fenómeno corporal. Cuando se

neutraliza la proposición racional de que sujeto y objeto se excluyen mutuamente, se hace posible la experiencia de unidad.

Al describir la música como es vivida, se le devuelve a la persona que tiene la experiencia el lugar central. La música tiene un significado construido no por la mente, sino por una mente corporeizada.

La descripción de la música está fundada en el tiempo, pero no en el tiempo “objetivo”, entendido como una serie ordenada de “ahoras”, o como un río que fluye de forma continua y homogénea, sino como un campo que se dilata y se constriñe. Se trata de un campo con límites flexibles y permeables, que permite su integración con futuros y pasados a los cuales está vinculado fenoménicamente. El presente no está herméticamente aislado del futuro y del pasado, es más está determinado por ellos.

Por otra parte, el carácter temporal de la música es inseparable de su carácter espacial. Clifton, como Merleau Ponty, considera que todos los actos perceptivos están situados, suponen alguna orientación o perspectiva espacial. “Ser” es siempre estar situado espacialmente: ser aquí o allí, cerca o lejos, presente o ausente, debajo o arriba, alto o bajo. Sin embargo los espacios musicales son muy distintos de los espacios “objetivos” que nosotros adscribimos a las formas visuales, físicas o geométricas. Los espacios musicales se mueven hacia ningún lado, cambian mientras están igual. Pero, sobre todo, son espacios que se dan a un cuerpo consciente, que los experimenta no justamente con el oído, sino sinestésicamente. Es, entonces, una función de la experiencia corporal de un campo fenoménico. Es activo, sinestésico y no contemplativo. Sin las cualidades espaciales del sonido como cercanía o lejanía, la música no se presentaría como música⁸⁶².

⁸⁶² La instancia más simple que es posible concebir es un simple tono que mantiene su sonido, al que se le permite expandirse en su propio espacio, que se mueve hacia arriba o hacia abajo, avanzando y retrocediendo. La línea puede ser diversa, suave, cortante, continua o rota. Puede subir paso a paso, caer de repente, deslizarse suavemente, flotar en la superficie, esconderse por debajo, pasar a través de otras líneas, e incluso cambiar de color. Una línea musical aparentemente simple es experiencialmente simple y compleja. Una única línea crea su espacio a través de su “actividad gestual”. En el caso del canto gregoriano, aunque el canto parece hablar a un nivel acústico, experiencialmente se corporaliza en al menos cinco parámetros: contorno, amplitud, distancia, timbre y nivel rítmico. Y como las líneas musicales se engrosan, interactúan, demarcan límites y coalescen en superficies con diversos grados de relieve, opacidad y transparencia; más aún, masas de tres dimensiones pueden ser penetradas, grabadas y esculpidas por silencios (Bowman, W.D., Opus cit., 1998, pág 274).

Otro rasgo esencial de la música es el juego, lo que no significa que se trate de un acompañamiento psicológico de la experiencia musical. Su estatuto es ontológico: el juego es completamente un constitutivo de la música. El juego al igual que el ritual consiste en un comportamiento formal que asegura el mantenimiento o la continuidad de una actividad deseada. La persona que se compromete con un ritual no simplemente “avanza a través de una serie de movimientos”; sus acciones tienen un propósito, apuntan hacia un estado de ánimo deseado.

Los comportamientos estilizados de los rituales y sus escenarios sirven para asegurar la continuación y minimizar la posibilidad de una interrupción. La música es propósito y compromiso intencional, cuidadosamente mantenido, en el cual la ligereza y la seriedad se funden en una experiencia de unidad. En el ritual, uno juega en el trabajo y trabaja en el juego. En la actividad musical, “nosotros tocamos o jugamos (*play*) una composición que es una obra de arte”, lo que, por ejemplo, puede observarse en la manera de conducir las tensiones internas de la forma sonata⁸⁶³.

Otra dimensión del juego musical, puede observarse en su carácter heurístico: el hecho de que siempre lleva consigo un sentido de descubrimiento. La música siempre es capaz de revelar algún lado antes desconocido, y también existe la posibilidad de que algo imprevisto se rompa en fragmentos, reduciendo un “tú musical” a un “ello”⁸⁶⁴. De aquí que la música, además de sus dimensiones rituales y heurísticas tiene una dimensión aleatoria, de “oportunidad”. Debido a ese carácter de “oportunidad” no tiene sentido considerar la música aleatoria como opuesta a la música “compuesta”. Su no repetibilidad la diferencia de otra experiencia musical, pues, estrictamente, ninguna música es repetible. Y en cuanto a la irracionalidad supuesta de la música aleatoria, sólo determinadas elecciones pueden ser irracionales, pero no la experiencia musical misma.

⁸⁶³ La forma sonata ejemplifica el carácter ritual de la música en sus interacciones dialécticas entre sus rasgos formales y su elaboración, entre su esquema estructural y los “mecanismos retóricos” que le dan cuerpo. En la sonata se da una ritualización de la dialéctica entre libertad y control. Por ejemplo, la sección de desarrollo, minimiza la autoridad tonal de su tema musical, la debilita. Pero esa elaboración no es una mera decoración o diversión. Esa tensión de su juego con la autoridad del tema tonal permite que la recapitulación sea experienciada como tal: los mecanismos retóricos de desarrollo son una prueba que asegura, en el retorno, una mayor autoridad tonal. (Ibid., pág 275)

⁸⁶⁴ Clifton tiene aquí en cuenta lo que, según Dufrenne, caracteriza a la música, que es presentarse como un *quasi* sujeto, es decir, un “tú” más que un objeto, por aportar un sentido de interioridad y profundidad, por tener o ser un mundo, no por estar en un mundo. (Ibid., pág 277)

El juego musical es de naturaleza racional, ya que requiere familiaridad y un sutil entendimiento de las normas musicales. Este estrato de la música, el juego racional y serio, es un elemento esencial de la música.

El sentimiento es un estrato corporal. Toda experiencia musical está acompañada por el sentimiento, pero no se trata de un mero acompañamiento, sino el modo en que el espacio y el tiempo musicales se significan. Hay un sentimiento que es del todo fundacional, el de “mutua posesión”, que subyace y posibilita todo significado musical y consiste en una relación recíproca que discurre en las dos direcciones entre la música y el oyente. Es sentimiento no es automático, ni el producto de una deliberación lógica, sino un acto de compromiso personal que concurre con la música según va desenvolviéndose. Es el resultado de una creencia personal en que un determinado evento es musical, pues, un sonido es música sólo cuando es significativo para mí.

Otra cuestión son los sonidos que atentan al entrar en mi mundo sin mi consentimiento. Tales intrusiones pueden tener ese carácter de atraparme, puede que para algunos sea música, pero ni yo los consiento ni comparto mi espacio con ellos, ni permito que me dominen. Son, entonces, como los objetos inanimados que permanecen a distancia, pero los vivimos como una invasión y una pérdida de libertad personal.

Uno de los errores de la estética tradicional es el haberla considerado como representación en forma de metáfora o de símbolo y sus esfuerzos por establecer unos juicios de valor objetivos. Ambos errores proceden del error de creer que los atributos que pertenecen a la música y los del sujeto que percibe son distintos y separados; de dividir lo que está dentro de la música y lo que está fuera, lo intramusical y lo extramusical. La música no consiste en las entidades físicas descritas por la ciencia de la acústica, en las cuales, el sujeto proyecta sus sentimientos. Más bien, los sentimientos son cualidades que la música tiene de hecho: Ocurre, entonces que me convierto en un ser digno y delicado, porque la música es tierna y digna, o también, soy un ser tonal, porque la música muestra el empuje y la tensión de la tonalidad.

Tratar esas expresiones como metáforas es sugerir erróneamente que hay algo objetivo y distante en la melodía, que de alguna manera se parece a los atributos humanos de dignidad y delicadeza. Peor aún, sugiere que la objetividad de la melodía es independiente de la complicidad que yo tengo con ella. De esta forma, la concepción del océano de Debussy no está “fuera de” *La Mer*, más bien, la esencia del océano forma parte de la esencia de la música.

No se trata de que la música se adultere por estar expuesta a fenómenos naturales o culturales, son estos fenómenos que se han musicalizado.

La experiencia de la música es extraordinariamente frágil. Clifton sospecha de los juicios de valor fundados en cuestiones técnicas o formales, puesto que atribuyen el éxito o el fracaso de la música a causas objetivas más que a la experiencia vivida, que es el *locus* de todo significado y valor musical.

La perspectiva de tener la experiencia por uno mismo es esencial para entender la música, sin embargo, es discutible que los fundamentos de la música estén determinados por los cuatro estratos que ha señalado Clifton, como dice Bowman⁸⁶⁵. Este número ha de considerarse relativo y potencialmente infinito.

De hecho la siguiente propuesta fenomenológica de Erik Christensen presenta ciertas diferencias con la de Clifton, aunque, como dice, son perfectamente comparables como diferentes estrategias de escucha que pueden someterse a experimentación en posibles aplicaciones al análisis musical⁸⁶⁶.

Erik Christensen, músico y musicólogo danés, profesor de escucha musical intensiva desde 2001 y dedicado a la investigación en el Instituto de psicología y medicina de la música en Hannover, se ha propuesto encontrar un fundamento teórico a la musicoterapia desde la fenomenología y la neurociencia aplicadas a la música.

⁸⁶⁵ Ibid., pág 280-282

⁸⁶⁶ Christensen, E., *Music Listening, Music Therapy, Phenomenology and Neuroscience*. Aalborg University Press. Dinamarca, 2012.

Christensen publicó en 1996 *The Musical Timespace. A Theory of Music Listening* (*El tiempo-espacio musical. Una teoría de la escucha musical*), en donde presentó sus ideas en torno a la fenomenología de la música⁸⁶⁷ y posteriormente, y posteriormente, publicó una breve *Introduction to Intensive Listening* (2007) (*Introducción a una escucha intensiva*), en donde ofrece una aplicación práctica de las ideas expuestas en *The Musical Timespace*⁸⁶⁸.

En su obra *The Musical Timespace. A Theory of Music Listening* sostiene que el oído no está diseñado para la escucha musical, sino para la supervivencia en un entorno natural, para permitir la percepción auditiva de fuentes de sonido, movimientos y relaciones espaciales en el entorno.

Según Christensen hay cinco dimensiones de la escucha que ofrecen la base para orientarse en un entorno natural: *Intensidad, Timbre, Espacio, Movimiento y Pulso*

La *Intensidad* es un requisito previo del sonido y la dimensión fundamental de la escucha. Por encima de cierto umbral de intensidad física, se despierta la atención auditiva y la escucha mental experimenta el sonido según su cualidad y su fuerza de intensidad. Al instante, la naturaleza de la fuente sonora se percibe en el *Tiempo* y su localización como percepción en el *Espacio*.

Intensidad, Timbre y Espacio son dimensiones microtemporales de la escucha, ya que en una fracción de segundo, las dimensiones de escucha microtemporales ofrecen información acerca de la relación entre el oyente y el entorno.

Inmediatamente después de despertarse la atención, cambios sucesivos en la claves de *Intensidad, Timbre y Espacio* ofrecen una información que evoca la

⁸⁶⁷ El objetivo de Christensen, según él mismo dice, es presentar el análisis fenomenológico de la música como una herramienta para los métodos receptivos de la musicoterapia. Las bases teóricas de esa propuesta han sido planteadas por Bonde en 2005. Ahora bien, él pretende aprovechar las contribuciones contemporáneas de fenomenólogos de la música como: Thomas Clifton: *Music as Heard* (1983), Ferrara: "Phenomenology as a tool for musical analysis" (1984) and *Philosophy and the Analysis of Music* (1991), Don Ihde: *Listening and Voice. A Phenomenology of Sound*. (1976), James Tenney: *Meta + Hodos: A Phenomenology of 20th Century Musical Materials* (1992). También profundar en sus raíces, la filosofía de Edmund Husserl, Martin Heidegger, y Maurice Merleau-Ponty. (Christensen, E., *Musical Timespace*. 1996, pág 2-6).

⁸⁶⁸ Christensen, E., *Music Listening, Music Therapy, Phenomenology and Neuroscience*, 2012, pág 10-16

experiencia del *Movimiento*. Esta experiencia implica los conceptos de "antes", "durante" y "después", que son conceptos básicos de tiempo. El *Movimiento* subyace a la sensación de tiempo.

El otro factor que subyace a la sensación del tiempo es el *Pulso*. Repetición recurrente de sucesos sonoros, como gotas de lluvia, latidos del corazón o pasos, que se perciben como un patrón, que evoca una sensación de regularidad en el tiempo en la escucha del cuerpo y de la mente.

El *Movimiento* y el *Pulso* son dimensiones macrotemporales, que crean la experiencia del tiempo. Mientras que el primero evoca la conciencia del cambio, el segundo evoca la conciencia de la regularidad.

La *Intensidad* es tanto macrotemporal como microtemporal, ya que ofrece información tanto de cambios sucesivos, como de sucesos instantáneos en el mundo.

La música evoca un espacio virtual, en la medida en que puede suprimir la conciencia espacial auditiva. Las imágenes auditivas son eliminadas mientras que aparece en la mente del oyente un espacio virtual musical.

En el espacio del entorno la mayoría de los sonidos no se caracterizan por un tono definido. Al contrario de lo que ocurre en la música. Christensen sostiene que la altura tonal adopta el rol de una dimensión espacial vertical que se extiende a lo largo de un continuo, desde lo más bajo a lo más alto. Según esto, las cinco dimensiones básicas de la escucha son *Intensidad*, *Timbre*, *Altura tonal*, *Movimiento* y *Pulso*.

Los elementos tradicionales de la música, *Melodía*, *Ritmo* y *Armonía* son dimensiones secundarias que surgen de las dimensiones básicas de la escucha. La *Melodía* es una forma espacial de movimiento, que aparece cuando el movimiento del sonido se relaciona y se adapta al patrón de intervalos tonales. La *Armonía* surge de la cualidad tímbrica específica de la fuente y del patrón del pulso, como el vibrato o el trémolo. La siguiente figura ilustra las dimensiones básicas y secundarias de la escucha.

La música crea al tiempo y da lugar a tres formas de experiencia del tiempo, el tiempo del *Movimiento* el del *Pulso* y el del *Ser*. Este último es la experiencia temporal

relacionada con las sensaciones de transformaciones graduales tan lentas que no se perciben en el momento.

El tiempo-espacio virtual está completamente integrado en el tiempo musical. Todas las formas de impresiones espaciales, elevación y caída, movimiento y crecimiento, formas y patrones son evocados por los cambios de las cualidades sensoriales. Una ilusión creada por la experiencia en las diferencias en intensidad :*Timbre, Altura tonal, Movimiento y Pulso*. Mientras que *Timbre* y *Tono* son dimensiones microtemporales, la altura tonal representa la regularidad microtemporal y *Timbre*, el cambio microtemporal. *El Movimiento* y *el Pulso* son macrotemporales al evocar la experiencia del tiempo. El *Movimiento* representa el cambio macrotemporal y el *Pulso*, la regularidad macrotemporal.

La teoría de *Musical Timespace* se funda, en principio, en estudios realizados en la música del siglo XX, como *Metastasis* de Xenakis y *Atmospheres* de Ligeti para tratar del continuo tonal, *Central Park in the Dark* de Ives para las cualidades tímbricas y *Second String Quartet* de Ligeti para las transformación de la regularidad en irregularidad.

Pero Christensen también ofrece ejemplos de jazz, rock y música clásica para demostrar que la teoría es aplicable a otros géneros también.

Así, en su obra, trata de la música de Schönberg⁸⁶⁹ en relación con la idea de que la música crea el tiempo. Recurre a Ligeti para tratar de colores tímbricos-armónicos⁸⁷⁰ y los patrones de regularidad e irregularidad⁸⁷¹. O al hablar de la melodía como forma espacial, recurre a Beethoven⁸⁷². En cuanto a la aparición dominante del pulso y su desaparición, propone la música de Pink Floyd⁸⁷³, y para tratar del *fluir* como expansión y emoción del espacio del sonido, a Ligeti. En cuanto a la densidad, extensión y color

⁸⁶⁹ Christensen ofrece ejemplos de una serie de obras musicales, de acuerdo con los parámetros que ha presentado para un análisis fenomenológico. (Christensen, E., Opus cit., 1996, pág 48)

⁸⁷⁰ Ibid., pág 84

⁸⁷¹ Ibid., pág 96

⁸⁷² Ibid., pág 110

⁸⁷³ Ibid., pág 125

del espacio sonoro, pone como ejemplo, el color de la silenciosa oscuridad de Ives⁸⁷⁴. Por último, en lo que se refiere a la micromodulación como la novena dimensión de la escucha, propone ejemplos de Xenakis, Sepultura, Coleman Hawkins y Ligeti⁸⁷⁵.

Lo esencial que Christensen ofrece es un modelo de escucha musical basado en ciertas dimensiones, semejante al modelo de Clifton. Las dimensiones están delimitadas, pero no de forma necesaria.

Erik Christensen presenta la escucha intensiva como una herramienta para profundizar en la experiencia musical. Propone, así, aplicar los siguientes pasos:

En primer lugar, recuerda lo que ya John Cage había recomendado: escuchar la música más allá de lo que a uno le guste o le disguste. Hay que aceptar tanto la extrema simplicidad como la mayor complejidad, el caos y el orden, la coherencia y la incoherencia. Y si la música te aburre, escucharla algunas veces más y ver qué es lo que ocurre.

En segundo lugar, propone alternar lo momentos de escucha pasiva o receptiva y la observación activa y descriptiva.

En tercer lugar, escuchar muchas veces la música, dividirla en partes antes de ir a los detalles. Al final, uno podrá hacerla sonar en la memoria, y poder cantar partes y representarla con mímica mediante gestos físicos. Es un proceso que lleva mucho tiempo, quizá semanas si es una música extraña.

Por último, usar papel y lápiz y partir del tiempo de duración de la escucha para ayudar a describir la música en palabras, dibujos y diagramas. Para ello hay que ir centrando la atención en diferentes aspectos ⁸⁷⁶.

Tanto Clifton como Christensen plantean sus análisis fenomenológicos a través de descripciones hechas en la primera persona, lo que, según Bowman puede suponer un

⁸⁷⁴ Ibid., pág 124

⁸⁷⁵ Ibid., pág 127

⁸⁷⁶ Erik Christensen presenta una selección de música, según las diferentes estrategias de escucha intensiva, tal como aparecen en la siguiente tabla: 1) estados, eventos, movimientos, cambios; ataques, gestos, figuras, líneas, formas, contornos; láminas, estratos, superficies, patrones, texturas; 2) denso/transparente; claro/ difuso; aparecer/ desaparecer; creciendo/disminuyendo; subiendo/cayendo; acercándose/ retrocediendo; 3) Primer plano/ plano medio/ fondo; fusión/ segregación de sonidos; Dirección hacia una meta/ movimiento sin dirección; volviendo, ondeando, rotando, ondulando, etc., (Christensen, E., *An Introduction to Intensive Listening*. 2007 pág 18-19),

descuido de los aspectos intersubjetivos, recordando que todo significado ha de ser construido socialmente⁸⁷⁷. Esta actitud, propia de la fenomenología, que pretende poner entre paréntesis toda presuposición para presentar una pura descripción de la música es para Bowman altamente discutible, puesto que supone que hay algo que es la música en sí misma y que podrá ofrecerse como “realmente” es.

Tanto Clifton como Christensen presentan, por tanto, una actitud objetivista, ya que su descripción de la música ni está situada, ni ofrece una perspectiva parcial, sino que se presenta como pura e irrefutable. Sin embargo, la idea de una idea de música pura no se puede sostener si consideramos que lo musical, lo corporal y lo social son coextensivos.

Ahora bien, la perspectiva fenomenológica aporta algo importante en la comprensión de la música, esto es, que la música es un objeto temporal constituido a través de la experiencia vivida, por una persona en un cuerpo, en el caso de Clifton. Y, habría que añadir, del aspecto no sólo temporal, sino también espacial de la música, en el caso de Christensen.

2. La integración de sujeto y objeto en la experiencia estética de J. Dewey.

2.1 El arte y la vida.

El aspecto de la recepción juega un papel fundamental en la concepción del arte como experiencia del filósofo norteamericano, John Dewey, puesto que el arte se presenta como una experiencia consciente de la relación entre lo que el hacer y el padecer.

Dewey sostiene en *El arte como experiencia* (1934) que el arte representa el patrón básico de la relación de la criatura viva con su entorno⁸⁷⁸. Analizar en qué consiste esa relación nos permitirá aclarar tanto el concepto de experiencia como el del propio arte, puesto que, el arte está conectado con la vida.

⁸⁷⁷ Bowman, W.D., Opus cit., 1998, pág 280-282

⁸⁷⁸ Dewey, J., *El arte como experiencia*, 1934, pág 155

En los Grecia antigua, podemos ver cómo el arte estaba relacionado con la vida, al menos con los intereses de la vida. En Atenas, el arte era un acto de reproducción o imitación, no porque el arte fuera una copia literal de los objetos, sino que reflejaba las emociones o ideas asociadas con las principales instituciones de la vida social.

Esa conexión fue tan fuerte que Platón creyó necesario establecer una censura para los poetas, dramaturgos y músicos. Dice Dewey que es posible que la idea de Platón era exagerada, pero no cabía duda de que la música estaba integrada en el comportamiento social.

El cambio del modo dórico al modo lidio en la música sería un precursor seguro de la degeneración cívica, pero ningún contemporáneo hubiera dudado de que la música era una parte integrante del *ethos* y las instituciones de la comunidad. La idea del arte por el arte ni siquiera hubiera sido entendida⁸⁷⁹.

La causa de la separación que existe en la actualidad entre el arte y la vida es la aspiración internacional hacia la que tienden la industria y el comercio y su movilidad:

Las obras de arte han perdido su conexión con el *genius loci* del cual fueron una vez su expresión natural.

Objetos que en el pasado era válidos y significativos por su lugar en la vida de la comunidad, ahora funcionan aisladamente respecto a las condiciones que se dieron en su creación

El resultado es un “individualismo estético”, por el que los artistas se dedican a su trabajo como medio aislado de “autoexpresión”, sin participar en las tendencias de las fuerzas económicas. De aquí resulta, que los productos artísticos tomen el aire de algo esotérico

Sin embargo, la idea del arte por el arte, y de que las bellas artes son entidades separadas, no responde a la realidad del pasado⁸⁸⁰.

Dewey quiere rescatar de alguna manera esa realidad cuando sostiene la idea de que el arte está conectado con la vida y lo explica de la siguiente manera:

⁸⁷⁹ Ibid., pág 8

⁸⁸⁰ Ibid., pág 8-10

Una experiencia se produce en un ambiente y a causa de este, es decir, a través de una interacción con el mismo. Cuando se produce un desequilibrio o una discordancia con el medio surge una tensión y una tendencia a restaurar la estabilidad para la vida. Ahí se encuentran los “gérmenes para la consumación próxima a lo estético”⁸⁸¹:

El artista se interesa de un modo peculiar por la fase de la experiencia en que la unión se realiza y no evita momentos de resistencia y tensión, sino que, más bien, los cultiva, porque sus potencialidades llevan a la conciencia viviente de una experiencia unificada y total. [...] En contraste con el científico que trabaja con símbolos y palabras, el artista realiza sus pensamientos en los medios cualitativos mismos con que trabaja y sus fines se encuentran tan cerca del objeto que produce que se funden directamente en él⁸⁸².

La relación que existe entre la criatura viva y su entorno se hace posible por la continuidad que existe entre los órganos, necesidades e impulsos básicos de la criatura humana con sus capacidades animales. Pero, esto no implica una necesaria reducción del hombre al nivel de las bestias⁸⁸³. Al contrario, le permite tener un carácter distintivo, por tener tanto la posibilidad de hundirse hasta el nivel de las bestias, como también la posibilidad de llevar a las alturas y sin precedente “esa unidad de la sensibilidad y del impulso, del cerebro, el ojo y el oído, que ejemplifica la vida animal, saturándola con los significados conscientes que se derivan de la comunicación y la expresión deliberada”⁸⁸⁴.

Los sentidos están aliados con la emoción, y estos no pueden contraponerse al intelecto, porque “la mente extrae y conserva los valores que impulsarán y servirán el

⁸⁸¹ Ibid., pág 14-17

⁸⁸² Ibid., pág 17

⁸⁸³ Ibid., pág 26

⁸⁸⁴ Dice Dewey: “Para captar las fuentes de la experiencia estética, es necesario recurrir a la vida animal que está debajo de la escala humana. Las actividades de la zorra, el perro y el tordo pueden ser, al menos, el recuerdo y el símbolo de esa unidad de experiencia que fraccionamos cuando el trabajo es labor, y el pensamiento nos saca del mundo. El animal vivo está plenamente presente en todas sus acciones: en sus miradas cautas, en sus agudos resuellos, en sus repentinos movimientos de orejas [...] Al observarlo se percibe que el movimiento se convierte en sensibilidad y la sensibilidad en movimiento, y constituye ese don de los animales con el cual al hombre le es tan difícil de rivalizar. Lo que la criatura viva retiene del pasado y lo que espera del futuro, operan como direcciones en el presente.[...] Sus sentidos son centinelas del pensamiento inmediato y puestos avanzados de la acción, y no como sucede a menudo con nosotros, meros pasillos por donde entra un material que será almacenado para una posibilidad diferida y remota”. (Ibid., pág 20-21).

trato de la criatura viviente con su entorno”. No hay , por tanto, oposición de mente y cuerpo, de espíritu y carne.

El ser humano intervine con su mente, con su conciencia, convirtiendo las relaciones de causa y efecto, que se encuentran en la naturaleza, en relaciones entre medio y consecuencia. La conciencia misma es el principio de tal transformación.

A través del arte, el ser humano usa los materiales y las energías de la naturaleza con la intención de ensanchar su propia vida, de acuerdo con la estructura de su organismo, cerebro, órganos de los sentimientos y sistema muscular.

El arte restaura conscientemente, en el plano de la significación, la unión de los sentidos, necesidades, impulsos y acciones características de la criatura viviente. La intervención de la conciencia añade autorregulación, poder de selección y redistribución.

La diferencia entre lo que es bello o estético en el arte y lo que no lo es, está en el grado de compleción con que se vive la experiencia, de hacer y percibir⁸⁸⁵. En la producción de artículos hechos para ser usados, lo “hermoso” está separado de lo “útil”, porque las condiciones impiden al acto de producción ser una experiencia en la que toda la criatura esté plenamente viva y en la que posea su vida por medio del goce.⁸⁸⁶

La interacción entre la criatura viviente y las condiciones que la rodean en una experiencia, no siempre implica el proceso mismo de la vida ⁸⁸⁷ Se pueden experimentar las cosas sin articularse en *una* experiencia:

Una experiencia se produce cuando el material experimentado sigue su curso hasta su cumplimiento [...] Una parte del trabajo se termina de un modo satisfactorio; un problema recibe su solución; un juego se ejecuta completamente; una situación, ya sea

⁸⁸⁵ Ibid., pág 31

⁸⁸⁶ Los ritos y las ceremonias primitivos estaban conectados con las artes al constituir una experiencia plena. No eran meros ardidés técnicos par asegurar la lluvia, la prole, las cosechas o el triunfo en las batallas, pues, aunque tenían esa intención mágica, los fracasos prácticos no eran impedimento para que se ejecutaran persistentemente, lo cual, según explica Dewey, era debido a que constituían exaltaciones inmediatas de la experiencia de vivir . El elemento directamente sensible y la emoción aparece en esos rituales como un modo en que lo sensible tiende a absorber todas las ideas, somete y dirige todo lo que es meramente intelectual. Teologías y cosmogonías han capturado la imaginación porque se han acompañado de procesiones solemnes, de incienso, de telas bordadas, de música, de radiantes luces de colores , de cuentos que maravillan e inducen a la admiración hipnótica, esto es, porque han llegado al hombre a través de un llamamiento directo a la sensibilidad y a la imaginación sensual (Ibid.,pág 34-35).

⁸⁸⁷ Ibid., pág 41-43

la de comer, jugar una partida al ajedrez, llevar una conversación, leer un libro, o tomar parte en una campaña política queda de tal modo rematada que su fin es una construcción no un cese. Tal experiencia es un todo y lleva con ella su propia cualidad individualizadora y de autosuficiencia. Es *una* experiencia⁸⁸⁸.

Esto quiere decir que en *una* experiencia, a causa de su continua confluencia, no hay huecos, ni puntos muertos. Hay pausas, lugares de descanso, pero, su aceleración es continua y veloz, de manera que evita la separación de las partes. Por ello:

En una obra de arte, diferentes actos, episodios, sucesos se mezclan y funden en una unidad y, sin embargo, no desaparecen ni pierden su propio carácter, justamente como en una conversación brillante hay un intercambio y función continuos y, sin embargo, cada interlocutor, no solamente retiene su propio carácter, sino que lo manifiesta más claramente de lo que deseara.[...] La existencia de esta unidad está constituida por una *cualidad determinada* que impregna la experiencia entera, a pesar de la variación de sus partes constituyentes⁸⁸⁹.

Toda experiencia se mueve hacia un término, un fin, ya que cesa solamente cuando sus energías activas han hecho su propia labor. Esta clausura de un circuito de energía es lo opuesto a la suspensión, a la *estasis*. La maduración y la *fijación* son opuestas polares⁸⁹⁰. La lucha y el conflicto pueden ser gozados en sí mismos, aunque sean dolorosos, cuando son experimentados como medios para desarrollar una experiencia; cuando son parte de esta porque la impulsan, y no simplemente porque están allí.

Si hay un exceso de receptividad, se corta la maduración de la experiencia, porque nada arraiga en la mente cuando no hay un equilibrio entre el hacer y el percibir⁸⁹¹. Si, por otra parte, se deja llevar por la acción, la experiencia no tiene la oportunidad de completarse porque con demasiada rapidez se presenta alguna otra cosa que lo impide.

⁸⁸⁸ Ibid., pág 43

⁸⁸⁹ Ibid., pág 48

⁸⁹⁰ Ibid.

⁸⁹¹ Ibid., pág 52-57

El trabajo de la inteligencia consiste en percibir la relación entre lo que se construye y se padece. La relación que se da entre el hacer y el padecer en la experiencia consciente es la muestra, para Dewey, de que lo “artístico”, como producción y lo “estético”, como percepción y apreciación gozosa, se sostienen mutuamente.

Por lo tanto, no es posible medir o definir la perfección de una producción en términos de la ejecución, sin tener en cuenta a los que perciben y gozan del producto ejecutado. Una obra que sea verdaderamente artística, debe ser estética, es decir, hecha para ser gozada en la percepción receptiva. Por eso, el artista, además de estar dotado para la ejecución debe de poseer una sensibilidad inusitada para percibir las cualidades de las cosas, sensibilidad que, por otra parte, dirige su actividad artística.

La unión íntima entre el hacer y el padecer se da también en el espectador, no sólo en el productor, porque suponemos que el espectador asimila sólo lo que está concluido y “no advertimos que este asimilar implica actividades comparables a las del creador”⁸⁹². Receptividad no es pasividad. Dice Dewey:

En el contemplador, como en el artista, debe de producirse un ordenamiento de los elementos del todo que es, en su forma, aunque no en los detalles, el mismo proceso de organización del creador de la obra experimentada conscientemente. Sin un acto de recreación, el objeto no es percibido como obra de arte. El artista selecciona, simplifica, aclara, abrevia y condensa de acuerdo con su interés; y el contemplador debe pasar por estas operaciones de acuerdo con su punto de vista y su interés. En ambos tiene lugar un acto de abstracción que es la extracción de lo significativo; en ambos hay comprensión en su significado literal, es decir, una reunión de los detalles y particularidades físicamente dispersas en un todo experimentado. Por parte del perceptor hay un trabajo que hacer como lo hay por parte del artista. El que por pereza, vanidad o convención rígida no haga este trabajo, no verá ni oirá. Su “apreciación” será una mezcla de jirones del saber, común a las normas de la admiración convencional, y una confusa, aun cuando pudiera ser genuina, excitación emocional⁸⁹³.

⁸⁹² Ibid., pág 60

⁸⁹³ Ibid., pág 62-63

2.2 La expresión artística.

Toda experiencia comienza con una impulsión. Cuando el ambiente no es un simple canal ni un obstáculo ciego para la “impulsión”⁸⁹⁴ sino que le opone una cierta resistencia, la actividad se convierte en un acto de expresión de un organismo. Esa resistencia es lo que le permite el despertar de su pensamiento y producir una curiosidad y cuidado solícito, que hace que ese organismo convierta las cosas del ambiente en medios.

La expresión no consiste simplemente en dar salida a una impulsión, pues la descarga emocional no basta. Tiene que darse una “administración de las condiciones objetivas, un modelado de los materiales, con la intención de dar cuerpo a la excitación”. Sólo donde la materia se convierte en medio expresión, hay arte⁸⁹⁵. Y lo que provoca la emoción es el carácter único e irrepetible de los acontecimientos y situaciones experimentadas.

El lenguaje no es capaz de describir esa emoción:

Si la función del lenguaje fuera reproducir aquello a lo que se refiere, no podríamos hablar nunca de temor, sino solamente de temor-a este coche-particular que viene, con todas sus especificaciones de tiempo, lugar o temor-bajo-circunstancias-específicas-sacando-una-conclusión-equivocada precisamente de tales-o-cuales-datos. Todo el tiempo de una vida sería demasiado corto para reproducir en palabras una sola emoción⁸⁹⁶.

En la obra de arte se desarrolla un pensamiento en términos de colores, tonos o imágenes que es técnicamente una operación diferente de la de pensar en palabras: el significado de las pinturas y las sinfonías no puede ser traducido en palabras, o el de la poesía en prosa. Lo cual no debe llevar a la idea de que el pensamiento sólo tiene lugar con las palabras⁸⁹⁷.

⁸⁹⁴ La palabra „impulsión“, para Dewey, designa un movimiento de todo el organismo hacia fuera y hacia delante, del cual los impulsos son auxiliares. Representa el estado inicial de toda experiencia (Ibid., pág 67).

⁸⁹⁵ Ibid., pág 71-73

⁸⁹⁶ Ibid., pág 73

⁸⁹⁷ Ibid., pág 84

En vez de describir una emoción en términos intelectuales simbólicos, el artista “realiza el hecho que engendra” la emoción⁸⁹⁸.

La emoción lanza tentáculos para lo que le es afín, para las cosas que la alimentan y la conducen a su cumplimiento. La operación selectiva de materiales practicada poderosamente por una emoción “al desarrollarse en una serie de actos continuados, extrae materia de multitud de objetos, numérica y espacialmente separados, y condensa, lo abstraído, en un objeto que es resumen de los valores pertenecientes a todo”. Esta función crea la universalidad de la obra de arte⁸⁹⁹.

Ahora bien, la emoción en la obra de arte, para Dewey no es algo distintivo y separado de otras experiencias emocionales naturales, pues, el mundo de las bellas artes no está separado de la experiencia cotidiana. La emoción estética es una emoción nativa transformada por el material objetivo que ha empleado para su desarrollo y consumación⁹⁰⁰.

No se puede separar el objeto artístico de la operación que lo produjo y entender la expresión como denotando simplemente un objeto, porque no se puede ignorar la parte de la contribución del individuo que hace del objeto algo nuevo. Parece que lo que está en cuestión es si la música tiene, por su significado representativo, un carácter “universal” o “subjetivo” y de libertad⁹⁰¹.

Sin embargo, las oposiciones de individual y universal, de subjetivo y objetivo, de libertad y orden que ha mareado a los filósofos, no tienen sitio en la obra de arte.

Una obra de arte no puede ser representativa, es decir, universal, en sentido literal, puesto que ignoraría la singularidad de la obra debido al medio personal por el que han pasado las escenas y los acontecimientos. Por otra parte, la obra de arte dice algo a los que gozan de ella sobre la naturaleza de su propia experiencia del mundo: les presenta el mundo en una nueva experiencia que ellos padecen⁹⁰².

⁸⁹⁸ Ibid., pág 77

⁸⁹⁹ Al igual que Kivy, Dewey sostiene que siendo la emoción esencial en el acto de expresión puede llevar al error de pensar que la obra de arte posee la emoción como su contenido significativo. Lo que, en cambio, ocurre es que el material objetivo de la obra constituye el contenido y la materia de la emoción, y no, que la obra funciona como evocación de una emoción (Ibid., pág,78).

⁹⁰⁰ Ibid., pág 90

⁹⁰¹ Ibid., pág 93

⁹⁰² Ibid., pág 94-95

El artista es quien decide la naturaleza y extensión de la abstracción en función de qué debe ser expresado, decide la selección que va a hacer en favor de la expresividad del objeto⁹⁰³. De ese modo, se establece una relación entre la materia directamente sensible y lo que se incorpora a ella a causa de experiencias anteriores que va al corazón de la expresividad del objeto.

Esto ha dado lugar a dos interpretaciones igualmente falsas, según Dewey. Una de ellas, considera que la expresividad estética pertenece a las cualidades sensibles directamente, y que lo añadido sólo hace al objeto más interesante, pero no constituye su ser estético; la otra posición atribuye la expresividad al material asociado a dichas cualidades⁹⁰⁴.

Según la primera posición, los objetos tienen propiedades que resuenan en relación con una multitud de experiencias en las que, debido a nuestro interés por los objetos, no nos damos cuenta de ellas. Éstos se han cargado inconscientemente con los valores resultantes de lo que producen en nuestra experiencia, en nuestro contacto con el mundo. La otra teoría, la teoría de la *Einfühlung* o empatía, niega que las cualidades sensibles inmediatas puedan tener expresividad y sostiene que lo sensible sirve sólo como vehículo externo que nos trae otros significados asociados⁹⁰⁵.

Para Dewey, la expresividad del objeto artístico se debe al hecho de que presenta una interpretación completa de los materiales de la percepción y de la acción, incluyendo en ésta, la reorganización de la materia que proviene de nuestra experiencia pasada .

Aunque, el material del que se compone una obra de arte pertenece al mundo común más bien que al yo, por lo tanto, no puede ser privado. Sin embargo, hay autoexpresión en el arte porque el yo asimila ese material, de un modo característico para devolverlo al mundo público en una forma que constituye un objeto nuevo. Así es como se entiende que también es individual e irrepetible:

⁹⁰³ Ibid., pág 107

⁹⁰⁴ Ibid., pág 112

⁹⁰⁵ Ibid., pág 114-117

El arte rompe el caparazón que oculta la expresividad de las cosas experimentadas; nos sacude la pereza de la rutina y nos permite olvidarnos de nosotros mismos para reencontrarnos en el deleite del mundo experimentando en sus variadas cualidades y formas. Intercepta toda sombra de expresividad que se encuentra en los objetos y los ordena en una nueva experiencia de la vida⁹⁰⁶.

Además, el nuevo objeto “puede producir como consecuencia, en los que lo perciben, reconstrucciones similares, recreaciones del material antiguo y común y, en consecuencia, llegar con el tiempo a establecerse como parte del mundo reconocido, como universal”⁹⁰⁷. Hay muchas posibilidades de percibir la obra, pero, sostiene Dewey que, sólo cuando esa percepción implica la creación de una experiencia, cuya idea es nueva, entonces, será una percepción estéticamente.

Un poema existe en innumerables grados. Y también es cierto que existe en innumerables cualidades o modos, puesto que no hay dos lectores que tengan exactamente la misma experiencia. Un poema nuevo es creado por cada uno de los que leen poéticamente, no porque su materia prima sea original –ya que después de todo vivimos en el mismo viejo mundo, sino porque cada individuo trae consigo, cuando ejercita su individualidad, una manera de ver y de sentir que en su interacción con el antiguo material crea algo nuevo, algo que no existía previamente en la experiencia⁹⁰⁸.

El arte, entonces, no se puede entender la obra de arte ni como universal, ni como individual, de la misma manera que, tampoco, en ella se pueden separar la forma de la materia.

La forma es la manera de considerar, de sentir y de presentar una materia experimentada de modo que rápida y efectivamente permita la construcción de una experiencia adecuada por parte de sujetos menos dotados que el creador original. En consecuencia no se puede trazar una distinción entre forma y materia, excepto en la reflexión. La separación de la forma del contenido, por tanto, es algo que sólo el teórico debe realizar en el momento de la crítica⁹⁰⁹.

⁹⁰⁶ Ibid., pág 118

⁹⁰⁷ Ibid., pág 121

⁹⁰⁸ Ibid., pág 122

⁹⁰⁹ Ibid., pág 123

La forma se define en términos de relaciones. En el caso de la forma estética, afirma Dewey, se trata de la compleción de las relaciones dentro de un medio elegido.

Relación en su uso idiomático denota algo directo y activo, algo dinámico y energético, fija la atención en la manera en que las cosas se comportan unas con otras, en sus choque y reuniones [...] En el arte, como en la naturaleza y en la vida, las relaciones son modos de interacción, son un empujar y un tirar, contracciones y expansiones, determinan la ligereza y el peso, el ascenso y la caída, la armonía y la discordia⁹¹⁰.

Pues bien, en el caso de la obra de arte, la relación que, formalmente hablando, la caracteriza, es la adaptación mutua de distintas partes para constituir un todo. Las partes están ligadas en el objeto estético de una manera distintiva: cada parte es dinámica, es decir, juega una parte activa en la constitución del todo. Se trata de un todo *perceptivo* constituido por partes relacionadas.

La forma no se encuentra exclusivamente en las obras de arte, sino que es el carácter de toda experiencia que es *una* experiencia. La diferencia en el arte, es que, en su sentido específico, cumple las condiciones que realizan esta unidad más deliberada y plenamente.

Concluyendo, Dewey define la forma como la operación de fuerzas que llevan a la experiencia de un acontecimiento, objeto, escena y situación hacia su propio cumplimiento integral.

2.3 La temporalidad de la percepción.

Sin tensión interna habría un ímpetu fluido hacia un límite inmediato; no habría nada que pudiera llamarse desarrollo y cumplimiento. Sólo habría una predeterminación rígida del producto final, ya sea por parte del artista como del espectador que conduciría a un producto mecánico o académico⁹¹¹.

⁹¹⁰ Ibid., pág 151

⁹¹¹ Ibid., pág 152-156

La percepción de un objeto es, fundamentalmente, un proceso que se desarrolla en el tiempo. El ritmo es inherente a la percepción de las pinturas, los edificios o las estatuas⁹¹².

En la percepción estética se da una liberación de energía en su más pura forma, una energía organizada y por lo tanto rítmica. Cuando las pinturas parecen muertas es porque en su percepción se dan intervalos que en vez de impulsarnos nos detienen, de manera que la organización se realiza de una manera parcial o frustrada de la energía que se desgasta.

Hay obras de arte que simplemente excitan, y que despiertan la actividad sin la compostura de la satisfacción. [...] Los dramas son entonces melodramáticos, la pintura de desnudo es pornográfica, la novela que leemos nos deja descontentos con el mundo en el que estamos, [...] En ellas la vida no está representada sino simulada⁹¹³.

La simetría de la obra de arte, como equilibrio de las energías que están en interacción, incluye el ritmo. Este se produce cuando el movimiento está espaciado por lugares de descanso, lo cual incluye la medida.

La percepción de una pintura o un edificio, supone una compresión por la acumulación en el tiempo, como la que hay al oír música, leer un poema, una novela o ver representar un drama. Ninguna obra de arte puede ser percibida instantáneamente porque entonces no hay oportunidad de conservar y aumentar la tensión y, por consiguiente, tampoco la hay para esa liberación y desenvolvimiento que da volumen a una obra de arte.

Concluye Dewey que la separación entre ritmo y simetría, y la división de las artes temporales y espaciales es un principio que resulta destructivo. El artista trata con material perceptivo, en vez de conceptual, por eso, en lo percibido, lo temporal y lo espacial siempre van juntos. Además, añade Dewey, en esto la percepción del arte no se diferencia de la percepción ordinaria⁹¹⁴.

⁹¹² Ibid., pág 198-199

⁹¹³ Ibid., pág 201-22

⁹¹⁴ Ibid., pág 206-207

En toda percepción ordinaria la extensión y volumen de un objeto, sus propiedades espaciales no pueden ser *directamente* experimentadas -o percibidas- en un instante matemático, ni pueden ser experimentadas las propiedades temporales de los acontecimientos, si la energía no se despliega de modo extensivo. Así el artista sólo hace respecto a las cualidades temporales y espaciales del material de percepción, lo mismo que respecto a todo contenido de la percepción ordinaria. Selecciona, intensifica, concentra por medio de la forma, ya que el ritmo y la simetría son por necesidad, la forma que toma el material cuando sufre las operaciones clarificadoras y ordenadoras del arte⁹¹⁵.

Ahora bien, la música, con su evidente énfasis temporal, ilustra mejor que cualquier otra arte el sentido en que la forma es la integración móvil de una experiencia. La forma de la música se hace forma en el transcurso de la audición⁹¹⁶. En la música, el sentido de la forma nos permite percibir la obra de arte como un todo que, a su vez, nos hace sentirnos como parte de ese todo mayor que es el mundo:

La obra de arte muestra y acentúa esta cualidad de ser un todo y de pertenecer a un todo más amplio y comprensivo, que es el universo en que vivimos [...] La obra de arte opera para ahondar y elevar a una gran claridad ese sentido de un todo envolvente e indefinido que acompaña toda experiencia normal. Este todo es entonces sentido como una expansión de nosotros mismos [...] Cuando el egotismo no es la medida de la realidad y del valor, somos ciudadanos de este vasto mundo más allá de nosotros mismos, y toda intensa percepción de su presencia con nosotros y en nosotros, trae un sentido peculiarmente satisfactorio de la unidad que tiene en sí mismo y con nosotros⁹¹⁷.

2.4 Una experiencia integradora.

Donde Dewey insiste más en la ausencia de separaciones dentro de la experiencia estética, es entre el yo y el objeto: lo estético lo es en el grado en que “el organismo y el

⁹¹⁵ Ibid., pág 207

⁹¹⁶ Ibid., pág 208

⁹¹⁷ Ibid., pág 220

ambiente cooperan para instituir una experiencia en que los dos se integran tan plenamente que desaparecen”⁹¹⁸.

Una filosofía universal basada en el entendimiento de la relación constante del yo y el mundo en medio de las variaciones de su contenido actual, podría facilitar un goce estético más amplio y más empático. Entonces podríamos gozar de una escultura negra, lo mismo que de la griega; de las pinturas persas, lo mismo que de las de los pintores del siglo XV.

Cuando se separan los elementos unidos en la experiencia, “cuando el pensamiento, emoción, sensibilidad, propósito, pulsión quedan separados y se asignan a diferentes compartimentos de nuestro ser, la teoría estética resultante está destinada a ser unilateral”⁹¹⁹.

Las sensaciones están necesariamente incluidas en el acto de la percepción y no son meros incidentes externos de éste.

La psicología tradicional que coloca primero la sensación y después la impulsión invierte el verdadero estado del caso. Experimentamos conscientemente los colores porque se ejecuta el impulso de mirar, oímos los sonidos porque nos satisface escuchar. La estructura motora y sensible forma un solo aparato y realiza una sola función. Puesto que la vida es actividad, hay siempre deseo cuando la actividad es obstruida. Una pintura satisface porque colma la expectativa de escenas con color y luz, más plenamente que muchas de las cosas que ordinariamente nos rodean. “En el reino del arte, lo mismo que en el de la justicia, los que entran son los que tienen hambre y sed”⁹²⁰.

Por lo tanto, donde se da un predominio de cualidades sensibles intensas en los objetos estéticos, allí está, psicológicamente hablando, el apetito.

Hay, pues, una emoción que despierta la percepción estética que difiere de la emoción en bruto, porque se adhiere al movimiento del asunto hacia su consumación. Mientras que a un deseo o impulso primitivo se le pueden aplicar las ideas de desinterés,

⁹¹⁸ Ibid., pág 281

⁹¹⁹ Ibid., pág 284-285

⁹²⁰ Ibid., pág 288

desprendimiento, o distancia psíquica, para la materia de la experiencia artísticamente organizada no son apropiadas.

Las concepciones psicológicas implicadas en las filosofías del arte “racionalistas” contemplan todas ellas la separación fija de los sentidos y la razón. Y, sin embargo, dice Dewey, la obra de arte es obviamente sensible y “contiene tal riqueza de significado que se define como una supresión de la separación y como una encarnación de la estructura lógica del universo mediante los sentidos”.

De manera que, la distinción de la cualidad como sensual y del significado como ideación sólo puede considerarse de forma metodológica y, sin embargo, separamos a los hechos del lado de la percepción y a los significados de estos hechos del lado de la razón. Esta separación, que es necesaria para la reflexión, tiene la función de “conducir hacia una experiencia perceptiva en la que esa misma dirección sea rebasada de modo que lo que eran concepciones se conviertan en significados inherentes al material mediatizado por los sentidos”⁹²¹.

En la captación y organización del material del mundo circundante, actúan diferentes tipos de mente, según sus propios intereses: la científica, la ejecutiva, la artística, la comercial. En cada una hay una manera preferente de selección, retención y organización. Pero, en el artista, esa captación y organización del material se señala por la sensibilidad peculiar a algún aspecto del universo multiforme de la naturaleza y el hombre, y por la urgencia de rehacerlo a través de la expresión de un medio preferente.

Esos impulsos se funden con un fondo particular de la experiencia, constituido en gran parte por las tradiciones.

Para la realización de la obra de arte, se requiere, además del contacto directo con la observación, la tradición:

Incluso la obra de un temperamento original puede ser relativamente magra y propensa a lo extravagante cuando no está informada con una experiencia amplia y variada de las tradiciones del arte en que opera el artista.[...] Cada gran tradición es un hábito organizado de visión y de métodos para ordenar y transmitir el material. Al penetrar este

⁹²¹ Ibid., pág 290-293

hábito en el temperamento y constitución nativos, se convierte en un ingrediente esencial de la mente de un artista ⁹²².

En la “intuición” se produce el encuentro de lo viejo y lo nuevo en un reajuste por el que “cada forma de la conciencia se efectúa repentinamente, mediante una armonía rápida e inesperada [...] aún cuando de hecho se prepara mediante una incubación prolongada y lenta”⁹²³.

Todo deseo individual toma forma bajo la influencia del ambiente humano. Los materiales de su pensamiento y su creencia le vienen de los otros, con quienes vive. De manera que, aunque la comunicación no sea una intención deliberada del artista, ésta se produce no por un accidente externo, sino por la naturaleza que comparte con otros. En la expresión rompe, así, las barreras que le separan de los otros seres humanos. Debido a estas cualidades comunes del mundo público, el arte es la forma de lenguaje más universal y libre de comunicación⁹²⁴.

Más aún, Dewey afirma que la experiencia estética es experiencia pura, en el sentido de que es una experiencia que está libre de las fuerzas que impiden y confunden su desarrollo como experiencia, es decir, libre de factores que subordinan la experiencia tal como se tiene, a algo que está más allá de ella misma. Para el filósofo, la experiencia estética se convierte en una referencia para entender lo que es la experiencia misma⁹²⁵.

En la experiencia estética domina la cualidad imaginativa. Incluso la obra más “realista” es artística, porque no es la simple reproducción imitativa de las cosas reales. Dewey defiende la teoría del arte como ilusión, lejos de las teorías del arte que lo definen como “imitativo” y que conciben al placer que lo acompaña como puro reconocimiento⁹²⁶.

Así, dice Dewey que *Joie de vivre* (*Alegría de vivir*) de Matisse, es el resultado de una experiencia cuyo material imaginativo no era una escena real, pero tampoco meramente un sueño. Se convirtió en un objeto artístico:

⁹²² Ibid., pág 299

⁹²³ Ibid., pág 300-301

⁹²⁴ Ibid., pág 305

⁹²⁵ Ibid., pág 309

⁹²⁶ Ibid., pág 311

Tuvo que ser concebido en términos de color como medio de expresión; la imagen fugitiva y el sentimiento de la danza tuvieron que traducirse a ritmos de espacio, línea y distribución de la luz y los colores. El *objeto*, el material expresado, no es meramente el propósito cumplido, sino que es, *como objeto*, el propósito desde su comienzo. Aunque supusiéramos que la imagen que se presentó primero fuera un sueño verdadero, seguiría siendo cierto que su material tuvo que organizarse en términos de materiales y operaciones objetivas, movilizadas coherentemente y sin discontinuidad hasta su consumación en la pintura como un objeto público en un mundo común⁹²⁷.

El propósito del artista implica de la manera más orgánica un yo individual. En él exhibe el individuo su yo íntimo: “Todo interés es una identificación del yo con algún aspecto material del mundo objetivo de la naturaleza que incluye al hombre. El propósito es esta identificación en acción.[...] El objeto creado finalmente es el propósito objetivamente consciente y como actualidad cumplida”.

Puede ocurrir, sin embargo, que el defecto de una obra se deba precisamente a un exceso en el propósito de la organización como también a un exceso de identificación con el aspecto material, porque en ambos casos se daña la integración de la materia y la forma⁹²⁸.

Si por un lado, la actividad artística es libre, desde el punto de vista del yo, por otro, es ordenada y disciplinada desde el punto de vista del material objetivo que sufre la transformación⁹²⁹.

En el arte como experiencia, la actualidad y la posibilidad o idealidad, lo nuevo y lo viejo, el material objetivo y la respuesta personal, lo individual y lo universal, lo superficial y lo profundo, lo sensible y la significación, se integran en una experiencia que transfigura la significación que tienen cuando la reflexión las aísla⁹³⁰.

⁹²⁷ Ibid., pág 312

⁹²⁸ Ibid., pág 313

⁹²⁹ Se llama “clásico” al orden y las relaciones objetivas incorporadas en una obra y se llama “romántico” a la frescura y la espontaneidad que provienen de la individualidad. En diferentes períodos y por diferentes artistas, una tendencia o la otra es llevada al extremo. Si hay un desequilibrio evidente de un lado o de otro, la obra fracasa; lo clásico se hace muerto, monótono, artificial; lo romántico, fantástico y excéntrico. Si bien, al final, lo clásico ha venido a significar que una obra de arte ha alcanzado un reconocimiento consagrado (Ibid.,pág 317-319).

⁹³⁰ Ibid., pág 335

El papel de la crítica ha de consistir, pues, en un juicio que es en realidad una aventura, porque se trata de plantear un elemento hipotético que se aplica a las cualidades de un objeto, y se ocupa de un objeto individual que no se presta a comparaciones con cosas diferentes, mediante una regla externa establecida. El crítico se revela a sí mismo en su crítica por los elementos de aventura que despliega⁹³¹.

No hay estándares para las obras de arte ni para la crítica, pero sí hay criterios de juicio de manera que la crítica no haya de caer en un mero impresionismo⁹³².

El juicio sobre la obra surge de la experiencia de crítico en interacción con su propia sensibilidad, su conocimiento y su caudal de experiencias pasadas. En este sentido los juicios variarán.

En cualquier caso, todo juicio tiene que producir una conciencia más clara de las partes constituyentes y descubrir hasta dónde son coherentes y relacionarse para formar un todo. Las funciones de todo juicio son la discriminación y la unificación. Éstas no pueden separarse, porque el análisis descubre la partes como partes del todo, de los detalles y particularidades como pertenecientes a la situación total, al universo del discurso.

No se puede dar reglas, sostiene Dewey, para ejecutar un acto tan delicado como la determinación de las partes significativas y de sus lugares y pesos específicos en el todo y la síntesis⁹³³.

El crítico ha de estar familiarizado con la tradición de su arte particular; una familiaridad que es más que conocimiento sobre él, puesto que se deriva de la intimidad personal con los objetos que han formado la tradición. En este sentido la familiaridad con las obras maestras, y con las que lo son menos, es una “piedra de toque” de la sensibilidad, aún cuando no una dictadora de las estimaciones⁹³⁴.

⁹³¹ Ibid., pág 348

⁹³² La crítica “impresionista” asume que el juicio debe reemplazarse por el enunciado de las respuestas del sentimiento y de la imaginación que provoca el objeto de arte. Tal crítica reacciona contra la “objetividad” estandarizada de las reglas y los precedentes establecidos, pero conduce al caos de una subjetividad carente de control objetivo. (Ibid., pág 344)

⁹³³ Ibid., pág 350

⁹³⁴ Ibid., pág 351

Puede considerarse este planteamiento como una objeción a Danto, para quien el conocimiento o la familiaridad con la tradición de un arte en particular es el elemento, por sí solo determinante a la hora de juzgar un objeto como obra de arte. Dewey considera que eso no es suficiente, que, además, el crítico debe de juzgar la obra, a través de la discriminación y la unificación, y comprobar la coherencia de la obra como la creación de un todo.

Para Dewey, existen dos grandes falacias de la crítica estética, que son la reducción y la confusión de categorías.

La falacia reductiva viene de la excesiva simplificación. Se produce cuando “algún elemento constituyente de la obra de arte se aísla, y entonces, el todo se reduce a los términos de este simple elementos aislado. Algunos ejemplos de esta falacia [...]: en el aislamiento de la cualidad sensible, como el color y el tono, de sus relaciones; el aislamiento del elemento puramente formal; o bien cuando una obra de arte se reduce a los valores excesivamente representativos”. También ocurre cuando la crítica está hecha desde el punto de vista histórico, político o económico⁹³⁵.

Para Dewey, existe una forma más extrema de la falacia reductiva existe cuando las obras de arte son “explicadas” o “interpretadas” basándose en los factores que están incidentalmente dentro de ellas. La mayor parte de la “crítica” psicoanalítica es de esa naturaleza.

La otra gran falacia del juicio estético que se mezcla con la falacia reductiva es la confusión de categorías. El historiador, el fisiólogo, el biógrafo, el psicólogo tienen sus propios problemas y sus propias concepciones directivas que controlan las investigaciones que emprenden.

Las obras de arte pueden aportar los datos apropiados. Por ejemplo: el historiador de la vida griega no puede construir su relación de la vida griega si no es tomando en cuenta los monumentos del arte griego, pero su juicio no será un juicio estético, sino histórico. “Hay categorías -es decir, concepciones que controlan la

⁹³⁵ Ibid., pág 356

investigación- apropiadas a la historia y sólo producen confusión cuando se usan para controlar la investigación en el arte, que también tienen sus propias ideas”⁹³⁶.

Según Dewey, toda confusión de valores procede de la misma fuente: “desatender la significación intrínseca del medio”. El uso de un medio particular, de una lengua especial que tiene sus propias características, es la fuente de todo arte, ya sea filosófico, científico, tecnológico o estético. Aunque esas artes difieren en los medios en los cuales transmiten y expresan su material, no lo hacen en el material mismo que es el que se constituye por la interacción de la criatura viviente con su circunstancia.

Cada uno transforma alguna fase de la materia prima de la experiencia en nuevos objetos, de acuerdo con su propósito, y cada propósito demanda un medio particular para su ejecución. Por ejemplo el propósito del científico es el control y la predicción y el aumento del poder, así, usa el medio adaptado a su propósito. El propósito del arte es la exaltación de la experiencia directa misma y usa el medio adecuado para el cumplimiento de ese fin. El equipo necesario del crítico es, primero, tener la experiencia y luego manifestar sus elementos constitutivos en términos del medio usado. Si no, puede producirse una confusión de valores⁹³⁷.

3. Desde la semiología de Jean-Jacques Nattiez.

3.1 Una red infinita de intérpretes.

En el Prefacio de la obra *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music* (*Música y Discurso. Hacia una Semiología e la música*) (1990), Jean-Jacques Nattiez señala que la hipótesis que va a defender es que la obra musical no es simplemente lo que llamamos el texto, no es el conjunto completo de “estructuras” o mejor de “configuraciones”, sino de procedimientos que la han engendrado y los actos de interpretación y percepción, que la hacen surgir.

Aunque Nattiez utiliza el marco conceptual de la semiótica, él prefiere el término de semiología. Afirma que, mientras que la semiótica incluiría a la música en el contexto

⁹³⁶ Ibid., pág 358

⁹³⁷ Ibid., pág 361

del estudio de los lenguajes o en los sistemas comunicativos parecidos al lenguaje, la semiología, según Nattiez, no está relacionada ni fundamentalmente ni esencialmente con la comunicación. Lo que el autor pretende es una semiología no estructuralista o postestructuralista, pues, afirma que la obra musical va más allá de lo que solemos considerar el texto, esto es, meramente un todo compuesto de estructuras. La semiología pretende describir un amplio margen de significados potenciales, mientras que la semiótica fuertemente marcada por el estructuralismo con Saussure afirma que la relación entre significado y significante es una relación estable e invariante⁹³⁸.

Nattiez destaca tres categorías que definen el hecho musical total, que son el nivel neutral o inmanente, el poiético y el estésico. Esta posición pretende destacar aspectos que estaban ausentes en los tipos de análisis que se realizaban según las convenciones de la música y se reducían a sus propiedades inmanentes, una posición seguida por un gran número de musicólogos y teóricos de la música, la posición estructuralista. Estos aspectos son: la relación de la obra de arte con el acto de composición y las condiciones que rodearon a su creación, y la realidad de la obra en cuanto percibida

El proyecto semiológico de Nattiez se puede caracterizar como el intento de dilucidar las muchas y quizá infinitas formas de referir y significar a las cuales dan lugar las formas simbólicas.

Nattiez parte de la definición de signo de Ferdinand Saussure en su obra, *Curso de lingüística general*:

El signo lingüístico no une una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen del sonido. La última no es el sonido material – una cosa puramente física- sino la impresión psicológica del sonido, la impresión que hace en nuestros sentidos: la imagen sonora es sensorial y si se la llama material es sólo en ese sentido, y como manera de oponerse al otro término de la asociación, el concepto, que es generalmente más abstracto⁹³⁹.

⁹³⁸ Bowman, W.D., Opus cit., 1998, pág 244-246

⁹³⁹ Nattiez JJ., *Music and discourse: Toward a Semiology of Music*, 1990, pág 5

Pero, desde el punto de vista de Saussure, debe de existir en el lenguaje una relación estable entre el significante y significado.

En esto no está de acuerdo Nattiez, que recurre a la concepción de signo empleada por Charles Sanders Peirce, para quien la cosa a la que se refiere el signo es también un signo, porque el proceso de referir efectuado sobre el signo es infinito:

Un signo es una cosa conectada, en cierto modo con un segundo signo, su “objeto”, que lleva a un tercer elemento, su “intérprete” en una relación con el mismo objeto. Esta relación no es un sistema cerrado, sino un significado abierto en esa triple relación, debido a que el intérprete funciona también como un signo, mediado por todavía otros potenciales intérpretes que se relacionan con el objeto en diferentes maneras, y así en adelante, hacia una red infinita de intérpretes. El objeto, entonces, tampoco es estrictamente objetivo, pues su significado no es totalmente explicable.

Aunque esta concepción de Peirce no lo diga explícitamente, nos lleva a la conclusión de que el objeto referido por el signo es “virtual”, puesto que no existe excepto dentro y a través de una multiplicidad de intérpretes.

En esa línea, y teniendo en cuenta la noción de forma simbólica de Cassirer y Langer, Nattiez reformula la definición de símbolo como: “un signo o una colección de signos el cual está unido a un infinito complejo de intérpretes”.

El significado es engendrado en cualquier momento que un individuo pone un objeto de cualquier tipo, en relación con su experiencia vivida, esto es, en relación con otros objetos que pertenecen a su experiencia del mundo. Esto es, el significado existe donde un objeto es situado en relación con un horizonte, por lo que, éste es un mundo de objetos virtuales y de múltiples horizontes.

De ese modo, el significado se refiere a palabras, conceptos, cosas abstractas o concretas, comportamientos individuales y hechos sociales, todo lo cual, constituye las diversas áreas de la experiencia vivida.

Además, el significado es, pues, la asignación *constructiva* de una red de intérpretes a un *forma* particular. La asignación la hace el productor o el receptor o receptores o ambos, pero nunca está garantizado que las redes de intérpretes serán las mismas para cada y toda persona implicada en el proceso⁹⁴⁰.

⁹⁴⁰ Ibid., pág 11

Nattiez explica que hablar de estructura en una obra de arte es algo, más bien, metafórico, puesto que no está constituido por un todo de partes interdependientes, independiente de las condiciones históricas o de su creación. Además de las configuraciones inmanentes organizadas en estructuras o cuasi-estructuras, están los procesos de los fenómenos poiético y estésico.

El programa semiológico que plantea Nattiez tiene tres objetos: 1) el proceso poético; 2) el proceso estésico; 3) y la realidad material de la obra (su producción viva, su partitura, su texto impreso, etc.), esto es, las huellas físicas que resultan del proceso poético. A estos objetos les corresponden tres tipos de análisis.

El proceso *poético* es aquel proceso constructivo, en el que se da la interacción entre el productor y el objeto, por el cual algo material es llevado a la existencia que lo produce. Es el proceso, también llamado así por Jean Molino en su escrito “Fait musical et sémiologie de la musique” (“Hecho musical y semiología de la música”), de *Musique en jeu*, nº17⁹⁴¹.

El nivel *inmanente* o también el nivel *neutral* es lo que es creado, el nivel de materialidad, que lleva las huellas del proceso *poiético* que le ha dado su ser. Pero esa huella dejada por el productor no es transparente y no permite transmitir el significado o las intenciones del productor.

El proceso *estésico*⁹⁴², es el acto de captar, interpretar y dar significado a la huella, de traer la huella a las posibles relaciones con el horizonte del sujeto que percibe.

El proceso poiético tiene que ver con forjar materiales dentro de particulares configuraciones empíricas, sean palabras, cuadros, objetos, gestos o piezas de música. Esos materiales así organizados y manipulados pueden llevar huellas del proceso poiético y a varios niveles proveer claves de las intenciones del productor. Pero en cuanto meras claves, son incapaces de dictar o prescribir o determinar exhaustivamente una interpretación relevante. Son sugerentes, no direccionales.

⁹⁴¹ Cit. Por Nattiez, J.J., Opus cit., 1990, pág 12

⁹⁴² Nattiez señala que el término “estésico” fue un neologismo utilizado por P. Valéry en la conferencia inaugural para el Collège de France en 1945, frente al término “estético”, para evitar confusiones y por razones etimológicas. Así, mientras que la *αἰσθησις* es la facultad de la percepción. Disfrutar, contemplando o leyendo una obra o interpretación musical, como un acercamiento científico y analítico a la música, están del lado de la “estésica”(Ibid., pág 12)

Sólo cuando coinciden el universo del discurso del productor y el del que percibe, puede el proceso estético complementarse con el poiético, y esto es raramente el caso. Lo que significa que la comunicación es sólo una de las posibilidades de la actividad simbólica. Hay múltiples modos de interacción potencial entre el nivel *poiético*, el inmanente y el *estésico* y múltiples horizontes a los cuales puede hacer referencia un signo dado. Aunque existe la creencia en que hay un núcleo de significación objetiva, esto contrasta con la oscura nube de las asociaciones personales afectivas.

Por todo ello, la semiología, con Nattiez, no es la ciencia de la comunicación, sino un estudio de la especificidad del funcionamiento de las formas simbólicas, y del fenómeno de la “referencia” al que dan origen⁹⁴³.

De modo que, frente al esquema clásico de la comunicación:

Emisor → Mensaje → Receptor.

Nattiez, siguiendo a Molino, introduce una modificación en conexión con la teoría del intérprete:

Proceso poiético Proceso estésico
Emisor → Huella ← Receptor.

En el esquema de Molino, que sigue Nattiez, la comunicación quedaría reducida a un caso particular entre los distintos tipos de intercambio, sería solo uno de los posibles resultados del proceso simbólico.

El proceso poiético no siempre está destinado a acabar en la comunicación⁹⁴⁴. Ni el proceso poiético puede siempre dejar huellas en la forma simbólica *per se*; y si deja huellas no siempre son percibidas. En el mundo de la música, el ejemplo más obvio es, sin duda, el serialismo de Schönberg, para no mencionar las estructuras autoconscientes de Webern o Boulez.

⁹⁴³ Ibid., pág 15-17

⁹⁴⁴ Hay musicólogos, teóricos de la música, analistas y críticos que consideran que debe haber una comunicación entre el compositor y el oyente, como Deryck Cooke 1959, que en su famoso y controvertido libro *El lenguaje de la Música*, escribió que el oyente tiene un contacto directo con la mente del gran artista. (Ibid., pág 17)

Fubini consideró a Cooke dentro del grupo de los estetas del contenido, al sostener que la música expresa un significado que se puede trasladar al lenguaje. Enfrentados a éstos, estaban los que tomaban partido por el aspecto puramente formal, como ya fue mencionado,

Hasta tal punto es importante tener en cuenta los tres factores o niveles de análisis de la música, que se han mencionado anteriormente, que dependiendo de cuál haya prevalecido en el contexto occidental, ha determinado una definición distinta de la música o lo que es considerado música. Si bien, sostiene Nattiez, no existe nunca una única concepción culturalmente dominante de la música, sino todo un espectro.

Adoptando la expresión de Mauss, la música es un *hecho social total*, cuyo sentido varía en función de la era y la cultura. Ese hecho social incluye fenómenos asociados que van desde el lenguaje corporal del director, al espacio físico de la sala de conciertos. Pero, de hecho sólo un rasgo del “hecho total musical” es a menudo privilegiado e incluso arrincona a otros, como ocurre en la performance “Zaj” del Grupo de Madrid o en *Con Voce* de Kagel, en las que se aíslan los rasgos de la actividad física conectada con la música⁹⁴⁵.

En cualquier caso, se podría esperar que un concepto de la música incluyera al menos el rasgo del *sonido* como una variable⁹⁴⁶. No sabríamos hablar de música sin referirnos a la sonoridad, aún cuando la referencia al sonido esté implícita. Pero, aunque el sonido es una condición mínima del hecho musical, no puede limitarse a la mera dimensión acústica del sonido⁹⁴⁷.

Sin embargo, hay toda una serie de de fenómenos no sonoros que están considerados música por los músicos mismos. Así, por ejemplo, la pianista Marie-Françoise Bucquet, según relata François Delalande, dice “ciertos pianistas tienen la impresión de que dan “profundidad” a un acorde permitiendo a los dedos deslizarse hacia el interior del piano después de que han presionado las teclas”. Esto está en relación con el aspecto poético de la música e indica que una sensación cinestésica y

⁹⁴⁵ Nattiez señala lo que ocurre literalmente en “Zaj”: En el escenario, un piano es arrastrado alrededor, y tres músicos gesticulan, sin hablar, cantar o tocar instrumentos. Mientras que en el caso de *Con Voce* de Kagel, hay tres personas silenciosas y enmascaradas que actúan imitando los gestos de los instrumentistas sin producir algún sonido. En estos casos anómalos hablamos de “música” porque toman ciertos rasgos del hecho total de la música, y los interpretamos respecto a lo que nosotros conocemos acerca de la “música” de otra manera, al menos en nuestra cultura (Ibid., pág 42).

⁹⁴⁶ Cage, señala Nattiez, tiene una obra silenciosa “4'33”, en la cual el pianista coloca sus dedos en las teclas y las mueve una y otra vez sin hacer sonar una nota. Cage dice, que la música es el sonido hecho por la audiencia. Parece ser que en su inauguración mundial, el canto de los pájaros del bosque exterior se oía a través de las ventanas abiertas de la sala (Ibid., pág 43).

⁹⁴⁷ Ibid., pág 43

táctil puede intervenir en la interpretación que el instrumentista asocia con la música producida⁹⁴⁸.

Ahora bien, Jakobson considera que debe haber un código común entre el emisor y el receptor que permita la comunicación y gracias a ello, lo que justifica el acercamiento estructuralista al lenguaje y a la poesía. De ese modo, los análisis semiológicos de los sistemas de comunicación, se pueden fundar en estudios de la estructura inmanente de lenguajes y textos.

Por su parte, Eco ha mantenido su teoría de una “lógica de la cultura”, a lo largo de sus numerosas obras, entre 1968 y 1984, tal como aparece en *La estructura ausente* (1971) y en *Una teoría de Semiótica* (1976).

Para Eco, podemos reconocer y describir unas estructuras en forma de códigos o reglas de comunicación que se encuentran de forma subyacente en ciertas convenciones sociales. Pero, a diferencia de Jakobson, Eco reconoce que los códigos son múltiples y que puede haber discrepancia entre el productor y el receptor. Hay códigos y subcódigos en una cultura lo que muestra cómo el mismo mensaje puede ser decodificado desde muchos puntos de vista, recurriendo a diferentes sistemas de convenciones. Eco acepta la concepción de la multiplicación de significados. Pero, según Nattiez, la noción de código basada en la estabilidad de la relación significante/significado, desde el momento en que existen una multiplicad de intérpretes, deja de tener una eficacia metodológica.

Eco sostiene que una unidad cultural no está caracterizada meramente por la serie de intérpretes, está definida como un “lugar” dentro del sistema de otras unidades culturales opuestas a ella y que la delimitan. Por tanto, el significado de un hecho semiológico, hasta el más inequívoco, está siempre abierto.

⁹⁴⁸ Alfred Brendel, en sus memorias reconoce un fenómeno similar -desde el lado estético- en su actuación: el sonido de notas sostenidas del piano puede ser modificado con ayuda de ciertos movimientos que hacen de la concepción de *cantabile* del pianista algo visible para la audiencia; hay muchos ejemplos de piezas en donde es necesario [sugerir cosas con gestos físicos]. (Brendel A., *On Music*, 2007, pág 31).

Cosas como el final de la *Sonata en Si menor* de Liszt, donde antes de tres acordes pianissimo en Si mayor hay un crescendo en un solo acorde que uno tiene que conducir con el cuerpo, con un gesto. Es la única posibilidad. Brendel está contando con los gestos para hacer que el oyente asocie cierta interpretación -de un carácter musical indiscutible- al puro sonido físico. Nattiez se cuestiona, al respecto, si, al margen de la danza y de la ópera, no nos privamos de algo *de la música* cuando nos privamos de la interpretación en vivo de múltiples dimensiones (Ibid., pág 214).

Hay una contradicción, afirma Nattiez, que ondula sobre la estructura ausente, que Eco reconoce: sostiene dos tipos de discurso acerca de las unidades semánticas. Por un lado, las describe como unidades cerradas estructuradas y vistas sincrónicamente. Por otro, como un modelo de comunicación en proceso abierto, donde el mensaje varía de acuerdo con los códigos que intervienen en relación con las ideologías y circunstancias y el sistema entero de signos se reestructura continuamente sobre la base de una experiencia de descodificación que el proceso inicia como “semiosis en progreso”. Sin embargo, los sucesos semiológicos no pueden ser a la vez abiertos y cerrados⁹⁴⁹.

Eco, como Nattiez, ha reconocido implícitamente la imposibilidad de fundar una teoría semiológica solamente en el nivel inmanente. Este nivel no es suficiente, el nivel poiético yace por debajo de la superficie del inmanente; y el inmanente es el trampolín del estésico. El nivel neutral al que Eco llama “una forma vacía” no es estático, sino que está perpetuamente reformado según se refiera a nuevos horizontes interpretativos, poiéticos o estéticos.

3.2 La tarea de una semiología musical.

La tarea de la semiología es identificar los intérpretes de acuerdo con los tres polos de la tripartición mencionada, y establecer su relación con cada uno. Aún cuando el análisis del nivel neutral, es a menudo el análisis más fácil, este constituye sólo una parte⁹⁵⁰. El análisis del nivel neutral es *descriptivo*, mientras que los análisis poiético y estésico son *explicativos*⁹⁵¹.

La posición semiológica de Nattiez localiza el ser de la obra dispersada en tres esferas, en la interacción entre sus componentes simbólicos, como un hecho musical total: como una serie de estrategias poiéticas, una huella resultante y las estrategias estésicas desencadenadas por esa huella⁹⁵².

Nattiez añade a esto que la interpretación (tanto la performance como la lectura) implica no una, sino muchas formas simbólicas y para mostrarlo nos remite a su libro

⁹⁴⁹ Ibid., pág 25

⁹⁵⁰ Ibid., pág 29

⁹⁵¹ Ibid., pág 32

⁹⁵² Ibid., pág 74-75

Tétralogies, Wagner, Boulez, Chéreau: essai sur l'infidélité (Tetralogías, Wagner, Boulez, Chéreau: ensayo sobre la infidelidad) (1983).

Los juicios acerca de una interpretación (en el sentido de “performance” y “lectura”) son el resultado de la yuxtaposición de formas simbólicas, entonces, la cuestión de la verdad o autenticidad en la interpretación-performance, como acto de exégesis y por tanto, de análisis, está conectada con la verdad en el análisis⁹⁵³.

En cualquier caso, Nattiez, puntualiza que la semiología no existe, puesto que no existe una ciencia general de los signos y de los sistemas parecidos a los lingüísticos, pues no hay conceptos, métodos y reglas que permitan el análisis de los símbolos, en cualquier dominio que puedan existir. Lo único que existe es la posibilidad de realizar investigaciones específicas de situaciones simbólicas particulares, sobre la base de los mismos principios teóricos y abrir caminos hacia una metodología más global.

La semiología de la música de Nattiez considera la música como una “forma simbólica”, en el sentido de Cassirer: una forma simbólica es una función general de mediación, por la cual, el espíritu, la conciencia construye su entero universo perceptual y discursivo⁹⁵⁴.

Añade a esto, que entre símbolo y lo simbolizado hay una conexión debido a las reacciones afectivas que provoca, lo que ya había señalado J. Paulus (1969) en *La fonction symbolique et le langage (La función simbólica y el lenguaje)*.

Esta definición “afectiva” de símbolo es crítica para la música, pues el componente expresivo y sentimental de una obra de arte es el que justifica el recurso al concepto de símbolo, especialmente en el trabajo de la estética musical. El simbolismo musical es *polisémico*, porque cuando escuchamos música, los significados que toma, las emociones que evoca, son múltiples, variados y confusos⁹⁵⁵.

La música como hecho simbólico está caracterizada por la presencia de configuraciones complejas de intérpretes. Como hecho simbólico, hace referencia a algo y tiene modalidades referenciales.

⁹⁵³ Ibid., pág 83-85

⁹⁵⁴ Ibid., pág 33-34

⁹⁵⁵ Ibid., pág 35-37

En relación con la percepción de la música, se pueden establecer cuatro tipos de juicios, si tomamos como punto de partida *La perception de la musique (La percepción de la música)* de Robert Francès (1958) :

1) Juicios normativos (evaluaciones personales, juicios del gusto); 2) Juicios objetivos o juicios de naturaleza técnica, sobre las propiedades de los elementos musicales (timbre, tempo, vibrato), la forma de la música (género, estilo histórico, partes), o el tipo de escritura; 3) Juicios sobre el significado, en los que el sujeto atribuye a los estímulos un contenido referido a un referente extramusical; 4) Entre estos últimos están los efectos psicológicos en su orden interior experimentados por el sujeto.

Según Nattiez, la *semántica musical* es la disciplina que trata de las asociaciones extrínsecas con la música, que se verbalizan de forma explícita. Dichas, asociaciones en la experiencia corriente permanecen muy a menudo en el estado de impresiones latentes. Así pues, la semántica musical entronca con la semiología que busca describir un enlace entre el significante y el significado o, como prefiere Nattiez, entre un signo y sus -extrínsecos- interpretantes⁹⁵⁶.

La posición de Nattiez sostiene que la naturaleza del significado musical en sí mismo es un fenómeno semiológico, hasta el punto de que en cada época, cultura o teoría, una cierta cantidad mayor o menor de peso se acordará ponerlo en *referencia* interna o externa a la música.

La referencia interna puede ser a su vez *intramusical* o *intermusical*:

La referencia *intramusical* es considerada por Jakobson como una cuestión de *semiosis*. En este tipo de referencia, el lenguaje humano es un modelo para todo tipo de significado, del significado musical en particular y que siguiendo las técnicas de Lévi Strauss y Jakobson podemos analizar un buen número de relaciones entre las unidades musicales. Después de haber alcanzado el momento 'y' en una obra musical, podemos establecer una conexión con 'x' que ya ha sido oída. De este modo, el análisis del nivel neutral nos permite categorizar las *posibilidades* para establecer estas relaciones

Esta técnica no es la única para describir relaciones implicadas en la referencia intramusical. Así, Meyer ha desarrollado el aspecto de *semiosis* musical, pudiendo

⁹⁵⁶ Ibid., pág 102-104

considerarse que su entera obra es una semiología, ya que, según él, el significado que se le adecua al texto musical es predictivo, hace referencia al futuro y desafía al oyente a predecir la forma de la sustancia musical que ha de sobrevenir, en base a la sustancia musical percibida en un momento dado.

Cada uno de estos tipos de significado intramusical demanda dos géneros de métodos analíticos: por un lado, análisis taxonómicos y análisis de las conexiones musicales (post- schenkeriano); por el otro, análisis que tendrían en cuenta el aspecto dinámico.

En cuanto a la referencia *intermusical*, es la que nos permite asociar una música particular a un mayor universo musical al cual pertenece: este es el estilo, para el cual es previsible una serie de métodos que describan su naturaleza semiológica.

Tanto la referencia interna como la externa están presentes en todas las músicas y esto es lo único que se puede considerar esencial en la música desde el punto de vista semiológico.

La referencia extrínseca o las posibilidades de simbolización extrínseca se pueden dividir en tres grandes campos: el espacio-temporal, el cinético y el afectivo⁹⁵⁷.

Creamos movimiento hacia arriba o hacia abajo, como cuando *Parsifal* desciende a la tierra de los ángeles trayendo el Grial, que se representa con tonos cada vez más bajos, o en la tercera escena de *Das Rheingold (El Oro del Rin)*, el modelo de violines y tubas representa el movimiento en espiral de un monstruo cruzando el escenario. En *Don Giovanni (Don Juan)* de Mozart el juego de las espadas en el Acto I está reproducido por la elevación de las escalas del violín .

También el movimiento crea espacio, mediante un procedimiento que implica al volumen. En *La damnation de Faust (La Condenación de Fausto)* de Berlioz, el oído tiene la impresión de un objeto que se acerca o se aleja, según las trompas tocan *forte*, *mezzoforte* o *pianissimo*.

También se puede evocar la forma de los objetos. Así, en el *Carnaval de los animales*, los elefantes son los contrabajos y en la *Creación*, Haydn utiliza las notas más bajas de la voz del bajo para decirnos que el buey ara el suelo con paso pesado.

⁹⁵⁷ Ibid., pág 115-118

Otro tipo de referencia extrínseca es el que sigue el modelo cinético capaz de producir una sensación emotiva y psicológica de calma, un movimiento de los sentimientos derivado del movimiento del cuerpo que la música provoca⁹⁵⁸. Siguiendo a Francès, el esquema cinético está implicado en ciertos recursos músico-rítmicos que pueden proyectarse en el espacio formando la figura del movimiento del cuerpo o del reposo, apropiado para caracterizar una actitud, un estado o un sentimiento. En la melodía, la organización de la duración (longitud de las notas, el silencio) puede ser interpretado en el sentido de un motor o de fuerzas impulsoras. La amplitud tonal sugiere amplitud de movimiento; finalmente, la dirección de la melodía sugiere un movimiento de lo alto a lo bajo o al revés.

La música tonal, de forma similar, parece jugar semánticamente con ciertos centros fundamentales del sistema tonal. Así, la tónica, da la impresión de clausura y descanso, justamente una resolución de la disonancia en consonancia, mientras que una serie ininterrumpida de disonancias es equivalente a un movimiento incesante, agitación, desorden o un sentimiento de evolución.

Es cierto que los muchos significados que percibimos como naturales son el resultado de sistemas codificados en los que hemos sido culturizados. Así el *ethos*, en el sistema griego, asociaba caracteres morales con géneros, modos y ritmos⁹⁵⁹.

3.3 La obra musical es un puro objeto intencional.

Para entender el concepto de obra, Nattiez cita a Roman Ingarden, en *Das Musikwerk (La Obra musical)* (1962), que afirma que en la obra musical, la partitura determina diferentes posibles interpretaciones. No podemos considerar ni la percepción del aquí y ahora, pues el oyente escucha de diferente manera, ni la realidad acústica, pues, el perfil temporal de la obra y la configuración formal no son, estrictamente hablando, elementos sonoros, ni, por último, la partitura, puesto que la obra siempre y en todas partes trasciende la partitura.

La obra es, así, un puro objeto intencional, inmutable y permanente, cuya existencia heterónoma no es más que una reflexión de su ser y sus fuentes son: el “acto creativo” del intérprete, y su fundación en la partitura.

⁹⁵⁸ Ibid., pág 119-120

⁹⁵⁹ Sobre la cuestión de la influencia de los modos musicales en el carácter moral, véase cap, 4 n 5.1

La partitura constituye el esquema de la obra que garantiza su identidad a lo largo de la historia, pero muchos elementos que no están en la partitura juegan un papel esencial en la forma o Gestalt estética de la obra. Por eso, el esquema permite un montón de posibilidades para la realización de la obra.

Para Nattiez, esta teoría supone admitir que hay un proceso poiético como la fuente que da lugar al esquema escrito en la partitura, así como múltiples interpretaciones generadas por diversas estrategias estéticas .

Molino, en esta línea, afirma que la obra existe en el horizonte de de todas sus posibles reescrituras⁹⁶⁰.

La posición semiológica de Nattiez localiza el ser de la obra dispersada en tres esferas, en la interacción entre sus componentes simbólicos, como un hecho musical total: como una serie de estrategias poiéticas, una huella resultante y las estrategias estéticas desencadenadas por esa huella⁹⁶¹.

Por otra parte, respecto a la interpretación en la ejecución de la obra, afirma Imgarden, hay que tener en cuenta que, ésta se interpreta en las diferentes épocas en la manera en la que han impuesto los artistas importantes de la época en cuestión, pero también siguiendo el gusto del público. De aquí, que exista la inclinación por parte de la atmósfera de la vida cultural a creer que hay una interpretación “auténtica”, la única “correcta”, y, sin embargo, la obra en sí misma cambia históricamente.

Nattiez añade a esto que la interpretación (tanto la performance como la lectura) implica no una, sino muchas formas simbólicas y para mostrarlo nos remite a su libro *Tetralogies, Wagner, Boulez, Chéreau: essai sur l'infidélité* (*Tetralogías, Wagner, Boulez, Chéreau: ensayo sobre la infidelidad*).

Tras haber examinado la producción del *Ring* (*El anillo*) en 1976 en Bayreuth dirigida por Boulez y por el director de escena Patrice Chéreau, las interpretaciones de ambos constituían una forma privilegiada de percibir el texto de Wagner pero estas realizaciones musicales y teatrales, eran también ellas mismas, formas simbólicas, producidas por la actividad humana y por tanto sujetas a un análisis semiológico. De manera que, es posible ofrecer una descripción inmanente, es decir, en el nivel neutral del estilo escenográfico de Chéreau y de la dirección de Boulez clasificando sus

⁹⁶⁰ Ibid., pág 69-70

⁹⁶¹ Ibid., pág 74-75

características. Pero es posible también una indagación poiética que tiene que tratar de los orígenes de la comprensión de Chéreau sobre los mitos del Ring, de su particular escenificación, y, por otra parte, una descripción inmanente y una poiética de la lectura de la partitura de Boulez.

Finalmente, ambas formas simbólicas relacionadas con la producción, la escénica y la musical, son ellas mismas objeto de una interpretación estética por parte de los espectadores y de los críticos. Pero, la posición estética del público y la crítica está también en relación con lo que ellos conocen de Boulez y Chéreau, del texto de Wagner, del proceso creativo del compositor y de los artistas a los que influyó Wagner.

Nattiez concluye que si los juicios acerca de una interpretación, en el sentido de “performance” y “lectura”, son el resultado de la yuxtaposición de formas simbólicas, entonces, la cuestión de la verdad o autenticidad en la interpretación, como acto de exégesis, está conectada con la verdad en el análisis⁹⁶².

En cuanto a la obra en movimiento (*work in progress*), como ese el caso de *Klavierstück XI* de Stockhausen, *Sequenza* para solo flauta de Berio, *Scambi* de Poussier y la *Tercera Sonata* para piano de Boulez, Eco considera que realizan su “apertura”, no en el sentido de que pueden ser interpretadas de diferentes maneras sin alterar su unicidad, sino que la realizan ya, en el nivel físico de la obra⁹⁶³. Para Eco, eso significa que la apertura es menos metafórica y más concreta. Para Nattiez, sin embargo, significa que la obra se sitúa en el nivel poiético.

Tal es el caso de la obra de Stockhausen, *Klavierstück XI*, que por sus características inmanentes se identifica como obra “abierta”. Hay en ella una serie de elementos que son intercambiables, dentro de una forma variable reconocible, de manera que esa música no se dirige a un objetivo.

Sin embargo, Nattiez, tras haber experimentado lo que sus estudiantes de semiología, no músicos, percibían en la obra de Stockhausen, observó que esa intercambiabilidad de sus partes no la percibían a no ser que, previamente a la audición,

⁹⁶² Ibid., pág 83-85

⁹⁶³ Estas obras habían sido citadas por Eco en *La obra abierta*, como ejemplo de un modo de apertura en la modernidad, pensadas para ser completadas por el usuario en el momento de su producción, tal como señalé en la Introducción, Nattiez las interpretará como obras en las que se privilegian las estrategias poiéticas.

se les hubiera explicado en qué consistía la “apertura” (Una sucesión de formaciones sin conexión unas con otras). Para percibir un cambio, afirma Nattiez, necesitamos una base de comparación.

Por lo tanto, si para ser entendido el fenómeno poiético de las “obras abiertas” debe ser explicado antes o durante las obras, entonces esta apertura no es percibida a nivel estético. Y si más allá de las versiones de *Klavierstück I*, todavía hablamos de *una* obra, esto significa que, esta no puede existir más que en el reino de la intención, como proyecto propio de Stockhausen.

Se ha privilegiado el proceso poiético frente al material y al estético. Cada era, al definir el concepto de música, pone el acento en uno o en otro de estos polos y la semiología no puede determinar, normativamente, si se ha de privilegiar uno u otro, pero sí puede reconocer que la obra ha sido reducida por sus teóricos a uno de esos polos.

Otra cuestión es la interpretación de la música de tradición oral, en donde, no existe una versión que sirva de patrón para una canción popular identificada por su título, ya que en cada interpretación hay diferencias significativas en comparación con las anteriores: modificaciones en melodía, ritmo y texto; adiciones, omisiones, interpolaciones, etc ⁹⁶⁴.

De este tipo es encontramos la música *katajjaq* de los Inuit, en donde los cantantes diseñan motivos moldeados siguiendo ciertas reglas, a partir de una reserva acumulada en su memoria; estas reglas no parecen estar definidas explícitamente en la cultura, pero pueden ser reconstruidas inductivamente mediante el análisis basado en la observación de la práctica de los cantantes. En esta música no hay improvisación.

En la improvisación hay una intención explícita de tocar sobre un modelo bien definido del cual el intérprete es consciente, como es el caso de Asia y Oriente Medio (*raga* en la India, *maqām* en Arabia, *radif* en Irán).

En cualquier caso, tanto en la música de tradición oral como en la improvisación, las formas simbólicas dan lugar a intervenciones de procesos poiéticos y estéticos, tanto si hablamos de la interpretación más congelada en la que el intérprete es excluido como en la música para cinta grabada, como en la más libre improvisación. De

⁹⁶⁴ Ibid., pág 87-89

manera que toda forma simbólica crea una dimensión de proceso que es consustancial a su modalidad existencial⁹⁶⁵.

Por otra parte, hay un dominio de la música en donde se obvian la necesidad de diferenciar entre el nivel poiético, el neutral y el estésico y es el dominio de la música electroacústica, también llamada en Francia *música acusmática*, porque evoca la cortina de Pitágoras y su función es poner un velo entre el sonido de su fuente. En ella, el compositor intenta presentar una obra como se oye en el proceso de creación, sin la mediación de un intermediario⁹⁶⁶.

El libro de Schaeffer, *Traité des objets musicaux (Tratado de los objetos musicales)*(1966) trata de este tipo de música y afirma que un sonido es descrito menos en términos de su origen que en términos de sus cualidades morfológicas auditivas (forma, masa, perfil, etc.). La escucha que requiere, afirma Nattiez, es la que el propio compositor posee en el momento de crear su obra, una “escucha concentrada”⁹⁶⁷. Esta pretensión de que la música debe ser concebida para ser oída, es una concepción muy diferente a esa otra idea de que la naturaleza misma de la música pide ser oída, lo que sí es evidente.

Esta diferenciación es la que divide a los compositores de “música concreta” y de la música serial. Para los primeros es axiomático que uno de a la escucha del otro sólo lo que uno puede oír, los segundos están preocupados por un inaudible sistema de pensamiento que forma las bases de de la creación de una obra⁹⁶⁸.

Pero el concepto de objeto-sonoro, del que habla Schaeffer, ha resultado limitado poiéticamente para los compositores, porque es difícilmente compatible con la temporalidad en la percepción de las obras musicales.

Tendría que facilitarse, en el nivel neutral, una identificación y descripción de los objetos sonoros que constituyen estas obras, describir las leyes que gobiernan su sucesión y su integración en distintas combinaciones sintácticas, en varios niveles. La

⁹⁶⁵ Ibid., pág 89

⁹⁶⁶ Señala Trías que este término se debe a Schaeffer que en su libro, *Traité des objets musicaux (Tratado de los objetos musicales)*, distingue entre “cuerpo sonoro”, en el sentido de fuente emisora, y “objeto sonoro”, y señala que éste debe ser sometido a una auténtica *epoché (fenomenológica)* para poder ser determinado. Se trata de una música, cuya fuente debe estar cubierta por “el velo de la ignorancia”, igual que la voz de Pitágoras frente a sus discípulos. (Trías, E., Opus cit., pág 752)

⁹⁶⁷ Ibid., pág 91-92

⁹⁶⁸ Ibid., pág 97

explicación estética, puesto que hablamos de percibir un sentido de continuidad, nunca será posible sin tener acceso de antemano a la descripción del material de la obra; esto es, al análisis de su nivel neutral⁹⁶⁹.

4. Las mediaciones y la relación crítica con la obra

4.1 Un modelo alternativo para comprender la música: Antoine Hennion.

Antoine Hennion (1952), musicólogo y sociólogo francés, considera que las mediaciones son las que permiten determinar la verdad musicológica, evitando las discusiones entre los que se presentan como defensores de una estética pura, a favor del objeto que es la obra musical, y los defensores del grupo social. Su modelo de explicación sostiene que el objeto musical es el resultado de una construcción, a través de una serie de dispositivos intermediarios, lo que implica al mismo tiempo la transformación del sujeto oyente.

Según Hennion, hay dos posiciones opuestas que se han dado acerca del estatuto de las obras, la historia del arte y la historia social, y se han encontrado, gracias a las mediaciones cruzadas entre los dos tipos de causas que ofrecían cada una de ellas.

Al comienzo, el tipo de causas que utilizaba la historia social eran generales, externas, explicativas, mientras que las de la historia del arte eran puntuales, internas e implicativas. Pero, las posiciones de ambas se han ido acercando, al mismo tiempo que se confundían los dos tipos de causas utilizadas⁹⁷⁰.

La historia social pasó de una pesada utilización de causas generales, independientes del arte y seleccionadas por el investigador (economía, demografía, ideología dominante, representación de su visión del mundo por la élite), a causas intermediarias específicas y al recurso de las herramientas intelectuales ofrecidas por la sociología, esto es: “el gusto y prácticas culturales de la élites, los mecanismos precisos de la inversión en arte, las relaciones de poder entre financieros y artistas, los tipos de mercado y

⁹⁶⁹ Ibid., pág 100-101

⁹⁷⁰ Hennion, A., *La pasión musical*, 2002 , pág 158-160

acceso a las obras, el funcionamiento de las instituciones, la aparición de las academias y la organización de las profesiones”.

En cuanto a la historia del arte, habiendo abandonado su esfuerzo inicial enteramente dirigido hacia la obra excepcional se ha introducido en un paisaje más amplio: “en análisis cuantitativos, demográficos o económicos, en los medios y las condiciones de vida, en el derecho y las instituciones, en las obras menores, en la media de las obras efectivamente producidas o difundidas, y no sólo en las excepciones”. Es así, como la historia del arte hizo entrar en su campo de visión a una multitud de mediadores del arte⁹⁷¹.

Lo importante es que para los historiadores del arte, ha caído la barrera infranqueable entre la obra y los que trabajan a su alrededor y ha comenzado el *re poblamiento* del mundo del arte, en contraste con “el santuario tan sólo ocupado por cuadros prestigiosos y artistas únicos de la historia del arte tradicional”, y también ha comenzado el *re poblamiento* en la historia social del arte, para el cual, “los hombres y las cosas del arte no eran, hasta entonces, más que las animaciones de fuerzas sociales reales que había que descubrir tras ellos”⁹⁷².

Ahora bien, desde la propia música, el papel de las mediaciones parece ir en su contra, puesto que cada música se presenta como un valor propio, y se considera más o menos traicionado por los medios. Una idea equivocada, según Hennion, ya que justamente esos medios constituyen parte de la realidad de cada tipo de música.

Los medios en la música clásica varían, pero, en cualquier caso, lo que está claro es que ésta no sería posible sin sus diferentes soportes. Hay aficionados que privilegian el soporte del concierto “en vivo” y frente a él el apasionado de las interpretaciones comparadas, para quién la música es el disco y la mayor parte de las imitaciones pálidas imitaciones del disco. Glen Gould reivindicó la precisión del disco y el trabajo solitario contra las imperfecciones técnicas que enmascara el entusiasmo del concierto.

Hay un tercer enfoque que critica a los anteriores, el estético “puro”, que mira por encima del hombro el espectáculo, “fácil hechizo del vulgo por los encantos de la imagen” y mantiene un “sublime distanciamiento con la obra, que ya no tendrá ni

⁹⁷¹ Ibid., pág 160

⁹⁷² Ibid., pág 177

quiera la necesidad de ser tocada para existir”, como el *Arte de la fuga* de Bach o los últimos *Cuartetos* de Beethoven. Pero, esta definición pura, requiere también el soporte de la partitura. Con el agravante de que, ésta se encuentra lejos de no permitir más que una lectura, dice Hennion⁹⁷³.

En cuanto a la música popular, en el sentido etnológico del término, la caracteriza Hennion como la “expresión in-mediata, colectiva, viviente de un grupo”. Esto significa que se trata de música que no se puede separar del resto de los aspectos locales de la vida social: religiosos rituales, familiares, etc., que, por tanto, constituyen sus mediadores.

En el caso de la música popular con un sentido exactamente opuesto a la anterior, nos encontramos con la “supermediatización universal de algunos cantantes singulares, *vedettes*, estrellas del rock”, donde se da una proliferación sin precedentes de los medios de comunicación, que “hacen que sus soportes cubran el planeta, dada la potencia moderna de la industria, la técnica y el comercio”⁹⁷⁴.

De manera que, las músicas actuales cuentan con cuatro principales soportes, yendo del más social al más técnico, son el escenario, el instrumento, la partitura y el disco. Por eso, Hennion destaca que, si bien estas músicas parece que se contraponen entre sí, no es por sus principios, sino por la utilización de los diferentes medios. Esto mismo se aplica a la música contemporánea

En el arte contemporáneo existe una actitud ambigua. De un lado recurre masivamente a la institución para sostener su objeto, de otro lado la denigra haciéndola desaparecer ante ese objeto. Así afirma Hennion:

La institución se vuelve a la vez el centro y blanco favorito del medio artístico, recubre con su fino maquillaje el conjunto del tejido musical... Los conservatorios y su viejo molde anticuado, las orquestas y su burocracia sindicada, el sistema clientelista de las salas y de las giras [...] las viejas instituciones huelen a polvo [...]. IRCAM, Ópera de la Bastilla, las nuevas [instituciones] son pulpos cuyos tentáculos centralizan los presupuestos. Pero el músico sabe que no es nada sin ellas. Disolved la institución y el paciente trabajo de construcción del evanescente objeto musical se hunde. Hay pocas

⁹⁷³ Ibid., pág 295

⁹⁷⁴ Ibid., pág 296

vanguardias anarquistas en música, pues para ser interpretada se necesitan partituras, códigos compartidos, músicos adiestrados, salas de espectáculo, todo lo que permite efectuar el encuentro regular entre la música y el público⁹⁷⁵.

La música contemporánea se rige por una doble obediencia, por un lado, quiere ser fiel a la definición moderna de arte por el arte, como obligación de radicalidad, ruptura con la demanda del público e investigación personal, que sólo obedece a las leyes secretas de la creación. Lo que la sitúa como una experiencia que no puede ser evaluada con el rasero de los criterios existentes. Por otra parte, tiene una estrecha dependencia de la institución musical, que define una realidad y unas normas musicales transmitidas a través de un equipo cargado de materiales y de habilidades. La música contemporánea no puede prescindir de “una dependencia financiera del Estado a través de encargos, empleos, cuotas de difusión y presupuestos de los grandes organismos tutelados”⁹⁷⁶.

Según Hennion, esta situación lleva a las comisiones a no atreverse ya a juzgar a los compositores a los que se encargan de atribuir un presupuesto. La obra de arte contemporánea es tan opaca que prácticamente se atribuye al artista la capacidad de juzgarse a sí mismo, y a los jueces se les confía únicamente “la decisión sobre las partes que han de concederse a la inspiración, el trabajo y la reputación”, como también, la distribución de los recursos, pero, invirtiendo en nombre del arte la relación de fuerzas habitual entre los que pagan y los que cobran. Como consecuencia, desde comienzos del siglo XX, afirma Hennion, la victoria social es del más radical.

De forma simétrica a la música contemporánea, la música popular comercial o de “variedades” se caracteriza por la doble pertenencia a la industria y al mercado. Las variedades funcionan sobre la búsqueda de una relación directa entre artista y público.

⁹⁷⁵ Ibid., 289

⁹⁷⁶ Ibid., pág 299

Esta música, lejos de ser juzgada por sus propias leyes, sueña con una obediencia perfecta –no menos imposible- a los gustos del público⁹⁷⁷.

En cuanto a las músicas étnicas, comunitarias, tradicionales, regionales, se encuentran en oposición a los mediadores modernos de la música. Se apoyan en el grupo y en el instrumento, como garantía de autenticidad y se posicionan contra el escrito, considerado como enemigo de lo oral y contra los medios de comunicación. Sin embargo, dice Hennion, estas músicas no podrían mantenerse, hoy en día, sin los mismos medios que la ponen en peligro de desaparecer.

Esta situación desembocaba en la paradoja etnomusicológica de la captura audiovisual, es decir, la más externa y moderna posible, de músicas que insisten en el hecho de que no son nada fuera de las prácticas sociales y rituales a las que dan forma. [...] El reconocimiento no está mediatizado por el arte y el gusto, sino por el signo y la pertenencia⁹⁷⁸.

Hoy en día están bajo la amenaza de desaparecer doblemente: por la dificultad de conservar las culturas regionales y tradiciones junto con las tribus mismas y, por otro, pues sus formas de expresión están sometidas a la presión de aculturación, la colonización, los medios de comunicación, la “museomorfosis” de las prácticas y los medios antiguos.

Por último, las músicas populares modernas, como el jazz, aspiran a la autenticidad social fundada en “la presencia física de los cuerpos” y a una “continuidad entre la presencia humana y sus instrumentos”. La libertad de la interpretación y el placer del cuerpo que danza se oponen a los aires superiores de la música escrita, sospechosa de estar muerta. “La continuidad entre el disco y el instrumento que el clásico intenta disimular, se da de entrada en las músicas modernas: el *baffle* forma parte de la guitarra eléctrica de Jimi Hendrix”⁹⁷⁹.

⁹⁷⁷ Ibid., pág 299-300

⁹⁷⁸ Ibid., pág 304

⁹⁷⁹ Ibid., pág 309

El jazz se presenta como la apología de una música del instante. Sin embargo, los medios han sido imprescindibles para este tipo de música: el culto de lo viviente del aficionado del jazz olvida que “la espléndida transgresión de lo escrito realizada por el músico no ha sido alcanzada por el retorno a las fuentes orales de una música tradicional que no se puede escribir, sino aprovechando una fijación mucho más exacta, la del jazz escrito por el disco. Los grandes del jazz trabajaron pegados sus oídos a la radio o al disco”. La historia del jazz, es una historia viviente, producto de la grabación mecánica.

En resumen, tanto en la música clásica, como en la de variedades y la música de rock “hay tanta parte de disco, de medios de comunicación e instrumentos –e idolatría de estrellas humanas- mediadores activos, disciplina de la representación y sacralización de los objetos”⁹⁸⁰.

Por otra parte, Hennion observa cómo Adorno no quiere considerar más que la obra del compositor, pero señala que su adhesión al objeto musical, es aparente. Muestra Hennion cómo en el estudio de Adorno sobre Mahler aparece lo contrario: la importancia de las mediaciones, entendiendo este concepto, no en su sentido hegeliano. Adorno se presenta como el pensador del rechazo de toda mediación. Posición radical que conduce a “los límites del autismo”, por un lado, en “la afirmación repetida de la verdad absoluta, pero siempre negativa del arte”, y por otro lado, y de “la mentira totalitaria de todas las positivities sociales”. Todas esas positivities son referidas al utilitarismo y al mercantilismo de una función social⁹⁸¹. Sin embargo, dice Hennion, más que en “las fórmulas circulares de la dialéctica negativa, que hacen dar vueltas a la *Teoría estética*”, hemos de fijarnos en su escrito, *Mahler*, para ver hasta qué punto también Adorno reconoce la importancia de las mediaciones⁹⁸²:

Ciertamente, el libro está pesadamente enmarcado por una teoría de la estética del objeto. Y tras ella apunta en realidad, como en Hegel, la omnipotencia verdadera del

⁹⁸⁰ Ibid., pág 304-310

⁹⁸¹ Ibid., pág 108

⁹⁸² El libro de Adorno sobre Mahler está lleno de incontables referencias: sociales, personales, estéticas, históricas, al ambiente, al siglo, a la nacionalidad de Mahler, al hecho de ser judío, a Alemania y su potencia aplastante, al modelo wagneriano adoptado y destruido desde su interior, a las novelas contemporáneas, al estado del lenguaje tonal, a Bruckner, a los aires populares y fanfarrias militares de las calles de Viena. Su libro rebosa de metáforas. (Ibid., pág 212)

sujeto, “ese compositor del que no se sabe por medio de qué fuerza sobrehumana transfigura todos los obstáculos con los que se encuentra, y también ese filósofo, capaz solo contra todos los comerciantes, de repetir esa hazaña”. Pero, contrariamente al programa anunciado, “más allá de esa apuesta, oficialmente realizada sobre la objetividad absoluta de una obra irreductible a todas sus mediaciones, oficiosamente realizada sobre el sujeto pensante que la afronta, el texto no se sostiene si no es porque está estrechamente entretejido por hilos intermediarios”⁹⁸³. Todo el libro consistiría, en suma, en hacer sistemáticamente lo contrario de lo que dice.

Adorno tensa la filosofía hegeliana hasta sus límites extremos. Corta la mediación entre el sujeto y el objeto, que ya en Hegel no era más que un trámite de salvación, largo y laborioso, pero abstracto y pasivo, un rodeo obligado por el mundo.[...] Entre el objeto y el sujeto, contrariamente a lo que dice, despliega con un arte consumado de la escritura, la múltiple opacidad de una larga serie heterogénea de mediadores. Éstas son los recursos ocultos del texto. Una vez adoptado este ángulo de lectura, parece al contrario, que no haya una a la que no recurra⁹⁸⁴.

En cambio, Max Weber reconoce que los mediadores constituyen la producción musical misma⁹⁸⁵. El pensamiento que Weber desarrolla en *Die rationalen und soziologischen Grundlagen des Musik* (*Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*), de su libro *Wirtschaft und Gesellschaft* (*Economía y Sociedad*) (1921) está entre el psicologismo y el estudio sociológico de los condicionamientos externos, a la hora de explicar cómo se constituye el objeto musical. Así, dice que el objeto musical no se deriva de un descubrimiento de sus leyes profundas, sino que sucede a la inversa, primero se producen ciertos cambios en la práctica de los músicos.

La música se afirma en función del ajuste progresivo de una serie múltiple y heterogénea de pequeñas racionalizaciones: el teclado que visualiza la escala, la notación que le añade el desarrollo temporal, el oficio que se vuelve autónomo, el

⁹⁸³ Ibid.

⁹⁸⁴ Ibid., pág 213

⁹⁸⁵ Ibid., pág 150

instrumento que se normaliza y acaba por ocupar un lugar en un espacio sonoro identificando, la igualación del temperamento, la utilización burguesa de una música de recreo que la descarga de funciones demasiado graves, el concierto que la presenta como un objeto de consumo refinado. Todas estas racionalizaciones constituyen la misma producción del objeto musical⁹⁸⁶.

4.2 La obra de arte es un objeto que se construye.

Si hasta ahora hemos visto cómo Hennion ha mostrado la importancia de las mediaciones en la producción de la obra musical misma, ahora vemos cómo quiere ir más allá y probar que, también en la formación del gusto, lo que cuentan son las relaciones y las mediaciones. Esto le permite concluir que la obra musical es un objeto que se construye.

Para explicar esta idea de que las mediaciones intervienen en la formación del gusto, nos remite al debate que tiene lugar entre el musicólogo y el oyente moderno a la hora de determinar cómo hay que tocar la música de antaño.

Los protagonistas del debate se echan en cara sus definiciones de la verdad, sin tener en cuenta que su disputa carece desde el comienzo de toda mediación:

Los musicólogos sostienen que el trabajo arqueológico realizado por los musicólogos permite poseer un buen conocimiento de la manera en que esas músicas eran tocadas en su época, indicando, si no lo que hay que hacer, al menos sí lo que no hay que hacer, y del espíritu general de una interpretación auténtica. Es preciso, entonces, ser fieles a las fuentes históricas y tocar como se tocaba en la época, como un ideal, insistiendo en que se deja a la iniciativa del intérprete actual un amplio espacio. Los musicólogos despliegan el conjunto de las mediaciones musicales unas tras otra:

Hay que recuperar una manera de tocar una sensibilidad, una posición o un gesto barrocos, hay que definir ese famoso sonido, reconstruir el marco y las reglas de una interpretación a partir de una notación convencional, formar un nuevo intérprete que se readapte a los instrumentos antiguos, igualmente copiados de nuevo y vueltos a asociar

⁹⁸⁶ Ibid., pág 150

a un repertorio, y también hay que reconstruir, del lado del oyente, un gusto diferente, etc.

[...] La verdad histórica del siglo XVIII debe imponer su ley a los intérpretes y a los melómanos actuales, que [...] al intentar reconstruir el gusto por una música desaparecida, ignora nuestro siglo consumidor en nombre de la fidelidad a los siglos productores ⁹⁸⁷.

Los defensores del enfoque modernista, buscan apropiarnos del antiguo, según nuestras necesidades. Este enfoque da prioridad al gusto del aficionado actual, y opta por el consumidor. Se descubre sociologista, ya que “defiende que es el público actual (incluso a través de los comerciantes que lo cortejan) quien impone su ley a un objeto impreciso, que es lo que se pretende que sea: el siglo XVIII actualizado para nuestro placer ...”⁹⁸⁸.

Así, la música, dice Hennion, la polémica en torno a la interpretación de las músicas de finales del siglo XVII y del XVIII, y en particular, de Bach ha enfrentado a los Antiguos y los Modernos⁹⁸⁹.

Los esteticistas reconocieron en la música de Bach todos los caracteres del estilo barroco y, así, lo interpretaron “con instrumentos antiguos, con voces infantiles, con diapasones más bajos que los “la” 445 o 450 de las orquestas sinfónicas y, más generalmente, con un sonido de conjunto más tenue, menos continuo, un estilo de ejecución más danzante, colmado de acentos, fuelles y moderación sonora. El primer atentado contra la integridad del mito de Bach data de ese momento.” Fue ante todo, para el público, un momento de escándalo⁹⁹⁰.

La descalificación irónica de los trabajos musicológicos por parte de los modernos se apoya en el progreso técnico y el gusto actual.

De forma significativa, la disputa entre ambas interpretaciones de la música barroca, que han coexistido durante algunos decenios, han reproducido en los músicos, las

⁹⁸⁷ Ibid., pág 40

⁹⁸⁸ Ibid., pág 32

⁹⁸⁹ Ibid., pág 33-34

⁹⁹⁰ Ibid., pág 33

argumentaciones que defienden los expertos, por un lado, los partidarios del enfoque histórico⁹⁹¹ y por otro, los del enfoque sociológico⁹⁹².

Pero, en medio de este debate, afirma Hennion, hemos de reconocer, ante todo, la necesidad de seguir unas reglas, lo cual sólo será posible en la medida en que demos el papel protagonista a los mediadores.

Esta polémica nos enseña que, en su resolución, no hemos de dar, de ninguna manera, el papel determinante a una subjetividad anacrónicamente abandonada a cada cual, sino sencillamente a las reglas del arte y la interpretación instrumental. Unas reglas que “la partitura no dispensa de aprender y sobre la que se extienden numerosos tratados, precisando detalladamente ritmos, *tempo*s, fraseos y ornamentaciones, y sin hacer concesiones sobre la manera de tocar de la época para cada estilo (o gusto establecido) cada país y cada período”, con lo cual, no queda más que un margen de duda muy limitado en las disputas entre especialistas, contrariamente a la cómoda idea que los intérpretes modernos han difundido.

Cuando se advierte que el progreso de una autodenominada complejidad de las reglas ha servido como argumento para permitir una interpretación de hecho más burdamente opuesta a esas reglas, Hennion subraya, que sin tener demasiado miedo a ser también aquí vulgar, se trata de importantes diferencias en la ejecución, no de “sutilezas para arqueólogos maníacos”.

Ese progreso de las reglas, según han defendido los modernos, ha conducido a una interpretación clásica que ha impuesto las siguientes características:

Sus *tempo*s lentos, sus notas iguales (interpretación binaria, en el sentido moderno), ornamentaciones facultativas y raras, aparte del trino (precisamente no utilizado en el

⁹⁹¹ Actualmente, afirma Hennion, como consecuencia de un largo movimiento de retorno a las fuentes cuyos primeros signos se remontan al final del Romanticismo, una corriente de interpretación se ha vuelto a apropiarse del repertorio de las músicas francesas, italianas y alemanas de los siglos XVII y XVIII. Los nombres de los fundadores más destacados son Alfred Deller, Nikolaus Harnoncourt, Gustav Leonhardt, Frans Brüggen, William Christie, los hermanos Kuijken, luego de Scott Ross y Philipp Herreweghe. En Francia, tras los esfuerzos de Jean-Claude Malgoire, ha llegado el momento de los Jordi Savall, Herri Lendroit, Christophe Coin, e incluso de una tercera generación de intérpretes, nacidos en el Barroco reconquistado y que, lejos de las polémicas fundadoras, evolucionan con naturalidad en un estilo reconocido (Ibid., pág 47).

⁹⁹² Ibid., pág 42

siglo XVIII en Francia), su vibrato unido, su ejecución ligada y continua, por no hablar de los instrumentos, su repartición y la sonoridad orquestal resultante de sus arcos, lengüetas o sistemas de llaves, e incluso del diapasón, el mismo temperamento, los efectivos de los conjuntos instrumental eso los coros, los matices y la dinámica, la distribución de las partes vocales en las sopranos wagnerianas o los barítonos de Verdi [...] todo sucede como si la interpretación “moderna” hubiera realizado metódicamente lo contrario de lo que iban a pregonar los teóricos de la interpretación barroca⁹⁹³.

Todo una interpretación que ha tenido lugar, por no atender a los mediadores, según Hennion. El gusto y la creencia van así relacionados. Los modernos según sus creencias frente a los antiguos, según las suyas.

Pero, para Hennion, ese es un falso debate, porque no se trata de poner la verdad de un lado o de otro, sino de conceder todo su espesor a la práctica que ha sido la suya durante un siglo, y no hacerla desaparecer por una pretendida ignorancia que no explica nada. La cuestión es que ambas posturas se han apoyado en fundamentos diferentes.

Para los “modernos” lo importante es el placer, combinado con la idea de progreso, si no en el arte mismo, al menos en sus medios e instrumentos. [...] Para los antiguos, el argumento es el de la exactitud o, el de la “autenticidad” histórica y musicológica⁹⁹⁴

Hennion recurre a Durkheim, para quien la creencia en un símbolo le viene de fuera, de los mediadores. De la misma manera, ha ocurrido que la creencia de la nueva interpretación barroca ha ganado, porque la coherencia estaba de su parte, porque cada baza conseguida aquí o allá era una adquisición para el resto de su corriente. Igual que había sucedido en el momento en que la música era realmente la de su época, nos encontramos con que sus diversos puntos de apoyo son elementos que intervienen en la interpretación respaldándose unos a otros:

Así adquieren toda sus importancia los diversos objetos consistentes que pueden exhibir los barrocos, porque su valor probatorio, al comienzo consentido con desdén en

⁹⁹³ Ibid., pág 49

⁹⁹⁴ Ibid., pág 53

determinado punto difícil de contestar –el temperamento desigual, el diapasón más bajo, los efectivos- repercute en el conjunto, dando validez a los demás argumentos que no pueden plantear de la misma forma ante los escépticos la certeza de un testimonio histórico⁹⁹⁵.

Ha habido toda una generación de intérpretes militantes y laboriosos, que se ha familiarizado con una técnica que ha permitido “probar arco en mano, convertir a la viola en el instrumento ideal para reproducir los acentos de la voz y la expresión de los sentimientos, tan invocados por la música francesa”. De aquí que, Hennion afirma:

Los diversos componentes de la interpretación dibujan así un *continuum*. Los elementos externos de la reconstrucción histórica pueden servir de garantía a los elementos internos de la convicción musical.

Esta convicción [...] ha tenido que esperar a que todo un medio se forme, se habitúe a una interpretación, se desembarace de los dogmatismos y las rigideces de los pioneros todavía obsesionados por su oposición a los clásicos, para pretender un reconocimiento musical directo, “inmediato”, por parte del aficionado, simplemente seducido por la interpretación⁹⁹⁶.

Esto significa, por otro lado, que la verdad musicológica sólo se ha impuesto a través del resultado musical, obtenido por esos nuevos intérpretes. Han sido los intérpretes mismos los que han hecho posible que se preste atención a la argumentación musicológica que lo sostiene. Sin ellos, habría sido “fácilmente descalificada como enojosa especulación de expertos, es decir, por supuesto, de personajes enjutos y amargados”⁹⁹⁷.

Por su parte, no puede reprocharse a los modernos de haber leído ritmos iguales donde no los había. Sencillamente, no los habían comprendido, dice Hennion. Además, si no realizaban los adornos, era debido a su “horror por los ornamentos y otros añadidos amanerados e inútiles, que arruinan la hermosa pureza abstracta de los contrapuntos de

⁹⁹⁵ Ibid., pág 54

⁹⁹⁶ Ibid., pág 55

⁹⁹⁷ Ibid., pág 54-55

Bach”, según su perspectiva de interpretación. Según esto, un intérprete clásico o moderno diría: “no es que no los pueda hacer, sino que no quiero: todo mi cuerpo musical se resiste a ello”⁹⁹⁸.

Lo importante en esta polémica, señala Hennion, no es la cuestión de quién ha salido vencedor, porque tampoco se trata de afirmar: “Sobre gustos y colores...” No se trata de seguir la opinión común de que en cuestión de interpretaciones, la decisión es arbitraria y subjetiva. No es así, puesto que la decisión y el gusto se apoyan sobre ciertos objetos y ciertos movimientos, en la oportunidad de los momentos sociales y los *tempos* musicales.

Los procedimientos y los hábitos que se van intercalando por todas partes entre las cosas, median entre nosotros y la música, de manera que descubren ciertos gustos y destruyen otros de manera irreversible. Hennion considera simplista la idea de que se ha invertido el gusto de una interpretación moderna equivocada por una revolución musicológica, e igual de simplista la idea de que se ha debido a una manipulación del mercado por las marcas de discos⁹⁹⁹.

Aún más, para Hennion, no hay modernos ni antiguos, sólo hay traidores:

La fidelidad a un mediador (los instrumentos, la manera en que se tocaba [...] se obtiene siempre al precio de la ciega dependencia de otro mediador, que hace posible al otro. Pero eso es la música: la participación en la retahíla de instrumentos, medios soportes, intérpretes, que hay que articular para hacerla surgir frente a nosotros, y no el objeto como algo dado¹⁰⁰⁰.

Esa disputa nos permite asistir a la destrucción de la credibilidad del gusto.

La música que se presenta ante el músico como algo natural es el resultado de toda una serie de elementos secundarios que intervienen en ella:

Un teclado, la simplificación de los códigos escritos, el enunciado de una regla armónica, la estandarización de los agujeros y los acordes de los instrumentos, el

⁹⁹⁸ Ibid., pág 61

⁹⁹⁹ Ibid., pág 67-68

¹⁰⁰⁰ Ibid., pág 72

nombramiento de una esquema formal como el de la sonata, la invención del solfeo y la estabilización de las escalas tonales, etc., es lo que, paulatinamente, crea la música, la presenta ante el música como algo natural¹⁰⁰¹.

Según hemos visto, la música dispone de toda una serie de medios para desplazarse: “los instrumentos y las partituras, ciertamente, en primer lugar, pero también los tratados, las tradiciones, los modos de transmisión incorporados en las instituciones de formación y los soportes de difusión, los códigos formales o informales de la composición, la ejecución y la apreciación estética, los cuerpos, en fin, formados por el ejercicio repetido y mantenidos por los hábitos”. Se trata incesantemente de “transición, de tradición de traducción...”

Esto significa que, ante nosotros, no existe nunca ningún garante estable, ningún objeto finito al que permanecer fiel, sino una sucesión de hábitos y cosas, que han constituido nuestra música amada. Tales hábitos y cosas invisibles e indispensables del amor han sido destruidos, una por una, para reconstruirlas más lejos.

La debilidad de las formulaciones en términos de sujeto y objeto en la interpretación y en la obra de arte musical ha quedado demostrada: El sujeto, el intérprete moderno se ha visto traicionado por los objetos. De la misma manera, los objetos se habían visto apartados del sujeto, incapaces de imponer sus razones y ser reconocidos por los músicos:

El objeto antiguo ha sido sistemáticamente deformado, ignorado o mutilado para conseguir su adaptación. No se leyeron los tratados, se restauraron los instrumentos, se revisaron las partituras, se igualaron ritmos, diapasones y temperamentos. Todas las huellas que la música había conseguido fijar en la materia no contaron para nada en la medida en que entraban en competencia con los medios de música actuales. Inversamente, a partir del momento en que esos medios integraron en su arsenal un prurito de historicidad, todo un gusto se vino abajo, sepultado por la acumulación de objetos antiguos, súbita y vorazmente arrancados al pasado, y devueltos al presente¹⁰⁰².

¹⁰⁰¹ Ibid., pág 73

¹⁰⁰² Ibid., pág 71

Esta historia representa, pues, una crítica metódica de la relación directa sujeto-objeto en favor de una apología de la mediación, pues, como ya se ha visto, las reconstrucciones contradictorias que las diversas corrientes de interpretación de la música barroca han realizado de este objeto no se han hecho a capricho de los intérpretes (músicos o sociólogos), sino que son el resultado de miles de medios y soportes que la música utiliza para durar.

La idea de un sujeto que ejerce su libertad y su gusto en relación con un objeto con el que se mide es una fábula. El sujeto del gusto ya depende de toda una serie de objetos con los que se construye. Y recíprocamente, los objetos (la obra) obedecen a la voluntad y reconocimiento de los músicos, y no a cualquier lógica propia, ya sea la historia, la tonalidad, la armonía o una ley estética. En realidad, dice Hennion, poco importan los objetos, cuando de hecho, ellos han sido elegidos¹⁰⁰³.

Según Hennion, las sociologías modernas, son incapaces de acercarse a los objetos en otros términos que la dualidad legada por Durkheim: o bien anulándolos, al mostrar que son en realidad signos, pretextos, soportes de juegos sociales o bien admitiéndolos como objetos naturales, simplemente presentes en el interior de un mundo social.

Asimismo, las obras de arte son “anexionadas al imperio de los signos o atribuidas a las construcciones de los actores mismos, e incluso abandonadas a sus especialistas”.

El modelo etnológico de creencia de Durkheim, expuesto en *Las formas elementales de la vida religiosa*, afirma que, cuando el indígena australiano es arrebatado por encima de sí mismo, no es víctima de una ilusión; esta exaltación es real y es realmente el producto de fuerzas exteriores y superiores al individuo. Esa elevación de la vitalidad no es obra de un poder con forma de animal o planta, pero sí es obra de una fuerza exterior invisible que utiliza los objetos culturales (tótems, nombres, ritos, instituciones) como símbolos mediadores¹⁰⁰⁴.

Mientras que el racionalista diría que esa fuerza no existe, el etnólogo dirá que sí existe, pero que no procede de la “cosa misma” sino de otra parte.

¹⁰⁰³ Ibid., pág 74-75

¹⁰⁰⁴ Ibid., pág 237

De acuerdo con ese modelo, basado en el dualismo de la oposición objeto/sociedad que no se detiene en los intermediarios, nos encontramos o bien con una “estética pura” para la que los objetos están fuera de lo social, o bien con el modelo etnológico que “convierte al arte en el amuleto moderno de nuestras sociedades” Según Hennion, se requiere una teoría completa de la mediación para que los objetos puedan ser pensados socialmente¹⁰⁰⁵.

La historia del arte ha sabido escapar al dualismo porque se ha apoyado en el modelo de la mediación como tipo de causalidad alternativa al modelo durkheimiano de la creencia. Quiere decir, lo siguiente:

No existe por un lado la música, por otro el público y, entre ambos, los medios a su servicio: todo se desarrolla en cada ocasión en el medio, en un enfrentamiento determinado con los intérpretes, a través de mediadores materiales concretos: instrumento, partitura, candilejas escénicas o lector de discos, que separan, según cada caso, a estrellas y públicos, “piezas” y aficionados, obras e intérpretes, repertorios y melómanos, emisiones y oyentes, catálogos y mercados....”¹⁰⁰⁶

El planteamiento de Durkheim respecto a la religión primitiva ayuda a comprender lo que está en juego en el debate entre el sujeto y el objeto ¿Procede la fuerza de los objetos sagrados (causalidad lineal) o del grupo que los elige (causalidad circular)? Durkheim pone de relieve la importancia de la mediación cultural escogiendo el modelo circular, esto es, considera que la fuerza procede del grupo, pero sin dejar de respetar la importancia que posee el objeto sagrado para ellos:

El objeto principal [de la religión] no consiste en proporcionar al hombre una representación del universo físico [...]. Ella es ante todo un sistema de nociones por medio de las cuales los individuos se representan la sociedad de la que son miembros¹⁰⁰⁷.

¹⁰⁰⁵ Ibid., pág 155

¹⁰⁰⁶ Ibid., pág 19

¹⁰⁰⁷ Ibid., pág 236

Esta formulación de la mediación cultural aportado por Durkheim es decisiva: los dos modos de representación que opone no han dejado de alimentar la denuncia sociologista de las causas que se otorgan los actores

Respecto a la semiología musical propuesta tanto por Molino, como por Nattiez afirma Hennion, que se trata de una semiología rigurosa de la música basada en el estructuralismo de Saussure, que no se interesa por la representación, sino por crear un “objeto universal que escapa a las ciencias sociales”.

Su principal hipótesis teórica de la “tripartición” simbólica de todo fenómeno significativo, suministra a la música “un triple modo de existencia, como objeto aislado, como objeto producido y como objeto percibido”. La exigencia de un análisis según tres dimensiones, llamadas “poiética, neutra y estética”, tiene la ventaja de conceder al tercer término una autonomía, ya que le reconoce la captación activa de un material y no lo reduce a la recepción pasiva del sentido intrínseco de una obra o de las intenciones del compositor. Nattiez se servirá de esta tripartición para justificar la autonomía de la obra.

Pero, afirma Hennion, el nivel “neutro” ocupa toda la atención, en la investigación de Nattiez, mientras que los otros dos quedan indefinidamente relegados a futuras investigaciones. El nivel “neutro” designa la persistencia de la obra como objeto irreductible tanto a su producción como a su recepción y, de este modo se prepara “el retorno apacible a la estética” y anula el problema de la construcción del objeto musical. El término “neutro”, aunque quede aislado de cualquier influencia psicológica o social, está definido de manera únicamente negativa, como si no fuera “ni lo uno ni lo otro”. En cambio, para Hennion, no hay objetivación ni neutralidad:

“Hablar de mediación equivale a rechazar esta neutralidad de los objetos a través de los cuales pasamos. [...] Incluso bajo su forma grabada, la más objetivada, incluso si basta con girar un botón, el oyente no tiene la obra frente a sí, captable de un solo golpe, sino una duración, que sólo puede comprender si uno se abandona a ella –adiós a la distancia crítica- y comentar sólo si se ha distanciado de ella a través de la reconstrucción de su memoria.[...] ¿Un objeto que en sentido estricto, es decir, está fuera del alcance de las facultades de aprehensión? Mirada que puede avanzar y retroceder alternativamente, dejarse atrapar o distanciarse, variar los “puntos de vista” o simplemente desviarse [...]

¿Qué queda de esta relación cuando pasa por un “sentido” diferente: temporal, dinámico, no direccional, no dominable, salvo si uno se tapa los oídos? ¹⁰⁰⁸.

Frente a los objetos rescatados por la musicología, afirma Hennion, las disciplinas del sujeto: psicología, pedagogía, antropología, semiología, se esfuerzan en producir un sujeto musical tanto más firme cuanto más huidizo es aún, inquiriendo las competencias que definen de forma mínima al *Homo musicalis*¹⁰⁰⁹.

Tal es el caso de Susanne K. Langer que ha convertido la música en un simbolismo sin referencialidad (*with no assigned connotation*), para encontrar la clave de su expresividad en las funciones fundamentales ligadas a la sucesión tensión-distensión y haciendo de ellas un lenguaje”.

Meyer también, por su parte, articula un modelo psicológico de la emoción, al hacer que una respuesta emotiva se derive de la tensión originada por una tendencia inhibida y un modelo semiótico simple que evita el problema de la referencia para hablar de significado (*meaning*), de lo que tiene relación con algo más allá de sí mismo (*something beyond itself*).

Al final, se ve obligado a “postular un ser humano universal y definir una esencia del sentimiento musical a su medida, condenada, como en Langer, a la banalidad del resorte tensión-distensión”.

Cloncluye Hennion su crítica afirmando que “la psicología experimental pretende eliminar las mediaciones [...] para medir un impacto mecánico directo de la música a través de la percepción de su semántica y su simbólica”¹⁰¹⁰.

Contra aquellos que defienden la música como un lenguaje de la esencia pura, los instrumentos, partituras, discos, los productores materiales de la música dicen que aquella pertenece al mundo físico. Y por otro lado, para que haya música, debe haber intérpretes que la toquen, instrumentistas, productores, profesores y todos sus mediadores humanos. “La música no puede delegarse tan fácilmente a la materia de sus objetos, ni a la “imaginación” de sus sujetos”¹⁰¹¹.

¹⁰⁰⁸ Ibid., pág 281-282.

¹⁰⁰⁹ Ibid., pág 286

¹⁰¹⁰ Ibid., pág 278-279

¹⁰¹¹ Ibid., pág 285

Mientras se rechace tomar por objeto la construcción misma del objeto musical, se volverá a convertir la música ya en un objeto natural, ya en una esencia pura. El psicólogo creará en función de sus necesidades al “hombre musical universal, encargado de sostener del lado del sujeto la plaza vacante del objeto”. En cuanto al sociólogo, “dejará que los actores construyan sus propias instituciones y valores”, y mostrará “los juegos de poder y los efectos de mercado, y de ese modo, harán intervenir a la naturaleza en el análisis del fracaso insistente de la música contemporánea”.

El objeto musical, es, así, una “metáfora, indefinidamente relanzada”, ya que en sí mismo, sin pasar por innumerables intermediarios, dicho objeto no es nada:

“Alguien o algo que debe hacerla vibrar del aire, cada vez. Un disco un instrumento, si no Bach”. No hay propiamente un museo de la música, porque en cada ocasión es preciso re-presentar todo.

Hemos visto ya cómo para volver a descubrir un repertorio pasado, no basta con escuchar a un musicólogo, sino que hay que “re-producir el conjunto de las relaciones musicales de un tiempo a partir de algunos objetos que permiten reconstruirlas”.

No sólo corregir errores históricos, sino aprender un repertorio, definir un estilo, fabricar instrumentos, formar una generación de músicos que estén familiarizados con los diapasones, los *tempos*, los fraseos, los instrumentos, las maneras de adornar, de acentuar, de improvisar, de restituir técnicas vocales y prácticas de arco desaparecidas: todo pasa por ahí. [Además, por otra parte,] cada vez recomponer su auditorio, reformarlo, interesarlo progresivamente con modificaciones que lo trabajan corporalmente, en lugar de presentársela bajo formas de obras finitas, como si fueran cuadros restaurados, que dejan indiferente a un espectador moderno demasiado lejano, ya que no ha participado de ninguna manera en esa nueva aparición de una obra antigua. [...] La música está hecha a media para una teoría de la mediación ¹⁰¹².

Hennion plantea que hay tres formas de convertir la música en objeto: música viva, música escrita, música mediatizada. Y que hay tres formas, también, de producir frente a ella un oyente al que, en cada ocasión, se le exige competencias diferentes.

¹⁰¹² Ibid., pág 291

Se puede mostrar que es más fácil comprender la música a través de sus dispositivos intermediarios. Al pasar por ellos, podemos observar cómo la música y su público cambian en función de ellos. De ese modo, disponemos de un medio empírico para superar la oposición esteticismo/sociologismo, de otro modo, nos encontraremos por un lado con contenidos musicales y por otro, con un contexto social. En ambos casos, lo que ha desaparecido es la música¹⁰¹³.

Por un lado, la música, con estetas y musicólogos para analizar con toda independencia sus escalas y su belleza, donde se piensa la música aislada de su público, sin instrumentos, en donde no tiene nada que decir puesto que la música, cuando se toca, habla mejor que las palabras. De otro, el público, con sociólogos que muestran cómo les gusta a los burgueses Karajan o Pollini, y a los obreros Johnny Hollyday o el rap, o que vuelvan a hablar de las instituciones¹⁰¹⁴.

4.3 P. Szendy y el arreglo en la música

Peter Szendy (París 1966), como Hennion, considera el objeto musical, no es un objeto en sí, sino un objeto que se construye y que no subsiste invariable a través del tiempo. Szendy resalta el papel de la actividad del oyente en su escucha. Dicha escucha es, al mismo tiempo, una escucha crítica que se materializa en la adaptación o el arreglo que realiza el oyente en la obra.

En su libro, *Escucha* (2001), Szendy se pregunta si, en nombre de *la escucha de la obra*, se puede adaptar, orquestar, transcribir, en resumen, arreglar en nombre de la obra. Se trata, por tanto de plantear que el sujeto-oyente, al que se dirige la música, tiene ciertos derechos con esa música.

Cuando el oyente se apropia de esa manera de la música, se cuestiona la noción de obra, cosa que no hace el intérprete aunque éste se apropia de la obra de una forma más activa. Él intérprete no se plantea la pregunta de la obra *como tal*¹⁰¹⁵.

¹⁰¹³ Ibid., pág 294

¹⁰¹⁴ Ibid.

¹⁰¹⁵ Szendy, P., *Escucha*, 2003, pág 24-25

La historia, señala Szendy, muestra ejemplos en los que se reclama la propiedad de las creaciones y un “deber de veracidad” antes de las primeras leyes positivas sobre el *copyright* o los derechos de autor (1710 en Inglaterra y 1791 y 1792 en Francia) que pasan poco a poco de la literatura a la música. Todavía en 1820, fueron vanas las protestas de Weber cuando en 1826 pudo oír cómo se cantaba en las iglesias una versión abreviada del coro de los cazadores de su ópera (*¿Der Freischütz?*) con un texto adaptado.

Hasta 1843, la interpretación de la música no se integró en la esfera jurídica de la *autoría del autor*. Surgieron entonces, compositores y oyentes que reclamaron el respeto por la obra y por la interpretación autorial y así se convirtieron en oyentes *críticos*¹⁰¹⁶.

Los arreglistas, afirma Szendy, los que no dudan en firmar una obra, poniendo su apellido junto con el del autor mediante un guión (Beethoven-Liszt, Bach-Webern, Brahms-Schönberg, Schönberg-Berio), firman ante todo una escucha. Escriben sus escuchas, en lugar de describirlas, como hacen los críticos¹⁰¹⁷.

La fuerza del arreglo es que *oímos doble* por la separación atravesada sin cesar entre la versión original y su deformación en el espejo de la versión arreglada. Pone el ejemplo de la versión orquestada que ofrece Stokowski de la *Tocata y fuga en re menor* de Bach. Y afirma Szendy que lo que le pasa a Bach en las manos de Stokowski es sin duda una experiencia *plástica*:

Las notas destinadas al órgano se estiran o comprimen, se dotan de un nuevo peso; la orquesta las estira hacia registros en los que resultan ponderadas, en los que ganan en pesadez o ligereza; se hacen más pesadas al pasara través del filtro granuloso de los contrabajos, se difractan en la sutil mezcla de flautas y las arpas. En resumen, someto a la prueba de la elasticidad, de la plasticidad, a una *tocata* que creía conocer¹⁰¹⁸.

¹⁰¹⁶ Ibid., pág 33-48

¹⁰¹⁷ Ibid., pág 53

¹⁰¹⁸ Ibid., pág 54

Sin embargo, Stokowski, ya en la era de la fonografía, considera que el arreglo está para facilitar su transmisión y que, por tanto, está en función del original y llamado a *reemplazarlo* provisionalmente¹⁰¹⁹.

Esta concepción es, sin embargo, para Szendy el resultado de una mala lectura de compositores románticos, defensores del arreglo como Schumann y Liszt, para quienes el arreglo y el original son complementarios.

Para estos oyentes insignes que firman y escriben sus escuchas, la Obra nunca se produce, sino que se difiere indefinidamente, oscila entre apropiación (traducción) y desapropiación (crítica), por eso tienen tanto que decirnos acerca de las fuerzas que dominan en nuestros órganos, recubiertas por los valores de autenticidad o de respeto. Si seguimos a Liszt y a Schumann, podremos quizá comenzar a vislumbrar nuestras escuchas como *escritura*, incluso como *reescritura*¹⁰²⁰.

Para Szendy, el arreglo es esencialmente el paradigma de una relación crítica y activa con las obras. Dado que, además, dichas obras, al menos en música, *no existen como tales* antes del siglo XVIII.

Según la edición musical moderna, la palabra latina *opus* que designa “obra”, permite numerar las composiciones de un músico, pero el *opus* latino es a la vez trabajo y resultado. Así, reconoce Szendy dos sentidos, el de obra de arte y el de actividad:

En 1549, Nikolaus Listenius reúne estos dos sentidos al decir: la “música práctica” (*Praktike*) se expresa como un *opus* (en el sentido de ejecución, acción, trabajo), aunque ningún *opus* (esta vez en el sentido de “obra”) subsiste después de la ejecución, mientras que la “música poética” (*Poietike*), al no contentarse únicamente con la práctica (*exercitio*), nos entrega después del trabajo un *opus* “completo y cumplido” (*consumatum et effectum*), es decir, incluso después de la muerte del “fabricante” (*artifíce mortuo*), un “*opus* perfecto y absoluto” (*opus perfectum et absolutum*)¹⁰²¹.

Sandy cita a Carl Dalas y a Lydia Goehr quienes han mostrado que la noción de obra independiente de su ejecución y que subsiste por sí misma, surge en el siglo XVIII

¹⁰¹⁹ Ibid., pág 54-55

¹⁰²⁰ Ibid., pág 56-57

¹⁰²¹ Ibid., pág 57

y pasa a formar parte de la vida musical a lo largo del XIX. Sin embargo, parece ser que la vida musical italiana fue la más resistente al ideal moderno de obra, pues decía Berlioz “disponemos de óperas para los cantantes. Siempre debemos reajustar, recortar, remedar, alargar, acortar”¹⁰²².

El arreglo tiene dos tipos de funciones: de comunicación o difusión y clarificadoras o correctoras. Esta última tiene su extremo en las “palabrizaciones de las que fueron objeto las obras de Mozart y de Beethoven, a fin de explicar su estructura métrica o “verdadera expresión”. Con la introducción de la fonografía se hace innecesaria la primera función¹⁰²³.

Liszt transcribe las sinfonías de Beethoven queriendo cumplir la tarea de un grabador inteligente, de un traductor concienzudo que capta el espíritu de la obra al pie de la letra. Para Hanslick, sin embargo, es imposible traducir el lenguaje de la música aunque lo comprendamos y lo hablemos, puesto que, traducir supone separar el sentido y la letra, para considerar el sentido como el objeto de la traducción. Esta distinción no existe en la música, sobre todo en la música “pura” o “absoluta”.

Para Szendy la posibilidad de traducir la música, según la analogía de Liszt, mediante el arreglo nos abre a los oyentes estupendas perspectivas¹⁰²⁴. Aunque, para Liszt sea una transcripción que él opone implícitamente al arreglo o a la reducción¹⁰²⁵.

Walter Benjamin en “La tarea del traductor” afirma que “cuanta más calidad presenta una obra, más susceptible resulta de traducirse, incluso en el contacto más fugitivo con su sentido”. Reconoce que eso no sirve más que para textos originales y que cuando se trata de traducciones, éstas acaban siendo intraducibles. Añade Szendy, eso ocurre, no porque la traducción carezca de “espíritu” o de “sentido”. El original está lleno de sentido, pero la traducción revela justamente que ese sentido no era lo esencial, así la traducción no es más que “cuerpo” y su relación con el “sentido” o “espíritu” del original es fugaz.

¹⁰²² Ibid., pág 58-61

¹⁰²³ Ibid., pág 63-66

¹⁰²⁴ Ibid., pág 68

¹⁰²⁵ Ibid., pág 76

Para Benjamin, el original requiere ser transformado por la traducción para sobrevivir. Hay una *plasticidad* en el original que no depende de la arbitrariedad o subjetividad del traductor. “No son la destreza o la torpeza de los traductores lo que provoca que el original se deforme, sino más bien es la vida propia de la lengua y de sus obras. El original es plástico, señala Szendy, y es así, porque está *hecho de lenguaje*¹⁰²⁶ .

La traducción es una posmaduración en palabra que es extranjera del original. Este fenómeno de convertirse en extranjero del original no precisa una espera de siglos, pues, afecta a la lengua desde su origen. Según Benjamin, la traducción no hace más que revelar una inestabilidad esencial del original, sobre todo en relación con lo que éste “pretende”, hacia lo que apunta.

La traducción no puede, entonces lograr captar el sentido, puesto que éste se encuentra a la espera, diferido sin fin, no puede captar lo que, por el contrario debe *dejar entrever*.

Benjamin dice que “la buena traducción no debe borrar las resistencias de la letra para abrir el acceso al sentido; no debe sustituir al original, por el contrario debe dejarse desear en la extrañeza de su lengua”. Se trata de dejar entrever la incompletitud, la fragmentación tanto la de la traducción como la del original, en tanto que ambos apelan a la complementariedad de otra lengua. Lo incomunicable es el significante, la letra, es decir, la literalidad del original, pero es lo que, a través de la traducción, se convierte en lo “simbolizado”. La traducción ha de dejar entrever el original como “puro lenguaje” o como pura literalidad. Se convierte en un texto sagrado que ya no está sujeto al deber de comunicar algo. La traducción “simboliza” la letra del original.

La traducción canoniza su propia versión, haciéndola más canónica que el original, puesto que una traducción no se puede traducir, sólo se puede traducir un original. Por otro lado, un original, para ser lo que es, necesita la traducción que demuestre en él la movilidad o inestabilidad que no se había observado de entrada¹⁰²⁷ .

Sin embargo, Benjamin no dice nada sobre la música.

Con Liszt, se rompe la concepción funcional y sustitutiva del arreglo. Dice Szendy: “entre Beethoven y yo está el Liszt oyente, reescribiendo sus escuchas en el

¹⁰²⁶ Ibid., pág 71

¹⁰²⁷ Ibid., pág 72-74

piano y yo *lo escucho escuchar*. En ese oír oír brota un *momento crítico* de la escucha.

Schumann también compartía esta actitud. Así, en un artículo que publicó en diciembre de 1833 en la revista literaria *Kommet* vinculaba de forma explícita la crítica musical a la idea de una *perfectibilidad* de las obras. Así, escribía: “¡Que la crítica no oculte nada! todos los intentos artísticos son aproximados, todavía no hay ninguna obra de arte que no sea susceptible de mejorarse”.

Schumann, entonces, parece que no considera a la obra como un trabajo consumado, sino que espera y apela a la crítica y, añade Szendy, al arreglo. Por eso, siendo el arreglo una “obra original” no sustituye al original sino que se deja oír a lado de él.

Para Schumann, el arreglo sería esa “grandeza desconocida” que hay en el espacio entre la obra y la Obra, un espacio esencialmente crítico. Registra así el sentido romántico del arreglo cuyo objeto es consumir el movimiento de la obra hacia su Idea (la Obra como obra ideal e imposible)¹⁰²⁸. Al mismo tiempo, su arreglo es una *crítica de la música en música*, de acuerdo con la visión del primer romanticismo¹⁰²⁹.

También, Ferruccio Busoni, en el *Valor de la transcripción* (1910), afirmaba: “la obra de arte musical existe antes de haber resonado y después de hacerlo, está allí entera e intacta. Está a la vez, en el tiempo y fuera del tiempo”¹⁰³⁰.

Busoni, deja de considerar el arreglo como una obra, que constituye una *escucha activa y crítica* de la Obra, para convertirse en una composición que se limita a compartir la imperfección que caracteriza al original, pues, la Idea original, que se encarna en el tiempo, es un preliminar que la notación, bien sea la de la composición, bien la del arreglo, no puede captar más que de forma imperfecta.

Esta consideración lleva consigo la decadencia del arreglo, puesto que se ha convertido en una actividad secundaria o más aún imposible¹⁰³¹. Por otra parte, tanto Ricordi en 1858, como también músicos como Berlioz, Gounod o Rossini, atribuyeron la desvalorización de la música mecanizada y de los arreglos al desgaste y rápido

1028 Ibid., pág 83-85

1029 Según Schlegel, “la poesía no puede criticarse más que por la poesía” (Ibid.,pág 85)

1030 Cit., por Szendy, P., pág 97

1031 Ibid., pág 98

envejecimiento que producían¹⁰³². Schönberg representó, posteriormente, ya el rechazo más firme al arreglo.

Para Szendy, no podemos plantearnos la posibilidad de comprender la música. Cuando Alban Berg en 1924 se preguntaba “por qué la música de Schönberg es tan difícil de entender”, suponía que la música es algo que puede comprenderse, es decir, que puede tener un “sentido” o no. Pero, en cambio, dice Szendy, sí podemos plantearnos la posibilidad de una “apropiación” de la música mediante la traducción, para (en sentido de Benjamin) abrir ese espacio de complementariedad y de tensión entre lenguas. Más aún, es preciso separar la traducción en la música de su analogía con el lenguaje, para pensarla como juego plástico de varios cuerpos. Una traducción que no sería ni una comprensión hermenéutica ni una ofrenda virtuosa, sino una *reinscripción en cuerpos*. “Lo cual supone que nosotros, que no tocamos el piano (o muy poco), sepamos con nuestros instrumentos de escucha fonográficos, estar a la altura de una auténtica tarea de traductores o, mejor dicho, de transductores”¹⁰³³.

4.4 La Escucha en Luigi Nono

A Luigi Nono le interesaba especialmente el problema de la fragilidad de la escritura musical y la necesidad de devolver el sonido al espacio de la Escucha, afirma Mauricio Sotelo¹⁰³⁴. Recomendaba, así el estudio del cante jondo andaluz “como muestra de una singular arquitectura de la memoria y ejemplo de pervivencia de una tradición musical que sólo conoce una escritura “alla mente”

Luigi Nono compositor italiano (Venecia 1924-1990) fue uno de los más grandes compositores de la vanguardia musical europea de la segunda mitad del siglo XX. Junto

¹⁰³² El invento del fonógrafo por Thomas Alva Edison en 1877, va más allá de los inventos anteriores que permitían capturar la música: cilindros, rollos, cartones perforados. Ahora se pueden grabar todo tipo de sonidos, incluidas las palabras. Ese momento es el reconocimiento de que la reproducción fonográfica era una auténtica edición, sometida por tanto a la legislación de los derechos de autor (Ibid., 104-106).

¹⁰³³ Ibid., pág 85-89

¹⁰³⁴ Sotelo, M., “De oscura llama”, en *Forma y tiempos de la música*, 2011, pág 260

con Stockhausen y Boulez fue uno de los máximos representantes de la nueva música serial de la Escuela de Darmstad ¹⁰³⁵.

A partir del año 80, Nono rechaza cualquier intento de mecanización o consideración formalista, lógico matemática, del proceso compositivo. *No hay caminos, hay que caminar*, repetía, con obsesiva insistencia, citando a Antonio Machado. Es la preocupación por el proceso compositivo, por el camino hacia la obra la que conduce a Nono a buscar apoyo en el estudio de la tradición oral, del canto sinagoga y tradición hebraica, así como del renacentista arte mágico de la memoria.

Hay que hablar de un camino hacia la obra, que sería el método de composición, señala Sotelo. Un método, que no puede entenderse como un sistema rígido, ni una técnica de composición sino, como nos recuerda nuestro filósofo Emilio Lledó, un “método”, que sea en realidad un “camino”.

Hay que señalar que el interés que mostraba Nono por la tradición oral era motivado por una gran preocupación por la supremacía de la escritura musical frente a la escucha y la memoria en el hacer compositivo. El problema no es nuevo y hoy se manifiesta con fuerza en las obras de jóvenes compositores, en las que los presupuestos teóricos se trenzan con la grafía de la partitura en una maraña muy lejana a los límites de su propia escucha y percepción sensorial, afirma Sotelo. De aquí la importancia del camino hacia la obra, la importancia de “un eje vertical que, conduciría hacia el interior según una secuencia de silencio-escucha-memoria-sonido que conforma una experiencia en la cual el papel pautado deja de ser punto de partida para convertirse en el reflejo de un sonido ya soñado en el interior de la memoria”¹⁰³⁶.

Ahora bien, pensar el sonido desde el cuerpo del sonido es imaginar el sonido con una cierta exactitud y pasa por interrogar el instrumento y en éste, los elementos productores del sonido (llaves, arcos, presión del aire, velocidad del arco). Se requiere, con la ayuda de la imaginación, ejercer todos los mecanismos físicos para la producción del sonido. Hay que imaginar el sujeto o sujetos activos que participan en la producción

¹⁰³⁵ Ibid., pág 261

¹⁰³⁶ Ibid., pág 262

del sonido, imaginar también el receptor. Desde esta perspectiva, el papel pautado en la composición pasaría de estar en primer lugar a estar en el último lugar¹⁰³⁷.

La tarea principal Nono que se impuso a lo largo de sus últimos diez años fue levantar una nueva arquitectura de la Escucha. Un lugar en el que cada instante se revelase como absoluto y permitiese a cada sonido emerger, como lenta e intensísima iluminación, *como canto de la infinita posibilidad*. Es de señalar, cómo, desde la escucha, Nono tiene en consideración el aspecto multidimensional de la música. Para Nono, la Escucha es, según Sotelo, “un espacio capaz de albergar tanto la vibración de todo un complejo y multidisciplinar tejido intelectual, como de desplegar la infinitud de matices que se desprenden en el roce de la experiencia con los bordes extremos de la intimidad del alma”¹⁰³⁸.

En el proceso compositivo de Nono no hay intención alguna de sistematización o mecanización del proceso compositivo, sino un *continuum* de lo abierto [...] No una lógica discursiva, sino la constante configuración de constelaciones *de lo posible, de lo posible abierto a lo posible*¹⁰³⁹.

El espacio de la escucha y del silencio, espacio posible o dominio de los *infiniti possibili*, fundamento y columna de la necesaria calidad del sonido¹⁰⁴⁰.

Nono no era un compositor que exigía del instrumentista resultados concretos, su actitud era más bien la del que escucha paciente, la del que “no sabe”, la inseguridad en la búsqueda de “lo posible”. De esta “inseguridad” es desde donde puede surgir algo nuevo, un territorio nuevo. Este territorio es una especie de escritura interna, fragmentaria, de la que los exiguos trazos de la partitura son sólo un cierto soporte de la memoria, como “el diario de un caminante”. Esos signos, en Nono, no son los de una verdadera escritura, sino más bien, experiencias de trabajo aparentemente “caóticas” y se

¹⁰³⁷ Ibid., pág 264

¹⁰³⁸ Ibid.

¹⁰³⁹ Ibid., pág 265

¹⁰⁴⁰ Ibid., pág 266

fundamentan en un pensamiento que huye de toda metodología “mecanicista”, unidireccional u “ordenada”¹⁰⁴¹.

En sus últimos años transfiguraría su propia cabeza en “espacio de la escucha”. Según afirmaba Nono en una conversación con el filósofo Massimo Cacciari, en septiembre de 1984: “lo cierto es que hoy mi cabeza ya no me pertenece [...] y la obra que todavía no está aquí, cuyos sonidos y cuya escritura están aún ausentes, vive ya: ¡es la obra de la Escucha!”¹⁰⁴².

5. El azar y la libertad en la composición musical de Karlheinz Stockhausen y John Cage.

5.1 Diversos modos de organizar el sonido más allá del serialismo.

Karlheinz Stockhausen, John Cage y Iannis Xenakis, sucesores de Pierre Boulez describieron tres estrategias básicas del uso del azar. Todos ellos eran compositores que estaban familiarizados con métodos gobernados por reglas estrictamente calculables¹⁰⁴³.

Las herramientas comunes que utilizaban oscilaban aquí de la permutación de las series a los trabajos con matrices y plantillas hasta una conceptualización matemática de las ciencias de la naturaleza, de los grupos, cluster, modos, agrupaciones y masas. Estas bases fueron utilizadas en el proceso compositivo en muy diferentes estrategias compositivas.

En ese momento, la revolución compositiva del azar era relativamente moderada. El azar no debía exceder una producción controlada de la obra. Por un lado, el riguroso reglamento del cálculo serial se había de romper, pero, por otro lado, el poder del azar debía de estar subordinado a la composición como un todo. Se trataba de aplicar un control a un azar, en sí mismo, malo por ser propio de un automatismo, que no se diferenciaba en el resultado del que un sistema serial podía dictar. La influencia del azar

¹⁰⁴¹ Ibid., pág 266-267

¹⁰⁴² Ibid., pág 267

¹⁰⁴³ Grossmann, R., “Kontrolle, Ritus, ...”, *Iannis Xenakis, Kontrolle und Zufall*, 2011, pág -8

quedó limitada a la variación de zonas marginadas o a las molduras, mientras que el significado y la identidad de la composición permanecían intocables.

Un ejemplo de los comienzos de estas libertades estructurales fue *Klavierstück XI* (*Pieza para Piano*) (1956), en la cual un intérprete “involuntariamente” selecciona cada vez un elemento entre diecinueve dispuestos sobre una hoja. La pieza termina cuando un elemento se toca por tercera vez. Con ello la estructura interna de la obra en su moldura particular varía, y sin embargo, se trata de una obra integrada cuya identidad se conserva intacta. La imagen que se usa a menudo para el azar como técnica artística es la siguiente: un viaje, cuyo comienzo y final están fijos, pero cuyo curso, caminos y encuentros concretos son parcialmente casuales.

En Cage se trataba de reflejar la esencia del mundo que se encuentra entre el orden y el desorden, y del espacio de la libertad, que es impensable en un mundo perfectamente determinado. Eco afirma que “el arte contemporáneo se ve en la necesidad de contar con el Desorden”, pero no de un desorden ciego e incurable, como un obstáculo a cualquier posibilidad ordenadora, sino de un desorden fecundo, cuya positividad nos ha mostrado la cultura moderna. Dicha ruptura del orden tradicional, que el hombre occidental creía inmutable y definitivo, estaba identificaba con la estructura objetiva del mundo¹⁰⁴⁴. La obra permanece inagotable y abierta en cuanto “ambigua”, puesto que se ha sustituido un mundo ordenado de acuerdo con leyes universalmente reconocidas por un mundo fundado en la ambigüedad, “tanto en el sentido negativo de una falta de centros de orientación como en el sentido positivo de una continua revisión de los valores y las certezas”¹⁰⁴⁵.

Eco afirma que hay algunos “modos de formar” proyectados por el arte contemporáneo en conexión o en concomitancia con ciertos “modos de describir la realidad” elaborados por otras disciplinas. Estas nociones influyen en nuestro modos de ver el mundo y ello basta para que la noción de un Cosmos Ordenado entre en crisis en

¹⁰⁴⁴ Eco quiere aclarar en este texto, que cuando habla de Orden y de Desorden (o incluso de una “forma” del mundo), no se piensa nunca en una configuración ontológica de lo real. El problema del Orden y del Desorden se debate a nivel de una historia de las ideas y no, de una búsqueda metafísica (Eco, U., Opus cit., 1985, pág 46).

¹⁰⁴⁵ Ibid., pág 71

la cultura contemporánea¹⁰⁴⁶. Hemos podido observar cómo, Xenakis pone en conexión su música estocástica con las leyes estadísticas. Para Xenakis, la pérdida radical del control era inaceptable, de manera que se mantenía en una posición más próxima al azar dirigido. En cualquier caso, el uso del azar fue una manera de superar los problemas que presentaba la composición serial.

La primera de las etapas de la aventura musical de Karlheinz Stockhausen, corresponde al serialismo integral, tras las enseñanzas recibidas de Oliver Messiaen y de Pierre Boulez. A este período hay que atribuir sus esfuerzos que culminarán en importantes trabajos teóricos dedicados a deducir la totalidad de los parámetros musicales a partir de un análisis del espectro de las frecuencias de las ondas sonoras. De ese modo, se podían inferir alturas, ritmos, dinámica y formas tímbricas, en última instancia de la escala de las duraciones.

Pero ya en sus últimos *Klavierstücke (Piezas para piano)*, especialmente, Stockhausen se apropió de la obra abierta y de la integración del azar y la indeterminación.

También realizó incursiones en la música electroacústica, como es la pieza para cinta magnética *Gesang del Jünglinge (Canto de los adolescentes)*. Compuso, de ese modo, piezas para música electrónica, tamtam y otros instrumentos de percusión en *Mikrophonie I (Microfonías, I)* o para voces soprano y música electrónica *Mikrophonie II (Microfonías II)* o para instrumentos y música electrónica, en paridad jerárquica *Kontakte (Contactos)*.

Además, hizo experimentos en la composición con el tiempo y con el espacio al poner en conexión tres orquestas, cada una con su partitura propia y con un director diferente, pero que con la misma duración, o coordinando la misma temporalidad en un ámbito estereofónico redefinido. Así, es su composición para tres orquestas sinfónicas: *Gruppen (Grupos)*.

En un momento de su vida, buscó una fórmula que habría de servir de principio de organización, tras los extravíos interpretativos que provocaba la obra abierta. Así, compuso *Mantra*. Los *mantras* son fórmulas que sirven de soporte para hacer

¹⁰⁴⁶ Ibid., pág 46

variaciones en músicas de diverso origen cultural: el *raga* hindú, el tema de la forma sonata clásica, el *cantus firmus* gregoriano y otros.

En la obra *Telemusik*, Stockhausen realizó una apertura hacia la música de todas partes, ya que incorporaba música japonesa, balinesa, vietnamita, andaluza, o amazónica. Al mismo tiempo se trataba de un ejemplo de música electroacústica pura, sin acompañamiento instrumental.

Otra modalidad que introdujo fue la Música Intuitiva, en la que exigía del intérprete algo así como una meditación trascendental (“no pienses en nada”) como en *Aus den sieben Tagen* (*De los siete días de la semana*)

Finalmente, su obra *Licht: Die sieben Tagen der Woche*, (Luz: Los siete días de la semana), una ópera de veinticuatro horas, se trataba de una obra simbólica en la que se aplican fórmulas como *Leitmotiven*, que se integran en una hiperfórmula común a todas ellas¹⁰⁴⁷. En ésta los hallazgos seriales referentes al tiempo actuaban como organización formal¹⁰⁴⁸.

Kontakte (*Contactos*), había sido una composición para sonidos electrónicos, piano y percusión, en la que Stockhausen tenía la intención de unir las partes electrónicas e instrumentales de una manera interdependiente. Esto es, los músicos debían reaccionar a la música electrónica haciendo que variase de una interpretación a otra, y haciendo que la reproducción de la música electrónica fuese dependiente del desarrollo de la interpretación realizada por los instrumentistas, deteniendo y encendiendo el reproductor, variando las dinámicas y abriendo y cerrando los canales individuales.

Sin embargo, tras varios intentos de dicho experimento durante los ensayos, no quedó satisfecho con los resultados y decidió determinar sin ambigüedad todos los detalles en la partitura. Esto fue lo que distanció a *Kontakte* de una pieza de música electrónica en vivo como *Mikrophonie I* (*Microfonías I*), pero abrió el camino para la escritura de la interacción entre instrumentistas y electrónica.

¹⁰⁴⁷ La ópera *Licht* trata de las costumbres asociadas a cada día de la semana en varias tradiciones históricas –lunes, nacimiento y fertilidad; martes, conflicto y guerra; miércoles, reconciliación y cooperación; jueves, viajes y aprendizaje; etc. – junto a la relación e interacción entre tres caracteres arquetípicos: Lucifer, Miguel y Eva. En esta ópera, Stockhausen se basa en el teatro japonés Noh, en las tradiciones judeo-cristianas y en los Vedas. ([https://es.m.wikipedia.org/wik.Karlheinz Stockhausen](https://es.m.wikipedia.org/wik.Karlheinz%20Stockhausen). Consulta el 20 de Octubre de 2015)

¹⁰⁴⁸ Trías, E., Opus cit., 2014, pág 735-736

Dicho intento fallido no desanimó a Stockhausen en la búsqueda de una electroacústica¹⁰⁴⁹. en vivo “en la cual ocurriera una fusión y retroalimentación indisoluble entre estas dos áreas”.

A partir de 1960 ya formulaba y proponía teóricamente a los participantes de sus cursos de composición, posibles síntesis de música instrumental y electroacústica, enfatizando la importancia de que fueran músicos (intérpretes profesionales con experiencia) los que operasen el equipo electrónico.

El compositor establecía así un fundamento necesario para la interpretación de la música electroacústica, pensando en el equipo electrónico como un instrumento musical y a sus operadores como músicos. Varios aspectos de esta síntesis aún debía ser determinados, pero Stockhausen ya había experimentado en *Kontakte* con una de las ideas claves para el pensamiento de la electroacústica en vivo, la simultaneidad.

La superposición de instrumentos y electroacústica que aplicó en *Kontakte* fue el primer experimento de Stockhausen en este contrapunto de distintos medios y le llevó a concentrarse en la relación entre los dos estratos independientes para encontrar una interacción e interdependencia entre ellos.

El elemento instrumental clave para relacionar instrumentistas y electroacústica en la electroacústica en vivo aparecería finalmente en su pieza *Mixtur* para orquesta y moduladores de anillo: el micrófono. El micrófono permitía recoger los sonidos producidos por cada uno de los cuatro grupos instrumentales de la pieza, realizar transformaciones sobre ellos con el uso de generadores de ondas sinusoidales siguiendo las indicaciones apuntadas, y reproducir el sonido simultáneamente con los sonidos de la orquesta a través de cuatro grupos de altavoces.

¹⁰⁴⁹ El término música electrónica en vivo remite a un concepto de los años 60, se utilizaba para denominar conciertos de música electroacústica diferentes de aquellos sin intérpretes que utilizaban únicamente altavoces. John Cage se considera el primero en utilizar este medio en su *Imaginary Landscape* (1939), quizás incluso en una obra anterior, *Quest* (1935), y en obras posteriores tales como *William Mix* (1952), *Fontana Mix* (1956) y *Variations II* (1961) Otros compositores significativos involucrados en el desarrollo de la música electroacústica en vivo son Edgard Varèse con su obra *Déserts* (1949-1954), Mauricio Kagel en *Transición II* (1958/1959), Mario Davidovsky es su ciclo *Synchronisms* (1963-1970) y Stockhausen con sus obras *Mixtur* (1964), *Mikrophonie I* (1964), *Mikrophonie II* (1965) y *Solo* (1966), entre otras. (Santander, G., <http://espaciosonoro.tallersonoro.com/wp-content/uploads/2012/09/An%C3%A1lisis-Mikrophonie-I.pdf>, 2012, pág 5. Descargado el 10 noviembre de 2014)

El ideal buscado en *Kontakte* fue finalmente alcanzado, los músicos podían reaccionar entre ellos espontáneamente con su musicalidad y experiencia para conectar el mundo acústico y el electroacústico.

Pero la búsqueda de Stockhausen de una síntesis entre instrumentos y electroacústica no concluyó ahí, y llegó a la conclusión de que todo el equipo debía ser utilizado como instrumentos musicales por músicos sensibles¹⁰⁵⁰.

Stockhausen aplicaba los diferentes valores de la duración para componer la forma de la obra, puesto que la forma es forma-en-el-tiempo, pero la materia también es en el tiempo. Las frases musicales, al contrario que las literarias, permiten lecturas “en espejo”, en inversión o en retrogradación, pero han de mantener estrictamente la ley de la duración. Dice a propósito, Trías:

La música halla en el tiempo la cantera de la que extrae materia y forma. La materia es la duración. La forma es la medida a través de la cual se discierne en unidades compositivas la temporalidad. En este sentido, Stockhausen imprime un giro especial al puntillismo del modo de componer específico del serialismo integral¹⁰⁵¹.

El punto mínimo es definido aquí como punto de duración, como eventualidad temporal. No se trata del *punctus contra punctus* de la verticalidad polifónica o armónica.

Esa puntualidad, por agregación puede llegar a componer la forma en su secuencia temporal. O en una escala de duraciones que sustituye a la escala armónica, o a la serie de alturas. Una serie de valores temporales puede, en este sentido, conferir forma y organización al mundo de los sonidos (siendo la música la organización misma del espacio sonoro). Sólo que ese espacio, o ámbito, discurre y se argumenta en y desde el tiempo¹⁰⁵².

De unidades mínimas, se pasa a las unidades compuestas, formadas y, así, el tiempo, con su medida y su ritmo es capaz de sobrepasar a la armonía y hasta al timbre.

¹⁰⁵⁰ Ibid., pág 7-8

¹⁰⁵¹ Trías, E., Opus cit, 2014, pág 739

¹⁰⁵² Ibid.

El tiempo se convertía en Stockhausen en la determinación, en última instancia, de la música, dando así la razón a John Cage frente a la advertencia de Schönberg de que la armonía era un muro inamovible, contra el que toda la vida se daría de cabezazos.

Aparecía así, una nueva manera de comprender la naturaleza temporal, como “responsable de la forma musical, de sus figuras y configuraciones, de los argumentos musicales”.

En su ensayo *Wie zeit vergeht (Cómo pasa el tiempo)* (1957), publicado en la revista *Die Reihe* ¹⁰⁵³, Stockhausen exponía que de la escala temporal se derivan los demás parámetros del sonido: las alturas, las intensidades, la dinámica, los ataques y el propio timbre. En el espectro de las ondas sonoras aparece la duración como el parámetro fundamental del cual se pueden inferir todos los demás. En cambio, Pierre Boulez sostenía en *Penser la musique aujourd'hui (Pensar la música hoy)* que las alturas y las duraciones son los únicos parámetros con capacidad *integradora*, y, por tanto, tienen preeminencia, mientras que la dinámica, el ataque, la intensidad y el timbre (y el espacio o la estereofonía) constituyen parámetros con capacidad *coordinadora*.

Para Stockhausen, sin embargo, las duraciones o los *tempos* musicales eran más relevantes que las alturas (armónicas, verticales) o que las intensidades y los timbres. Así, decía, que todo en la música “se hace y se deshace, se construye y se destruye, se eleva y se desploma en el tiempo, desde y sobre el tiempo”¹⁰⁵⁴.

Stockhausen, como hemos visto, desarrolló las técnicas compositivas del serialismo – especialmente las de Anton Webern –, lo que le llevó primero a sus composiciones puntillistas a través de diferentes texturas musicales que él mismo denominó con los términos: puntos, grupos y masas, complementando estos tres términos con otros tantos referidos a los diferentes grados de apertura: determinado, variable y estadístico, y otros tres términos utilizados para la estructuración de la forma: forma-secuencia, forma-desarrollo y forma-momento.

Estos “tres veces tres términos” nos remiten a las relaciones de estructuración tres veces tres del esquema-formal que aplicó en *Mikrophonie I (Microfonías I)*.

¹⁰⁵³ Cit, por Trías, Opus cit., 2014, pág 739

¹⁰⁵⁴ Ibid, pág 739-740

La técnica de la forma-momento se puede comprender como proveniente de distintos orígenes y con diferentes influencias, desde las aforísticas piezas tempranas de Anton Webern a las tradiciones orientales, tales como los versos del Haiku o la música y el teatro Noh japonés. Sin embargo, concuerda perfectamente con la triléctica de términos y conceptos de Stockhausen. La forma-momento fue utilizada por primera vez por Stockhausen en la composición de *Carré (Cuadrado)* (1959-1960): Un desarrollo musical es dramático, cuando es fuertemente direccional, épico, cuando es secuencial, y lírico para describir una música en la cual el proceso de formación es instantáneo.

En *Carré (Cuadrado)* para cuatro coros y orquesta, aplicó Stockhausen por primera vez la formación instantánea, o la formación de momentos. Era algo que parecía bastante ilógico, ya que suponía una inversión completa de la convención musical normal. La base era el aquí y ahora, y secundariamente, se planteaba el pasado y futuro. Se trataba de un enfoque de la composición que llamó lírico, algo infrecuente en la tradición occidental, dada la predominancia de las convenciones secuenciales y de desarrollo.

La planificación-proceso, como la llama Stockhausen, fue otra innovación en la tradición occidental compositiva, que evolucionaría a la categoría composición-estadística. Se trata de, dejar de lado el predominio del aspecto visual de nuestra sociedad occidental, para desarrollar en la composición una tradición auditiva, no basada en las indicaciones escritas para hacer música sino en las grabaciones y en la experiencia directa de trabajar con los sonidos.

Esto significaba una revaloración del proceso compositivo y de la relación con los intérpretes, comparable a las relaciones de trabajo entre compositores y músicos durante el período barroco. Esta relación de trabajo con los músicos es aún más necesaria hoy en día, en que el timbre y el movimiento del sonido en el espacio del auditorio han cobrado una gran importancia.

Como consecuencia, los materiales de la música ya dejaban de ser tratados como separados del proceso de la composición. El material y la formación del material quedan unidos. El resultado de este pensamiento fue lo que Stockhausen llamó proceso-planificado, utilizado por él a partir de principios de los cincuenta. Se trataba de “planificaciones para procesos musicales que permitieran diferentes realizaciones,

aunque conservando siempre una similitud genérica básica... conservando una integridad común, que está dada en las reglas que gobiernan el proceso”. Este concepto fue posteriormente desarrollado a través de los estudios realizados por Stockhausen con Meyer-Eppler en la composición-estadística, en la cuál “estadística significa que se puede permutar o cambiar el orden de los eventos sin que realmente haya ninguna diferencia”.

Stockhausen abordó los métodos estadísticos en la composición durante su educación musical en el conservatorio de Colonia, posteriormente analizando la música de Debussy bajo este enfoque y aplicándolos en composiciones tales como *Zeitmasse* (*Masa de tiempo*) (1955-56), *Gruppen* (*Grupos*), *Gesang der Jünglich e* (*Canción de los adolescentes*) (1956) y *Zyklus* (*Ciclo*) (1959), entre otras. Los diferentes grados de determinación-indeterminación en la composición-estadística se introducían en la composición en términos de bandas y anchos de banda¹⁰⁵⁵.

El concepto de ancho de banda, entre niveles máximos y mínimos, también lo aplicó en la compleja notación musical de *Mikrophonie I* (*Microfonías I*) así como para la gradación de determinación e indeterminación de los distintos aspectos de la obra.

Stockhausen relata de qué manera pudo reproducir en una partitura, aunque fuera aproximadamente, las experiencias sonoras llevadas a cabo en los experimentos previos a la composición de *Mikrophonie I*:

Me había comprado un gran tamtan para mi composición *Momente*, y lo había instalado en el jardín. Luego hice algunos experimentos, excitando el tamtan con una gran variedad de implementos – de vidrio, cartón, metal, madera, goma, plástico – que había recogido de la casa, y conecté un micrófono (con gran sensibilidad direccional) que sostenía en la mano y movía alrededor, a un filtro eléctrico, cuya salida iba a un potenciómetro y era audible por medio de un altavoz.

¹⁰⁵⁵ Cada aspecto de la composición ocupa una posición entre un valor mínimo y uno máximo: en altura, la nota más aguda y la más grave; en el ritmo, la duración más corta y la más larga; en el timbre puede ser entre oscuro y brillante. Lo que se encuentra entre estos límites se denomina banda y la banda tiene un cierto ancho. Cuando el ancho de banda es cero, entonces existe una situación altamente determinada: no hay opción. En el otro extremo, cuando la banda se extiende sobre todo el ámbito de posibilidades se puede elegir cualquier altura. Luego entre la determinación extrema y la relatividad extrema de la indeterminación, en una composición, hay todo un rango de gradación de diferentes anchos de banda. (Santander, G., Opus cit., 2012, pág 17)

Mi colaborador Spek estaba dentro de casa, y cambiaba la disposición del filtro y los niveles de dinámica, improvisando. Al mismo tiempo, grabamos en una cinta el resultado. La cinta grabada de este primer experimento en microfonía fue para mí un descubrimiento de enorme importancia. No habíamos acordado en absoluto lo que el otro haría; Yo utilizaba algunos implementos que tenía a mano según mi interés, y al mismo tiempo exploraba la superficie del tamtan con el micrófono, como un doctor explora un cuerpo con el estetoscopio; Spek también reaccionaba espontáneamente a lo que oía como resultado de nuestra actividad combinada¹⁰⁵⁶.

Después de este experimento, Stockhausen intentó describir estos sonidos por medio de acciones, elaborando una partitura con instrucciones precisas en términos de medidas, utensilios y modos de uso. Pero esto resultó ser poco práctico debido a las complejísimas descripciones de las técnicas de ejecución y materiales utilizados¹⁰⁵⁷.

Mikrophonie I explora y coloniza el ámbito de indefinición del sonido y ruido a través de medios electroacústicos combinados con instrumentos de percusión¹⁰⁵⁸. La posibilidad de utilizar el micrófono como un microscopio para el sonido, permitiendo la audición de fenómenos inaudibles, fue explorado posteriormente en obras vocales tales como *Mikrophonie II*. De ese modo, sentó las bases para la investigación del espectro sonoro inaudible de los ultra- e infrasonidos¹⁰⁵⁹.

En *Mikrophonie I*, lo que se descubre no son objetos en el sentido de Pierre Schaeffer, sino operaciones, formas dinámicas, acordes con la naturaleza siempre verbal, temporal, o de duración del hecho sonoro, según lo concibe Stockhausen.

Stockhausen investiga en la tecnología de la electroacústica que halla sus formas más refinadas a través de sintetizadores, micrófonos y ordenadores, pero también utiliza los instrumentos tradicionales, “repensados y redefinidos a partir o desde el nuevo espacio acústico que la tecnología electromagnética posibilita”.

¹⁰⁵⁶ Ibid., pág 18

¹⁰⁵⁷ En *Mikrophonie I*, se van alineando pequeñas piezas que responden a títulos como : *crepitando, cacareando, aullando, gimoteando, murmurando, retumbando, estallando, cuchicheando, gorjeando, alborotando, detonando, chisporroteando, graznando, chirriando, rechinando, rezongando, ronroneando, crujiendo, fregando, restregando*, etcétera. Por otra parte, las técnicas utilizadas por Stockhausen, contradicen, según Trías, la reflexión de Martin Heidegger sobre la incompatibilidad estructural entre la poesía, *poiēsis* en el sentido de producir, y la esencia de la técnica concebida como exigir (Trías, E., Opus cit., 2014, pág 754).

¹⁰⁵⁸ Ibid., pág 753-754

¹⁰⁵⁹ Santander, G., Opus cit, 2012, pág 9

De hecho, este intento fallido hizo que Stockhausen abandonase totalmente la indicación de materiales que había que utilizar y volviera a un pensamiento serialista. Pero ahora sería radicalmente nuevo, al relacionarlo con sus estudios de fonética, de culturas musicales de tradición oral, del desarrollo de la notación musical occidental, y únicamente comparable a los conceptos de “L’Objet Sonore” (El Objeto sonoro) de Pierre Schaeffer y “Soundscape”(Paisaje sonoro) de Murray Schafer y las recientes investigaciones sobre “Sonic Effects” y “Aural Architecture”. Esta nueva forma de componer la describe de la siguiente manera. Así, relata Stockhausen esta nueva etapa en su composición:

Hice una escala. Esta escala se remontaba a los albores de la música, por así decirlo, a la forma de lenguaje que el técnico y yo usábamos cuando hablábamos sobre los sonidos que habíamos producido.

Hice una escala de 36 grados desde los sonidos más oscuros y graves hasta los más brillantes y agudos, y utilicé palabras para describirlos [...] palabras onomatopéyicas para los sonidos [...] Uno tiene que ser tan preciso como sea posible, y no dar dos o tres palabras que puedan confundirse con casi el mismo sonidos [...] todos los implementos fueron fotografiados y numerados correspondiendo con las palabras de la partitura, incluyendo un comentario detallado indicando cómo fue utilizado cada uno de ellos.

Establecida la escala entonces uno ya tiene algo que es ciertamente más preciso que nuestro vocabulario tradicional para describir timbres instrumentales en la música, que simplemente identifica el objeto que hace el sonido con el sonido en si... Ese es el problema, porque estamos intentando identificar sonidos directamente, porque no conocemos los objetos que pueden producirlos.

Estamos buscando un lenguaje para describir los sonidos en si mismos, y este tipo de escala para los sonidos es muy necesaria. [...] Hay sugerencias para hacerlo con números, y otras sugerencias para hacerlo con palabras: yo pienso que finalmente será una mezcla de descripciones técnicas, en términos de bandas de frecuencia, ataques y caídas, junto con palabras. [...] En *Mikrophonie I*, todas las estructuras que he compuesto tienen una palabra o un grupo de palabras para indicar a los músicos el sonido al que deberían aspirar¹⁰⁶⁰.

¹⁰⁶⁰ Ibid., pág 18-20

A partir de *Mantra*, compuesta para dos pianos, aunque siguió manteniendo la preeminencia de la duración sobre las demás dimensiones, ya no componía a partir de una escala o serie de duraciones a través de agregados, sino mediante la gestación de una célula-madre o de una semilla. Se trataba de una fórmula, como la llamaba Stockhausen en la que mantiene la escala elegida en los valores de *tempo*.

Esa fórmula es como el *mantra*, que significa simbólicamente “una abreviatura cosmológica, ontológica, teosófica, en la que se resume y compendia la sabiduría del universo, y el uso práctico que puede hacerse de ella: una especie de forma algebraica que desencadena la meditación (la contemplación y la oración)”. A partir de esa fórmula, como si se tratara de un principio generativo, se despliegan toda una serie de transformaciones. Hasta entonces, sin embargo, el desglose de parámetros, y de la integración de todas las escalas y series a través de la escala temporal, era siempre a partir de una agregación puntillista. A partir de *Mantra* y hasta *Tierkreis (Los signos del zodiaco)* o *Licht (Luz)* aplicará la fórmula con toda su carga de transformación y su componente simbólico¹⁰⁶¹.

La *música en vivo* tenía, para Stockhausen, repercusiones morales, como ya he expuesto más arriba, unos efectos que tienen que ver con la capacidad de autorrealización como ya Nietzsche¹⁰⁶² supo ver:

Una forma de impregnación y descarga musical que permita en el oyente una disposición de cambio, o de mutación. Toda música pretende que ese *mantra*, o fórmula, que concibe al modo de una célula espermática, produzca una inseminación de la cual pueda derivar una transformación general de nuestras condiciones de vida¹⁰⁶³.

Según afirmaba el propio Stockhausen: “Componer, sirviéndose de una fórmula surgida de un proceso mental -inteligente, intuitivo, ponderado e imaginado- no es otra cosa que procreación”. La música en vivo es una especie de “libido que se esparce, a partir de esa fórmula musical, por todo el escenario de escucha, de audición, de manera

¹⁰⁶¹ Trías, E. Opus cit., 2014 pág 741

¹⁰⁶² La música tiene efectos morales, mejor aún, fisiológicos, sostiene Nietzsche. Su concepto de moralidad responde a una inversión de los valores de la moral cristiana. Véase cap. 4 n 5

¹⁰⁶³ Ibid., pág 744

que la semilla fructifique y florezca en todos aquellos que sean fecundados por esa fuerza de la composición musical”¹⁰⁶⁴.

Para Stockhausen era una vocación o una misión, preparar a la humanidad para realizar esa transformación de vida y destino que la música puede originar. La ópera *Licht* tiene un alto sentido artístico y religioso que prepara esa mutación.

Según Trías, Stockhausen recupera la preeminencia simbólica, que parecía “haberse extraviado en los meandros del experimentalismo de vanguardia”¹⁰⁶⁵.

El propio Stockhausen en la entrevista de Mia Tannenbaum (*Stockhausen: Entrevista sobre el genio musical* (1988), Turner, Madrid), habla del triunvirato de matemáticas, música y astrofísica:

Porque la música es matemáticas. Matemáticas que se escuchan. Matemáticas para el oído. Sabemos que la música, las matemáticas y la astronomía pertenecen al mismo tronco, que constituyen un auténtico triunvirato¹⁰⁶⁶.

Gracias al símbolo¹⁰⁶⁷, afirma Trías, se logra en Stockhausen la intersección del *quadrivium* (aritmética, geometría, astronomía y música) con la *poiēsis* artística, y con la más avanzada y exigente tecnología de los sintetizadores o los ordenadores de alta frecuencia.

Considera Trías que no se puede entender la existencia de una ruptura entre un primer Stockhausen, defensor de un formalismo vanguardista, y un segundo Stockhausen que desarrolla una música de naturaleza mística y simbólica, ajena a la

¹⁰⁶⁴ Trías afirma que la música es algo más que un placer o un pasatiempo, o más que un requisito educacional o civilizador. Es algo mucho más relevante que una vía de investigación del espacio sonoro. Incluso algo más que una vía de conocimiento en el restrictivo sentido de la ciencia físico-matemática, o de la exploración electroacústica. La música es en un sentido insigne, filosofía operativa, práctica, capaz de transformar la vida, la personalidad y el mundo a través de su transmisión. Es gnosis en sentido radical: un conocimiento que salva, que emancipa o que libera. Eso sí, una gnosis sensual, que sin embargo, provoca y convoca eso que Platón llamó, en el Filebo, “los placeres de la inteligencia” (Ibid., pág 745)

¹⁰⁶⁵ Ibid.

¹⁰⁶⁶ Citado por Trías, E, Ibid

¹⁰⁶⁷ Según Trías, la música, es un vibrar continuo de la materia sonora que conmueve nuestra sensibilidad y nuestras emociones; pero también, es una comprensión intelectual de las *ideas musicales* que se plasman en las diversas dimensiones del sonido. La conjugación entre ambas se debe a una potencia anímica a la que Trías llama “imaginación sonora” y a lo que resulta de esa unión lo llama “símbolo sonoro”. Pues bien, este símbolo sonoro es “lo que dota de unidad al sonido y al sentido”; de éste, pueden derivarse valores emocionales, afectivos y cognitivos. La naturaleza simbólica de la música se descubre en esa emoción y comprensión que es el conocimiento en sentido gnóstico, y que tiene efectos de “salud” y de liberación (Trías, E., “La imaginación sonora” en *Forma y tiempos de la música*, 2011, pág 27-29).

“pureza” musical. Esta interpretación falsea y simplifica la obra primera. Así, una obra experimental y vanguardista de la primera época, *Gesang der Jünglinge*, supone una auténtica creación en el uso de la música electroacústica y la voz entonada, *Sprechstimme*, de un adolescente que recita el texto bíblico de Daniel, que narra el himno a la Creación de los tres jóvenes arrojados al martirio

Esta obra, afirma Trías, está escrita como una catarsis personal de los horrores experimentados por Stockhausen en su infancia bajo el terror nacionalsocialista. Evoca del modo más conmovedor, a través de la línea de voz en contrapunto con las ondas electromagnéticas, la salvación que los adolescentes de su martirio, gracias al cántico que los muchachos entonan desde la hoguera de un himno a la Creación, según testimonio del Libro de Daniel, del profetismo tardío¹⁰⁶⁸.

Tanto *Gesang der Jünglinge* (*Canción de los adolescentes*) como *Mikrophonie I* (*Microfonías I*) son una muestra de cómo Stockhausen conjuga la tecnología con la poesía, en donde se da una comprensión del material en el sentido que lo aplicaba Theodor Adorno, como “el avance de las fuerzas productivas, con las más altas exigencias artísticas”. Hoy en día, las fuerzas productivas son sobre todo de carácter tecnológico.

En general, la generación de Stockhausen hereda “una sensibilidad particularmente acerada y acendrada por la diversificación tímbrica”, con lo que amplían las sonoridades del cerrado circuito occidental, el “cerco de Occidente” que Pierre Boulez y la generación de Darmstadt sintieron como opresión, a través del uso de instrumentos de la música hindú, por parte de Olivier Messiaen y por el impacto de instrumentos exóticos como el gamelán balinés, el *koto* japonés o el bongo africano¹⁰⁶⁹.

Trías caracteriza la música de Stockhausen en “el límite entre las pretensiones formalistas de música absoluta y la voluntad de sometimiento a la palabra”, propia de la tradición del mundo occidental. Pero la Voz, se trata de una Voz que puede ser emitida por cualquier medio o instrumento (natural o derivado de la *téchnē*). Esa Voz, como la

¹⁰⁶⁸ Un adolescente recita y entona en forma de salmodia, o *Sprechstimme*, al tiempo que la intervención electromagnética lo acompaña: ciñe su voz, la diversifica; como si pasara por el cristal de un prisma acústico que difracta el sonido de la voz; la analiza en vocales y en consonantes y sugiere un peculiar contrapunto con esas pieza minúsculas desmenuzadas; de pronto saltan aquí y allá los fonemas como unidades de tiempo, velocidad y línea vocal; de manera que con ellos se urde el argumento de esta pieza magistral (Ibid., pág 749-750).

¹⁰⁶⁹ Ibid., pág 755

Voz del adolescente salvado del fuego, hace referencia a una Voz previa, de naturaleza *matricial*. La Voz musical de Stockhausen se despliega y se expande en virtud de esa *célula seminal* que da lugar al Tema y a las Variaciones. Voz primera y primigenia de la *Magna Mater*, en que la música siempre termina reconociéndose¹⁰⁷⁰.

5.2 La fusión de los sonidos de la vida con los del arte.

El músico norteamericano John Cage (1912-1992) considera que en las obras de música serial es todavía demasiado importante el control del autor sobre la obra, mientras que para la vanguardia estadounidense, es importante la función de cada oyente.

Cage se refiere a ciertas obras europeas, de De Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Henri Pousseur, Bo Nilsson, Bengt Hambraeus, que resultan provocativas por el interés que despiertan, pero que lo pierden en parte al utilizar el método serial. Les critica que la armoniosidad, el drama o la poesía que presentan en sus composiciones atañe más a sus compositores que a sus oyentes. Por otra parte:

Muchas de las obras norteamericanas consideran que cada oyente es fundamental, de modo que las circunstancias físicas de un concierto no contraponen la audiencia a los intérpretes, sino que disponen a estos alrededor o entre aquella, produciendo una experiencia acústica única para cada par de oídos. Ciertamente una situación de esta complejidad es imposible de controlar, y sin embargo se parece a la situación de un oyente antes y después de un concierto –es decir, a una experiencia cotidiana- .

Para los compositores europeos, esta continuidad no es su objetivo, ya que disuelve la diferencia entre “arte” y “vida”.

Por otro lado, para los inexpertos:

La diferencia entre los europeos y los estadounidenses estriba en que estos últimos incluyen más silencio en sus obras [...] esta diferencia superficial también es profunda. [...] El silencio inherente es equivalente a la negación de la voluntad. Aún así, puede

¹⁰⁷⁰

Ibid., pág 757-758

haber una actividad constante sin que domine en ella la voluntad. Ni como sintaxis ni como estructura, análoga a la suma de la naturaleza., habrá surgido sin propósito alguno.

Cage señala que es perfectamente posible la coexistencia de dos elementos en la obra, que son necesarios para su nueva perspectiva estética: la estructura que sigue unas reglas y la forma que les da una libre expresión.

Así dice Cage que componer música es integrar ciertos elementos: la estructura, la forma, el método y el material.

La estructura es su divisibilidad en partes sucesivas, desde frases a secciones largas, que está completamente controlada por la mente y se deleita en las precisión, la claridad y la observancia de las reglas. Las escuelas son las que enseñan a elaborar estructuras mediante la armonía clásica.

Hay, sin embargo, fuera de las escuelas, autores como E. Satie¹⁰⁷¹ y K. Webern que utilizan un método estructural diferente y correcto, basado en longitudes de tiempo¹⁰⁷².

En la estructura armónica, derivada de la graduación tonal, el silencio no tiene sentido. Sin embargo, en una estructura basada en duraciones (rítmicas: frase, longitudes temporales), el silencio sí tiene sentido. El sonido tiene cuatro características: altura, timbre, intensidad y duración; de esas cuatro características, sólo la duración tiene que ver tanto con el sonido como con el silencio. Es así que el silencio es el opuesto y necesario coexistente del sonido.

La desintegración de la estructura armónica es comúnmente conocida como atonalidad, y esta se debe a que los dos elementos que son necesarios en esta estructura armónica –la cadencia y los medios de modulación- ya no tienen interés. Se puede decir,

¹⁰⁷¹ Un artista se mueve conscientemente en una dirección que toma por alguna razón, oponiendo una obra enfrente de otra con la esperanza de llegar a una meta antes de que la muerte lo alcance. Pero Satie despreciaba el Arte (“J’emmerde l’Art”). No iba a ninguna parte. El artista cuenta: 7,8,9, etc Satie aparece en puntos impredecibles que siempre surgen de cero: 112, 2, 49, no etc. La ausencia de transición es característica no solo entre obras terminadas, sino en las divisiones grandes o pequeñas dentro de una misma obra. Ninguna idea musical presidió la creación de estas obras: *Fils des Étoiles* o *Morceaux en forme de poire*, *En habit de cheval* o las *Sarabandes* (Cage, J., el capítulo “Erik Satie” de 1958, en *Silencio*, 2007,).

¹⁰⁷² Cage, J., “Precursores de la música moderna” ,de 1949, en *Silencio*, 2007, pág 62-67

entonces, que la “atonalidad es simplemente el mantenimiento de una situación tonal ambigua, es la negación de la armonía como método estructural”.

El problema del compositor es proporcionar métodos estructurales alternativos a la armonía.

La forma es contenido, continuidad y sólo quiere libertad para existir: “La ley que observa, si es que se somete a alguna ley, nunca ha sido ni será escrita”.

Tanto el método como el material que utilizamos en la composición, dice Cage, no tienen por qué ser planificados o controlados de antemano. Cuando planificamos el método, el interés lo ponemos en el pensamiento, mientras que cuando lo improvisamos, como en el caso de producir una pieza para radios como instrumentos, desplazamos el interés a lo accidental. En el caso de la elección del material, “normalmente la elección de sonidos viene determinada por lo que es agradable y atractivo al oído: pues, deleitarse en dar o recibir dolor es un indicio de enfermedad.”

Por otra parte, al eliminar la intencionalidad en la composición musical, también se prescinde de la presencia del autor, de su identidad o su psicología, y lo único que cuenta es el sonido mismo.

Acerca de la nueva música, afirma Christian Wolf:

Encontramos una preocupación por cierto tipo de objetividad casi anónima –el sonido se hace valer-. La música es una resultante que existe solamente en los sonidos que escuchamos, que no recibe impulsos de expresiones de identidad o personalidad. Es indiferente en cuanto al motivo, sin origen en ninguna psicología, ni en intenciones dramáticas, ni en propósitos pictóricos o literarios [...] Es simplemente que la expresión personal, el drama, la psicología y ese tipo de cosas no forman parte del cálculo inicial del compositor: son, todo lo más, gratuitos¹⁰⁷³.

Que el sonido se hace valer significa que los ruidos son tan útiles para la nueva música como los sonidos musicales, por la simple razón de que son sonidos. Esta decisión es fundamental en el cambio hacia una nueva música. Dice Cage:

¹⁰⁷³ Cage, J., “Historia de la Música Experimental en los Estados Unidos”, de 1959, en *Silencio*, 2007, pág 62-67

Ya no nos preocupa la tonalidad o atonalidad, Schönberg o Stravinski (las doce notas expresadas como siete más cinco), la consonancia o la disonancia, sino más bien Edgar Varèse, que abrió el uso del ruido a la música del siglo XX, aceptando con ello todos los fenómenos audibles como material apropiado para la música. Pero está claro que hay que descubrir caminos que permitan que los ruidos y sonidos sean ruidos y sonidos, no exponentes supeditados a la imaginación de Varèse.[...] todos sus manierismos [...] atraen la atención hacia Varèse y su imaginación¹⁰⁷⁴.

No solo se trata de prescindir de la presencia de la identidad del compositor para dar paso al sonido mismo, sino también de dejar entrar en la composición al intérprete, así como al receptor. Las acciones que resultan de operaciones aleatorias se ajustan a estos criterios: “Ahora me parece que componer, de manera que lo que hagamos sea indeterminado de cara a la interpretación, es más importante que componer mediante ese tipo de operaciones.”

Más tarde, afirmaría Cage que, puesto que tenía dificultades para que se interpretaran sus composiciones, decidió considerar que una pieza estaba solo a medio hacer cuando completaba el manuscrito. Que era su responsabilidad terminarla consiguiendo que se tocara.

La obra musical de Cage parece estar destinada a desplazar el aspecto de creatividad, que es esencial al arte, al oyente, al receptor.

De acuerdo con esta nueva perspectiva, entiende la música como la organización del sonido, en donde se incluyen no solo los sonidos producidos por instrumentos musicales, sino los sonidos naturales o producidos por medios artificiales.

Por ello, Cage trata de fusionar la producción musical, que había estado recluida en un mundo propio y alejado de la vida durante los siglos XVIII y XIX con los sonidos de la vida cotidiana y la producida por los nuevos instrumentos. Cage prefiere hablar de buscar una fusión con los sonidos de la naturaleza.

La actitud del receptor es determinante a la hora de hacer que un sonido guste, interese o fascine, y no resulte un sonido molesto es ante todo la actitud del propio

¹⁰⁷⁴

Ibid.

receptor. Una actitud despierta, o también podríamos decir una actitud que da sentido, es la que convierte el ruido en sonido. Solo cuando lo ignoramos es un ruido molesto

Así dice: “La actividad de movimiento, sonido y luz, creemos, es expresiva, pero lo que expresa está determinado por cada uno de ustedes —que, como en el título de la obra de Pirandello, tiene razón, pues así es, se así les place.¹⁰⁷⁵”

La postura de Cage se caracteriza por una carga de negatividad a la hora de saltarse las prohibiciones académicas aceptando todo lo que tiene posibilidad de sonar, siempre que tenga una forma, como única concesión al pasado. En sus escritos, afirma Cage que, puesto que la palabra “música” es sagrada y se ha reservado para la música realizada con los instrumentos de los siglos XVIII y XIX, dice Cage, podemos sustituirla por un término más significativo: organización del sonido¹⁰⁷⁶

La música como organización del sonido incluye no solo la producida por instrumentos musicales, sino los sonidos naturales o producidos por medios artificiales.

La mayoría de los inventores de los instrumentos musicales eléctricos han tratado de imitar los instrumentos de los siglos XVIII y XIX, pero éstos pueden producir una variedad de timbres mucho más amplia.

Sobre la cuestión de si todo sonido es apropiado para la música, Pierre Schaeffer en su Tratado de los objetos musicales” (1966) afirma que toda la música del siglo XX está caracterizada por un desplazamiento de la frontera entre “música” y “ruido”.

La noción de ruido es, ante todo, subjetiva. Desde el punto de vista *perceptivo*, los criterios para calificar a un sonido de ruido son numerosos y variados, entre los que se incluyen un volumen alto, ausencia de tono definido y falta de organización o complejidad. Sin embargo, la distinción entre ruido y música no tiene unas bases físicas estables y la manera en que empleamos estos dos términos está condicionada del todo por la cultura. Más aún, en ocasiones, lo que es música para el compositor es calificado como “desagradable” por el oyente. Ese fue el caso, según Nattiez, del acorde del Tristán de Wagner en el momento de su creación, en 1859. En él, como relata Luciano

¹⁰⁷⁵ Cage, J., “En este día...”, 1956, en *Silencio*, 2007

¹⁰⁷⁶ Cage, J., “El Futuro de la Música: Credo”, Charla de 1937, en *Silencio*, 2007, pág 3-6

Berio (1976), Wagner, no pretendía, según sus ensayos y correspondencia, revolucionar el lenguaje musical, sino servirse del cromatismo para expresar el deseo amoroso¹⁰⁷⁷.

En el caso de los compositores Russolo, Varèse y Schaeffer, aunque muy distintos entre sí, coinciden en integrar el mundo del ruido en el mundo de la música, sin abandonar la responsabilidad del compositor. En el caso de Cage, sus elecciones se dan en el lugar de la percepción, como dice Nattiez, en el nivel estético.

El ruido es generalmente mucho más rico en armónicos que el sonido, esta es la razón de la gran variedad en los timbres del ruido en comparación con los timbres de los sonidos, mucho más limitados. Estas posibilidades se deben principalmente a una escucha más atenta de los sonidos.

Russolo dice que esos timbres de los ruidos deben de aislarse como materiales abstractos, separados de las causas que los producen en la vida, y entrar a formar parte de las obras de arte. Para Schaeffer, además tiene que ser *acusmático*¹⁰⁷⁸, o también, electroacústico.

Sin embargo, para Cage, tenemos que absorber nuestra música de sus fuentes en la ciudad misma, rechazando caer en la *esquizofonía (schizophonia)*, esto es, en dividir el sonido de su fuente¹⁰⁷⁹.

La utilización del ruido, afirma Cage, puede ser fascinante. Por ejemplo, el sonido que produce un camión a ochenta kilómetros por hora o las interferencias entre emisoras o la lluvia, sólo molestan cuando los ignoramos, pero cuando los escuchamos nos resultan fascinante.

Según Cage, la música ha de capturar esos sonidos, como lo hacen los estudios cinematográficos en su biblioteca de “efectos de sonido” y controlarlos, es decir, manipularlos en su amplitud y frecuencia y dotarlos de ritmos que sobrepasan el alcance de nuestra imaginación, es así que, “con cuatro fonógrafos de cine, podemos componer e interpretar un cuarteto para motor de explosión, viento, latidos del corazón y corrimiento de tierras”. Con los medios fotoeléctricos, magnéticos y mecánicos será

¹⁰⁷⁷ Nattiez, J.J. Opus cit., 1990, pág 46-48

¹⁰⁷⁸ Acerca del término “acusmático”, véase la nota 965.

¹⁰⁷⁹ Ibid, pág 50-55

posible, a través de una producción sintética de la música todos y cada unos de los sonidos que pueden ser oídos.

La función específica de los instrumentos eléctricos, será proporcionar un completo control de la estructura de armónicos de las notas (a diferencia de los ruidos), y hacer que estas notas puedan producirse en cualquier frecuencia, amplitud o duración. Toda una serie de instrumentos musicales eléctricos se han inventado para poder producir una amplia variedad de timbres, simplemente haciendo girar un dial. Aún así, dice Cage, los intérpretes siguen actuando como “censores”, dando al público los sonidos que creen que les gusta, pero lo que hacen con ello es “protegerlo” de nuevas experiencias sonoras.

Una ventaja de hacer música de esa manera, para Cage, es que será posible prescindir de intérpretes intermediarios. Por otra parte, el compositor encontrará inadecuados los métodos de escritura musical basados en el uso de la armonía, porque utilizará el campo completo del sonido y el campo completo del tiempo. “El “fotograma” o fracción de segundo, según la técnica fílmica establecida, pasará probablemente a ser la unidad básica de medida del tiempo.

En cuanto al principio de la forma seguirá siendo esencial en la música, pero la forma no solo la tiene que dar el artista, también la da el receptor, dada su capacidad, o también, su inteligencia y sus competencias:

El principio de forma será nuestra única conexión constante con el pasado. Aunque la gran forma del futuro no será la misma que la del pasado, que en una época fue la fuga y en otras la sonata, estará relacionada con ellas y tal y como ellas se relacionan entre sí.

Y los materiales que utilicen los compositores tendrán que ser los propios del siglo XX. En conjunto, se tratará de un sonido organizado que podrá tener propósitos extramusicales (teatro, danza, radio, cine).

Los momentos de fusión con la cotidianidad, no se limitan a incluir cualquier sonido o ruido en la música. Están también, los momentos de silencio y su duración que

organizan la inclusión de cualquier sonido no intencionado. Un fenómeno paralelo ocurre con las artes visuales o plásticas¹⁰⁸⁰.

En esta nueva música nada sucede excepto sonidos: los que están sobre el pentagrama y los que no. Los que no lo están aparecen en la música escrita como silencios, abriendo así las puertas de la música a los sonidos del ambiente. Esta apertura existe en los campos de la escultura y la arquitectura modernas. Las casas de cristal de Mies Van Der Rohe reflejan lo que les rodea, presentando al ojo imágenes de nubes, de árboles o de hierba, según la situación.. Y si miramos las estructuras de alambre de Richard Lippold, es inevitable ver otras cosas, y también personas, si están allí en ese momento, a través de la red de alambres. El espacio y el tiempo vacíos no existen. Siempre hay algo que ver, algo que oír [...] Hasta que muera habrá sonidos. Y estos continuarán después de mi muerte. No es necesario preocuparse por el futuro de la música¹⁰⁸¹.

En la fusión del arte y la vida, para Cage, lo que cuenta es la inclusión de la naturaleza en la música. Cage nos propone hacer un viaje psicológico que nos lleva al mundo de la naturaleza “donde gradualmente o de repente”, vemos que humanidad y la naturaleza, no están separadas en este mundo.

Sin embargo, cuando nos damos cuenta de que los sonidos se producen, querámoslo o no, el que sigamos en la dirección de los no intencionados parece una renuncia a todo lo humano, y para un músico, la renuncia a la música.

De hecho, tenemos la posibilidad, gracias a la utilización de la cinta magnética, de “transformar en arte nuestra idea contemporánea de cómo opera la naturaleza”.

En cualquier caso, los nuevos medios nos permiten elegir:

Si no queremos abandonar nuestros intentos de controlar el sonido, podemos complicar nuestra técnica musical buscando una aproximación a las nuevas posibilidades y conciencias (Uso la palabra “aproximación” porque una mente calculadora nunca puede llegar a medir la naturaleza). O, como antes, podemos abandonar el deseo de controlar el sonido, limpiar de música nuestra mente, y dedicarnos al descubrimiento de medios para

¹⁰⁸⁰ Cage, J., “Música experimental”, Discurso de 1957, en *Silencio*, 2007, pág.7-12
¹⁰⁸¹ Ibid.

permitir que los sonidos sean ellos mismos, no vehicular para teorías elaboradas por los hombres o expresiones de los sentimientos humanos¹⁰⁸².

En esta nueva concepción de la música, Cage afirma que no se renuncia a la teorización ni a la emoción que despierta la música, porque al fin y al cabo se trata de un encuentro con la naturaleza:

Oír sonidos que son simplemente sonidos hace que la mente teorizadora comience a teorizar, y los encuentros con la naturaleza despiertan constantemente las emociones de los seres humanos.[...] ¿Una montaña no nos produce un involuntario sentimiento de asombro? ¿Unas nutrias en un riachuelo, un sentimiento de alborozo? ¿Una noche en el bosque, un sentimiento de miedo? ¿No es cierto que la lluvia al caer y la niebla al levantarse sugieren el amor que une a la tierra y al cielo? ¿No es repugnante la carne en descomposición? [...] Estas réplicas a la naturaleza son mías, y no se corresponden necesariamente con las de otro. La emoción se produce en la persona que la siente. Y los sonidos, cuando se les permite ser ellos mismos, no requieren que quienes los oigan lo hagan insensiblemente. La capacidad de respuesta implica lo contrario¹⁰⁸³.

Para Cage, lo importante en la música no es comprender, lo cual exige la búsqueda de un significado en un concepto para tener sentido, el concepto encuentra su vehículo en la palabra, y ese no es el contenido de la experiencia estética. Lo que pide la música es ser escuchada: “Nueva música: nueva actitud al escuchar. No un intento de comprender algo que se dice, pues si algo se dijera se daría a los sonidos forma de palabras. Simplemente prestar atención a la actividad de los sonidos”.

La composición no debe ser un proceso controlado, según Cage, ni un proceso intencionado, puesto que no dejaría espacio libre para generar sentidos y formas nuevas en el intérprete, el montador o el receptor. Por eso, la música experimental o nueva música no da una intencionalidad a los sonidos:

Quienes están relacionados con la música experimental encuentran modos y medios para distanciarse de las actividades de los sonidos que producen. Algunos emplean

1082

Ibid.

1083

Ibid.

operaciones al azar, derivadas de fuertes tan antiguas como El Libro de las Mutaciones chino, o tan modernas como las tablas de números aleatorios utilizadas por los físicos en sus investigaciones. O, de forma análoga a los tests de Rorschach en psicología, la interpretación de imperfecciones en el papel sobre el que escribimos puede dar lugar a una música libre de nuestra memoria e imaginación. Puede utilizarse medios geométricos que empleen superposiciones espaciales en discrepancia con la interpretación final en el tiempo¹⁰⁸⁴.

Es posible dividir someramente el campo completo de posibilidades e indicar el número concreto de sonidos que se encuentran dentro de estas divisiones, pero se deja elegir al intérprete o montador. En este caso, el compositor es como el fabricante de una cámara que permite que otro haga la fotografía.

Otros –los que han aceptado los sonidos no deliberados- se dan cuenta ahora de que la partitura, el requerimiento de que varias partes se toquen en una determinada unidad, no es una representación exacta de cómo son las cosas. Ahora componen partes, pero no partituras completas, y las partes pueden combinarse de manera inimaginable. Esto significa que la interpretación de estas obras musicales es única, tan interesante para su compositor como para los que escuchan. Es fácil ver de nuevo el paralelismo con la naturaleza, pues incluso entre las hojas del mismo árbol no hay dos exactamente iguales. El equivalente artístico es la escultura con partes que se mueven, el móvil.

Ya no se trata de la armonía, la que resulta de una mezcla de varios elementos, sino de “la coexistencia de lo dispar, y los puntos centrales donde tiene lugar la fusión son muchos: los oídos de los oyentes dondequiera que estén”. Se le puede aplicar lo que decía Bergson sobre el desorden: “es simplemente una armonía a la que muchos no están acostumbrados.”

Ocuparse de sonidos, no es ocuparse de propósitos. En todo caso debería de consistir en una paradoja: una falta de propósito intencionada o un juego sin propósito. El juego es, “una afirmación de vida –no un intento de extraer orden del caos, ni de sugerir mejoras en la creación, sino simplemente de un modo de despertar a la vida

¹⁰⁸⁴

Ibid.

misma que vivimos, que es maravillosa una vez que apartamos nuestra mente y nuestros deseos de su camino y la dejamos actuar por sí sola” Por eso, la música no ha de ser intencional.

Hacer una música, cuyo resultado no está determinado es hacer música experimental. Entiende Cage por experimental algo muy diferente a una tentativa con vistas a lograr un cierto orden o una acción bien fundamentada.

Para muchos compositores “todo experimento llevado a cabo precede los pasos que finalmente se dan con determinación, y que esta determinación significa saber, tener a la vista, en realidad, un orden de los elementos utilizados particular, aunque poco convencional”. Pero esto sucede en la música serial en la que “se trata de hacer algo sobre cuyas fronteras, estructura y enunciado se centra la atención”. Sin embargo:

Cuando se presta atención a la observación y audición de muchas cosas a la vez, incluso de aquellas que forman parte del ambiente –convirtiéndose, pues, en algo inclusivo y no excluyente-, no puede surgir la cuestión de la elaboración, en el sentido de formar estructuras comprensibles, y aquí la palabra “experimental” es apta, siempre que se entienda no como la descripción de un acto que luego será juzgado en términos de éxito o fracaso, sino simplemente como un acto cuyo resultado es desconocido.”¹⁰⁸⁵

Cuando se le han puesto objeciones a este tipo de música experimental, como que las duraciones que se escriben están más allá de la posibilidad de interpretación, Cage contesta que “Componer es una cosa; interpretar, otra; escuchar, una tercera. ¿Qué tienen que ver entre sí?”

¹⁰⁸⁵

Cage, J., “Música experimental: Doctrina”, de 1955, en *Silencio*, 2007, pág 13-17

VII. Conclusiones

La evolución de los diferentes aspectos de la estética que he seguido hasta el siglo XX nos permite comprender cómo se ha llegado a la idea de que la música se puede pensar y percibir de muchas maneras y en relación con esas diversas maneras se generan no solo significados distintos, sino también, distintas obras.

En primer lugar, de esta investigación podemos concluir que, siendo múltiples dimensiones de la música, el resultado de la contribución de un receptor a la obra, hay un momento decisivo en el siglo XX, en que el pensamiento sobre el arte toma conciencia de este hecho: el receptor es quien tiene que definir el sentido a la obra creada por el artista, a través de sus descripciones e interpretaciones.

El pragmatismo y la fenomenología son los primeros movimientos, que pusieron el interés en esta cuestión.

Tanto el pragmatismo de Dewey, como la fenomenología musical que Clifton desarrolla a partir de Merleau-Ponty, han contribuido de un modo especial en el punto de inflexión, entre una concepción de obra de arte como creación acabada y una obra que exige ser percibida, al presentarla como parte de una experiencia en la que no se distingue qué viene del sujeto y qué viene del objeto.

Dewey ha planteado la experiencia estética como un caso particular de la experiencia humana, que resulta de la cooperación entre sujeto y objeto, en la que no es posible distinguirlos separadamente, como tampoco es posible separar los aspectos sensibles y los inteligibles o racionales, ni la forma de la materia, ni lo individual de lo universal.

En el arte, hay, entonces, una parte de construcción, que corresponde a la producción y una parte de padecimiento, que corresponde a la percepción y a la apreciación. Ambas partes se sostienen mutuamente en la experiencia estética: la sensibilidad es tan esencial en la recepción como en la producción.

En cuanto a la fenomenología, ya había señalado Foucault, que se trata de la corriente de pensamiento que inicia y enmarca la nueva *episteme* de la

contemporaneidad. Con ella, aparece un nuevo tipo de discurso, que es empírico y trascendental a la vez. En este discurso, el sujeto no sólo es el lugar en donde se dan los contenidos empíricos y las experiencias en general, sino también, el que los hace posibles.

El pensamiento fenomenológico elimina la dualidad sujeto y objeto y pone su interés en lo vivido en la conciencia. Para la fenomenología de Clifton, el significado de la música se construye en la mente, en una mente corporeizada.

También, hemos podido observar la perspectiva fenomenológica en la obra de Kandinsky, que está inspirada en la música, y que está presente, como él mismo reconoce, en su pintura abstracta. Tal como lo expresa Michel Henry, el verdadero contenido del arte es la vida, y esto significa en Kandinsky, que se trata de lo que sentimos dentro de nosotros mismos ante la visión de un objeto, y no, ante el objeto mismo.

Posteriormente, desde una semiología postestructuralista, Nattiez ha ido aún más lejos con su teoría de que la música es un signo o una colección de signos, que está unido a un infinito complejo de intérpretes. Los significados de un signo musical se pueden multiplicar por su relación con ese infinito complejo de intérpretes, puesto que un signo es una cosa conectada en cierto modo con un segundo signo, su objeto, con el cual no establece un sistema cerrado, sino que lleva a un tercer elemento, el intérprete, que funciona como un signo, que, a su vez, está mediado por otros intérpretes.

De esa manera, el objeto musical es un objeto “virtual” que sólo existe a través de sus intérpretes.

Según la concepción tripartita de la obra musical de Nattiez, el signo musical consta de tres niveles: el nivel *poético*, la estructura inmanente y el nivel *estésico* (según términos de Paul Valéry. Este planteamiento rechaza la consideración de la obra de arte como una forma en sí misma considerada y evita, de este modo, la contradicción de aceptarla como cerrada y abierta, a la vez, como Eco planteó.

En segundo lugar, el nuevo estatus del sujeto receptor, se ha hecho evidente por aquellas teorías que han señalado que lo que determina la música es lo que el sujeto piensa y percibe sobre ella.

Hemos podido observar cómo el pensamiento estético del siglo XX ha destacado la importancia de las reflexiones que hace el sujeto que percibe ante la obra musical, a través de Cook, Blacking y Hennion. Otros pensadores, han destacado, sin embargo, que lo que cuenta son las vivencias que tiene el sujeto.

Cook nos pone, por un lado ante un tipo de música o de músicas, mejor dicho, que se hacen en Occidente en el siglo XX, y por otro, nos muestra toda una serie de ideas que actualmente tenemos acerca de la música, en general. Descubrimos, de ese modo, cómo hemos atribuido a la música unos valores o significados, a través de los cuáles nos la hemos representado, al menos imaginariamente e inevitablemente, por medio de metáforas.

Nos muestra, así, Cook que nuestra manera de pensar la música del siglo XX está determinada por la música que oíamos un siglo antes. Hemos seguido pensando la música en el siglo XX con la mentalidad del siglo XIX, por lo que existe un desfase entre nuestra música y la imagen o percepción que tenemos de ella.

Quizá esta sea la causa de que la música contemporánea más vanguardista, a partir del siglo XX, siga estando reducida a un grupo minoritario de oyentes, porque, realmente no encaja con la imagen que se tiene mayoritariamente de cómo debe ser la música.

Por otra parte, si bien podemos admitir que lo que se piensa de la música determina qué tipo de música es, también, hemos de afirmar con Cook que cada tipo de música determina una manera de pensar.

El sujeto receptor ha de poder reconocer cuál es la visión del mundo, de los valores en general, y del arte que transmite la propia obra musical.

Esto es, también, lo que Mukarovsky ha señalado, como una característica exclusiva de la obra. Así, decía que a la obra de arte, en tanto que signo con una función eminentemente estética, le es inherente la posibilidad de aludir a la realidad como conjunto y de expresar y conseguir la relación del hombre respecto al universo. Tanto el artista, como el receptor del signo son portadores de una significación parcial, pero ambas constituyen el sentido global de una obra.

Cada tipo de música, por lo tanto, nos presenta una visión de la realidad, unos valores, unas ideas, a los que nos debemos ajustar para poder darle un sentido y, de ese modo, comprenderla.

Como ha señalado Della Volpe, las obras de pensamiento poético son “matrices formales” que condicionan sus futuros desarrollos dialécticos y semánticos.

En cualquier caso, se sigue de aquí, que la música no es un objeto homogéneo, sino múltiple. En realidad, es, en sí mismo, un “objeto imaginario”, como afirma Cook.

También Blacking, desde el punto de vista del etnomusicólogo, señala que para entender una determinada música, es importante descubrir a través de ella lo que la gente piensa de ella, refiriéndose al uso social que se hace de ella en un contexto determinado

Blacking sostiene que hay dos modos distintos y complementarios de discurso, que son componentes necesarios para entender la música. Además del discurso verbal que utilizan los analistas y usuarios, incluidos oyentes, investigadores y académicos, está el discurso no verbal de las propias interpretaciones, que se han de dar dentro de un contexto social dentro de un sistema cultural. Los oyentes que participan de ese contexto, gracias a ese discurso no verbal, recrean y dan sentido a los sonidos que oyen. De ese modo, la escucha ya es un tipo de interpretación.

Por otro lado, el planteamiento de Hennion, desde La Teoría del Actor Red, no señala directamente la importancia de las ideas o valores del sujeto, o del contexto social, como parte de un discurso no verbal, en la determinación de la música. Pero, sí reconoce la importancia de una reflexión sobre las obras, en la medida en que insiste en que detrás o al lado de ellas, se encuentra toda la serie de elementos que forman parte del contexto de la obra y que son los que le darán un significado. Hennion se refiere a los instrumentos y las partituras; los tratados, las tradiciones, los modos de transmisión incorporados en las instituciones de formación; los soportes de difusión; los códigos formales o informales de la composición; la ejecución y la apreciación estética. Dichos elementos mediadores que en cada tipo de música varían, permiten realizar un proceso de construcción que afecta tanto a la obra misma, como al gusto del propio sujeto. Tanto el carácter de la obra musical como el gusto, se determinan mutuamente, gracias a ese proceso de búsqueda y de reflexión sobre los elementos mediadores.

De este modo, Cook, Blacking y Hennion han señalado de diferentes maneras cómo la reflexión, hace que la escucha sea activa y crítica, dotando a la obra musical de sentido.

Pero, hay otro grupo de filósofos y musicólogos, para quienes, de lo que se trata en la escucha activa, no es tanto de las ideas o reflexiones del receptor, sino de sus vivencias en el momento de la escucha misma. Ese es el caso de Clifton y Christensen, de Jankélévitch y de Szendy.

Los fenomenólogos Clifton y Christensen, se centran en que el hecho de que hay una vivencia que el oyente tiene de la obra musical, que puede ser vertida en una descripción.

Este enfoque parece que deja abiertas diferentes posibilidades de recepción a través de la descripción de la experiencia vivida, pero, no es así del todo, puesto que en el planteamiento de ambos autores, las propuestas generales de descripción que presentan están ya determinadas de antemano. Eso sí, son propuestas lo suficientemente generales como para poder dirigirse a todo tipo de oyentes y no al oyente previamente instruido en los aspectos técnicos de la música.

Clifton incide en la idea de que los sentimientos del que percibe son cualidades que la música tiene de hecho y no son meramente impresiones subjetivas. De este modo, Clifton viene a confluir con Cook en que la obra es un “objeto imaginario” o con Nattiez en que el objeto del signo musical es un “objeto virtual”, que sólo existe a través de la multiplicidad de intérpretes.

Sin embargo, Clifton sostiene, a diferencia de Cook, que el pensamiento metafórico tiene el peligro de llevarnos a pensar que los atributos que pertenecen a la música y aquellos que percibe el sujeto son distintos y separados.

Sobre el uso de las metáforas en la descripción de la música, también nos previene Jankélévitch, porque dice, que nos dan una imagen engañosa de la música. Tanto las imágenes retóricas, como las ópticas se han utilizado excesivamente en la historia de la música hasta el punto de hacernos creer que la música tiene un significado como lo tienen las palabras del lenguaje, o que tiene forma espacial, como tienen otros objetos, cuando la música, siendo expresiva, no expresa nada en concreto. Debemos, entonces, emplear las metáforas acerca de la música, como una simple manera de hablar, aunque, al mismo tiempo, Jankélévitch las considera como una forma de mantenernos en la verdad.

Jankélévitch resuelve el problema planteado por Eco, de que la obra de arte está abierta a la recepción y está cerrada a la vez, al sostener que la obra no expresa en sí misma nada en concreto, porque es ambigua, pero, sin embargo, es expresiva, y

precisamente porque es expresiva, está abierta al sujeto que la percibe. Cuando Jankélévitch habla de la ambigüedad en la música, se está refiriendo, sobre todo, a la música del siglo XX.

Aunque Jankélévitch no habla del papel de la reflexión en la percepción de la música, la racionalidad del receptor, usuario o intérprete, está supuesta en su función perceptiva. Esto es lo que parece, porque, aunque Jankélévitch insista en que la música no puede ser atrapada en alguna explicación, afirma que la música es la vivencia de un sujeto que, al fin y al cabo, está dotado de razón. Por otra parte, aunque, nos previene de los *ídolos* de la *retórica* tanto como de los *ídolos ópticos*, reconoce, también, que el empleo de metáforas nos permite permanecer dentro de “la verdad” de la obra.

Para Szendy, en cambio, el momento de la reflexión en la escucha tiene que ver más con las posibilidades que pueden descubrirse en toda obra musical, debido a que se presta a ser interpretada de distintas maneras. Destaca, así la plasticidad de la música, para ser trasladada o traducida a un arreglo. El proceso de reflexión está implícito en la escucha que el arreglista está aplicando en cada caso.

En consecuencia, todos estos autores, desde sus diferentes perspectivas, han convenido en que el objeto musical tiene un significado diverso y múltiple, porque no podemos separar ese sentido que hace del objeto una obra de arte, de un sujeto que lo piensa y lo percibe desde su particular horizonte de experiencias.

En tercer lugar, podemos concluir que, para llegar a aceptar en el siglo XX que la obra musical es un objeto múltiple, el pensamiento musical ha tenido que atravesar una serie de transformaciones en relación con el concepto de autonomía de la obra musical. Podría decirse que hubo una primera etapa que derivó en el reconocimiento de la autonomía y una segunda, que de un modo u otro, la ha puesto en cuestión, al menos en lo que se refiere al problema del estatus de las obras mismas. Esta segunda etapa, las obras ya no pueden erigirse en patrones universales, por estar sujetas a la historia y a los distintos modos de pensar que determinan su sentido y su valor.

La cuestión de la autonomía ha sido planteada en esta investigación desde una cierta perspectiva histórica, para tener una mayor comprensión de ella. De ese modo, hemos podido observar que, desde sus orígenes pitagóricos, la música tuvo un doble carácter: por un lado, un papel privilegiado como música teórica, y un papel secundario como música sensible; y, que la posterior valoración de la música sensible o práctica, no fue suficiente para librarse de un papel funcional servil y afirmar su autonomía.

La música en Occidente fue atribuida al mundo eterno e inteligible de la armonía de las esferas, lo que la convertía en una disciplina teórica. Ese carácter científico de la música, que posibilitaba el conocimiento del orden del mundo, hizo que, a lo largo de la Edad Media, formara parte del *quadrivium* junto con las matemáticas y la astronomía. Mientras tanto, la música sensible o práctica, es decir, aquella en la que lo que importa son las cualidades que percibe el sujeto, no era más que una imitación de esa música inteligible.

Tal vez sea éste carácter doble el responsable de que la música haya tardado más que las otras artes en ser reconocida como arte sensible, lo que ha supuesto un obstáculo, hacia a su consideración como objeto multidimensional.

Por otra parte, el reconocimiento de la música como arte sensible, no ha supuesto la pérdida del carácter inteligible o intelectual de la música, puesto que la consideración de la música como conocimiento ha seguido manteniéndose como hemos podido a lo largo de la historia del pensamiento musical de Occidente.

En la contemporaneidad, también, Eugenio Trías nos ha mostrado que es posible mantener la idea de una música como gnosis, que es, a la vez, un conocimiento sensible e intelectual. Con ese sentido de gnosis, ha destacado Trías el carácter simbólico de la música de Stockhausen.

El hecho es que ese lugar reservado a la música inteligible, como disciplina puramente intelectual o teórica, volvió a resurgir en los siglos XVII y XVIII, oponiéndose, en aquel momento, a la música sensible, o música práctica, que consistía en una especie de “lenguaje de las emociones”, que debía apoyarse en el lenguaje de las palabras. Durante siglos, la música sensible estuvo relegada a un lugar secundario, como un apoyo del lenguaje.

En el siglo XVIII, Rameau destacó la autonomía de la música instrumental, que se apoyaba en su carácter racional, y por tanto, también, inteligible y científico. A esta

concepción de la música se enfrentaron los partidarios de la sensibilidad, que entendían que la música debía ser expresiva, al modo en que los acentos del lenguaje expresan sentimientos.

Por su parte, Baumgarten y Kant, defendieron que la sensibilidad y el sentimiento de lo bello podían ser el fundamento para la autonomía de la belleza y del arte, como aspectos independientes del funcionamiento de la razón científica y práctica. Pero, la música fundada en la autonomía de la sensibilidad, fue considerada desde el primer momento, una autonomía deficiente, ya que necesitaba apoyarse en el lenguaje. La música, según Kant, no lograba activar las facultades cognitivas de la razón y la imaginación, por lo que carecía de autonomía y debía apoyarse en la poesía.

Hay que tener en cuenta que el tipo de música que se oía en aquella época, sólo debía poseer sentimiento y encanto.

Pero, de nuevo, Schopenhauer retomó la idea de una música autónoma, con el carácter inteligible que había tenido anteriormente, y con la función privilegiada de ponernos en contacto, no con lo fenoménico, sino con la Voluntad, la esencia del mundo. Este planteamiento tuvo una gran influencia a lo largo del siglo XIX, con la música romántica, más propiamente, con la música absoluta, entendida como un lenguaje autónomo y espiritual.

En cambio, en el siglo XX, Adorno defendió una autonomía de la música basándose en la dinámica propia que tiene la música misma, como un fenómeno social e históricamente situado cuyos materiales cambian a través del tiempo. Por eso, afirmaba, la música debe de ser independiente de la sociedad, debe ser autónoma.

Más aún, Adorno sostenía que la capacidad de la música para mostrar nuestra situación social y de avanzar en la conciencia crítica era mayor que en las demás artes. Y si la música exigía autonomía, era porque las instituciones podrían comprometer su función crítica e impedir su potencial emancipador. La Nueva Música cuyos principios comparte el compositor español Luis de Pablo, es la música que se revela partidaria de este concepto de autonomía.

Dahlhaus, por su parte, ha destacado que el reconocimiento de la autonomía de las obras fue un suceso que tuvo lugar cuando la música se emancipó de los objetos y de su papel funcional. Ha señalado, además, que esta consideración de las obras es un requisito indispensable para poder tratarlas con un enfoque estético y no meramente sociológico. Dicho enfoque estético, suponía el tratamiento de la obra musical como

obra completa y cerrada, aunque con la posibilidad de someter sus premisas, puramente estéticas, a un desarrollo histórico.

Frente a estos planteamientos Cook, ha puesto claramente en cuestión un concepto de autonomía que no tiene en cuenta el aspecto de la recepción.

Por eso, Cook le ha reprochado a Dahlhaus, que la autonomía que defendía era una forma de mantener la idea persistente de la obra musical como un objeto intemporal e inteligible, mientras que para él, sólo se puede hacer una historia del arte como una historia de los modos cambiantes en los que las personas han visto las cosas, es decir, una historia de la recepción.

La crítica de Cook, hacia una concepción de la obra intemporal ha sido también, la que hace Satie con su música. Las composiciones de este músico sólo buscan crear un sonido sin las pretensiones románticas de orden o de expresión de sentimientos y de ideas. En su música no tiene sentido la separación entre música sublime o culta y música popular. Para Satie, lo prioritario es la búsqueda de la sencillez y el primitivismo.

También Hennion ha señalado que no es posible concebir la autonomía de la obra musical, en el sentido de una obra completa en sí misma. Una obra barroca, por ejemplo, puede tener un sentido u otro, puesto que puede ser interpretada al gusto moderno, o bien puede recurrirse a toda la serie de influencias sociológicas e históricas que son absolutamente determinantes para construir el significado de la obra. Este es un planteamiento con el que Hennion ha querido explicar la práctica que comenzó hace unas cuatro o cinco décadas de las interpretaciones llamadas históricas, es decir, fundadas en criterios históricos, y el gusto que se ha ido extendiendo cada vez más por estas interpretaciones, frente a otras interpretaciones fieles al “gusto moderno”.

Su teoría se presenta como la única posibilidad de terminar con la oposición entre los defensores del enfoque estético, que defienden los contenidos musicales puros dentro de una autonomía de la obra y los defensores de un enfoque sociológico que se apoyan en el contexto social, porque los dispositivos intermediarios nos permiten entender, de un modo empírico, cómo cambian la música y su público en función de ellos.

Tanto Hennion como Szendy, consideran que la obra no es un objeto finito, al cual hemos de permanecer fieles. Más bien, nos dan a entender que su autonomía se

realiza gracias al sujeto, que la manipula y la transforma a través de unos medios. Esta acción sobre la obra es la que la convierte propiamente en una obra de arte. Ambos defienden cómo existen una serie de alteraciones que afectan a la estricta literalidad de la obra musical, que no significan su contaminación sino su possibilitación.

De este modo, se ha consolidado la idea de una música, entendida como arte sensible, que incluye la posibilidad de conocimiento. Un pensamiento que considera que la autonomía de las obras ha de entenderse como la posibilidad que tienen de interpretarse desde un sujeto que percibe y que está en relación con toda una serie de influencias que recibe de su contexto histórico, es decir, como una autonomía relativa.

En cuarto lugar, hemos podido observar, que en lo que se refiere al aspecto de la normatividad en la música, ha existido un proceso de pensamiento que ha ido desde una búsqueda de fundamentación del carácter universal de las normas, a una búsqueda de la posibilidad de organización universal del sonido. Una organización que permite realizar diversas lecturas por parte del receptor a la hora de definir la obra.

La búsqueda de juicios universales de Kant, le condujo a la idea de que el placer estético no es subjetivo e individual, sino que es el resultado de una conciencia universalmente compartida. Para Kant, los juicios sobre lo bello son universalmente válidos y ejemplarmente necesarios. Si bien, la belleza musical no llegaba a cumplir esas condiciones por estar demasiado cerca de los sentimientos y debía poseer, además, otras condiciones como la efectividad, la economía y elegancia en la consecución de su fin, un fin que consistía en un estilo, un género o cualquier otra convención.

Por lo que se refiere a la teoría de Meyer, Nattiez observa, que traslada la existencia de normas universales desde las estrategias *poiéticas* a las *estésicas*, es decir, desde la forma y los límites que impone el propio compositor a los que percibe el oyente. Habría que añadir a esto, que, en realidad, para Meyer, el oyente ni siquiera los llega a percibir, cuando se trata de música perteneciente a otros ámbitos culturales.

El giro en la concepción de las normas universales se produjo con Wittgenstein, cuando afirmó que toda regla encontraba su sentido y expresión en nuestros

comportamientos dentro de una cultura. Si podemos afirmar que hay normas universales, no es porque se den al margen de la cultura, más allá de todo contexto, más bien, reconoce que lo que es universal, no son las normas mismas, sino el hecho de que las normas se encuentran universalmente en las propias formas de vida humanas y tienen sentido dentro de ellas.

También Blacking ha sostenido que, en todas sus formas, la música se caracteriza por ser un sonido organizado y conceptualizado, bien sea por la mente de su productor, bien sea por la mente de quien lo percibe. Eso es lo que tienen en común las diferentes formas simbólicas que llamamos música dentro de un contexto no occidental de tradición musical oral. Todas las culturas del mundo admiten llamar música al “sonido humanamente organizado” dentro de la cultura propia, para emplear la expresión de Blacking.

Por un lado, señala Nattiez, Blacking identifica los universales con los comportamientos asociados a las estrategias *poiéticas*, puesto que se centra en los procesos de creación, al poner el énfasis en dichos procesos, desde las estructuras profundas de la música, de la tradición y de la asimilación inconsciente de los procesos sociales y cognitivos. Por otra parte, cuando Blacking expresa la esperanza de una “comunicación intercultural” a nivel de las estructuras profundas de la música, está suponiendo que el punto de vista del productor y del receptor son idénticos. Lo que significa que los universales se identifican, en este caso, con las estrategias *estéticas*.

Nattiez señala que las comparaciones interculturales no tienen ningún fundamento, y que no hay ninguna esperanza de comunicación intercultural. Así dice que, cuando se compara el Ravi Shankar Troupe interpretando el *Raga Mulkuans* y el Beaux-Arts Trío interpretando el *Trío en Do Mayor para Piano* de Brahms, poco puede ser descrito como universal. Lo que ambas agrupaciones tienen en común es la intención de comunicarse musicalmente.

Lo que cuenta, entonces, no son los meros sonidos materiales, es decir, las estructuras inmanentes, sino las estrategias *poiéticas* y *estéticas*, que están asociadas con el material. Si nos atenemos a un análisis musical propiamente dicho, existe siempre el peligro de que el investigador, al estudiar las estructuras musicales de una cultura extraña, encuentre formas en las estructuras inmanentes del material sonoro, como, por ejemplo, formas binarias o en espejo, que en realidad han sido puestas por él

mediante omisiones o distorsiones, cualquiera que sea el material. Puede ser que el punto de vista de los nativos implicados sea diferente.

Nattiez afirma, en la línea de Blacking, que los universales deben buscarse en lo que llama “los universales de la estrategia” y no en los datos inmanentes. Esto significa que, para entender la música, es preciso no sólo atender a los sonidos mismos, sino también a los modos como se produce, como a los modos en que se percibe el sonido, es decir, a las estructuras profundas.

Por tanto, la pretensión de poder regirse por leyes universales dio paso al reconocimiento de un tipo universalidad que, al mismo tiempo, permitió la libertad que requiere toda obra de arte. Tanto Wittgenstein como Blacking y Nattiez, no pretenden ya encontrar unos mecanismos universales en el sujeto, como fundamento de las normas en la obra de arte, sino dar con unas condiciones de comportamiento social comunes a la humanidad para organizar el sonido. Y a la hora de concretar esas normas, lo que cuentan son los juegos del lenguaje o las formas de vida en el caso de Wittgenstein, o el comportamiento social, en el caso de Blacking, y en Nattiez, las condiciones de producción y de recepción, es decir, los universales de la estrategia.

Esta manera de concebir la universalidad de la música ha hecho posible una enorme libertad en lo que se refiere a las formas de organización que el compositor escoge, así como también, ha permitido al receptor participar en su conformación.

Tal es el caso de la postura de Xenakis, para quien si la lluvia es tan musical como el *glissando* del violín, es porque, al fin y al cabo, es el hombre quien decide lo que es música, es decir, quien tiene capacidad de descubrir formas y organizar el material sonoro, obedeciendo a unas estructuras profundas.

Tanto Xenakis, como Cage y Stockhausen, se han caracterizado por el empeño en buscar sistemas y modos de organizar la música, que no se atienen a unos patrones universales dados ni pretenden crearlos, sino que han utilizado estructuras que preservan la libertad del compositor y del oyente.

Xenakis, por su parte, recurre a las leyes estocásticas en sus composiciones, que escapan a la visión causal y determinista de la naturaleza, queriendo representar de ese modo, un mundo regido por probabilidades. Pero, Cage va más allá, cuando sostiene que la composición no debe ser un proceso controlado, ni un proceso intencionado, ya

que no dejaría espacio libre para generar sentidos y formas nuevas en el intérprete, el montador o el receptor.

Stockhausen por su parte, busca una revalorización del proceso compositivo a través de la relación con los intérpretes. Para Stockhausen, los materiales de la música no están al margen del proceso de la composición. A esto lo llamó proceso-planificado, esto es, planificaciones para procesos musicales que permitieran diferentes realizaciones.

El hacer partícipes a otros sujetos distintos al creador, propiamente dicho, pone de manifiesto, que una obra de arte no es tal, hasta que encuentra su significado en los oyentes como un proceso que, sin ellos, no lograría completarse. En la obra musical, los intérpretes y los arreglistas, llegan a convertirse en auténticos partícipes de la composición.

La aparición de la *obra en movimiento (work in progress)* es por tanto, un fenómeno que responde, a un nuevo modo de pensar, y a un deseo de componer obras en las que la necesidad de las normas no implique una falta de libertad.

En cuarto lugar, por último, el reconocimiento de la función necesaria de una recepción activa en la obra de arte ha ocurrido, cuando se ha comprendido que la posibilidad que tiene la música de comunicación de ideas o de sentimientos no se encuentra propiamente en la obra misma, ya sea en su contenido como representación, ya sea en su estructura formal, sino en la diferente significación que le atribuye el sujeto dentro de cada contexto.

Otro tanto cabe decir de los efectos morales de la música: la capacidad terapéutica y moral es eficaz siempre en función de las distintas situaciones del sujeto que percibe.

El aspecto atribuido a la música de ser un “lenguaje representativo” de las emociones, como ya he señalado, formó parte de toda una concepción del saber como representación, que afectó a toda la cultura del siglo XVII, como ha afirmado Foucault.

Dicho lenguaje se desarrolló según relata Kivy, debido a ciertas influencias sociales y al pensamiento de Descartes, que lograron ir construyendo un código emotivo para la música occidental.

En una primera etapa, el “lenguaje musical” pretendió la descripción de los afectos, y, posteriormente en el siglo XIX, con el romanticismo, pretendió expresar la propia individualidad del creador o del genio que se transmite a través de sus obras.

Sin embargo, el código emotivo de la música occidental sólo es válido para toda la música que está registrada en nuestra cultura bajo la etiqueta de “música clásica”. Esto es, música como la de Haydn, Mozart, Beethoven o Bruckner, pero el mismo Kivy reconoce que, ya, la música minimalista cae fuera de dicho código.

Esto es, precisamente, lo que señala Jankélévitch, que el código emotivo de nuestra tradición musical, ya no es válido para la música del siglo XX.

Jankélévitch caracteriza gran parte de la música del siglo XX como *inexpressiva*, es decir, una música que rompe expresamente con el código emotivo para buscar otras formas de expresión menos explícitas y más ambiguas.

Por tanto, aunque la música de nuestro tiempo, ponga en cuestión la capacidad de representación de emociones de la música, puesto que viola expresamente el código emotivo, eso no significa que la niegue, sino que los nuevos modos de expresión permiten presentarla como una posibilidad más, que está en ella. Lo que ocurre es que esa capacidad estará en función del significado que en cada momento tenga, de acuerdo con un contexto cultural y social determinado.

Lo mismo puede decirse de los efectos terapéuticos o morales de la música, puesto que están condicionados por la familiaridad que se tenga con el “código emotivo”. Para que se produzcan dichos efectos en la música, es importante tener cuenta cuál es el contexto del receptor, pues, son sus condiciones sociales y personales las que le disponen para una recepción acorde con ello.

En este sentido, Draper, también, reconoce que las “poderosas energías del sonido humano” no pueden aplicarse a la música no tonal del siglo XX. La explicación no es difícil de ver, puesto que la música no tonal no sigue el “código emotivo” de la música normalmente denominada clásica, que se encuentra dentro del “Cercos occidental” como significativamente lo llamó Boulez. Por otro lado, O. Sacks afirma que el estado de la persona y su sensibilidad para la música es determinante para la eficacia curativa de la música en los trastornos mentales.

En Nietzsche hemos podido observar dos etapas diferentes y dos interpretaciones distintas. En una primera época, se inclinó hacia una concepción de la

música tal modo la entendieron Schopenhauer y Wagner y compartió con ellos el paradigma de una música absoluta. Posteriormente, sin embargo, defendió una concepción “fisiológica”, de acuerdo con la cual, la música tiene unos efectos físicos, en estrecha relación con su significación. Comparaba así, la música de Wagner, capaz de ponerle literalmente enfermo, con la de Berlioz, que, en cambio, le resultaba estimulante.

En resumen, no es la música, es decir, el sonido mismo, el que provoca los efectos, de acuerdo con el pensamiento de Descartes y de su siglo, sino toda una serie de condiciones que no están en los sonidos mismos y que tienen que ver más con el contexto social y personal del receptor. Eso ocurre cuando comparamos los efectos terapéuticos que produce una música rítmica, en los enfermos, tal como observa O. Sacks y los efectos que produce la música “clásica” en los campos de concentración como relata Quignard.

Quignard ha reconocido, en cierto modo la concepción platónica del poder de encantamiento de la música, cuando nos muestra la relación entre la música y las estrategias de la caza. Sin embargo, la postura de Quignard no puede interpretarse al modo de Platón de que determinados tipos de música están ligados a determinados efectos, muy al contrario, lo que pone de relieve es que una música que puede expresar los sentimientos más sublimes y estimulantes, en determinadas circunstancias, puede provocar justamente el efecto contrario, la desmoralización y la desesperación.

La música, por tanto, no está destinada a producir determinados efectos terapéuticos, ni a producir determinados efectos morales, por sí misma. Pero, si tiene la posibilidad de hacer despertar efectos y sentimientos que el sujeto determinará en un determinado contexto. La influencia de la música, a la hora de esperar que produzca ciertos efectos, parece estar condicionada, por las situaciones concretas del sujeto que percibe y por las circunstancias sociales. Es decir, por el sentido que se le atribuye.

En este sentido, dice Blacking, que la música no puede cambiar la sociedad, ni puede llevar a la gente a actuar, a menos que esté social y culturalmente predispuesta para hacerlo. Lo que sí le reconoce a la música es el poder de hacer a las personas más conscientes de ciertos sentimientos que han experimentado, reforzando, estrechando o expandiendo su conciencia de distintas formas.

Por lo que se refiere a la música como “lenguaje no representativo”, fue una consideración de la música que iba ligada a la idea de un lenguaje autónomo, a la que Dahlhaus aplica la denominación de música absoluta. La música, entonces, pasó de ser un lenguaje de las emociones, a ser un lenguaje que representaba la esencia del mundo.

La música absoluta era el nuevo paradigma musical del siglo XIX, que surgió como consecuencia de su separación del texto, esto es, de las palabras. Se trataba, entonces, de una música puramente instrumental y autónoma. En este paradigma, la obra musical era, al mismo tiempo, una obra completa y acabada, que no precisaba de la intervención de un sujeto que percibe. Además, este lenguaje del mundo espiritual o de las esencias metafísicas, iba ligado a una pretensión autenticidad y de sinceridad por parte del compositor, como señalaba Cook

El formalismo musical fue la consecuencia de dicho paradigma, el cual destacaba el contenido poético de la obra musical al margen de cualquier contenido programático. Por eso, decía Schönberg, que en la música, los elementos musicales pueden alcanzar el poder de hablar por sí mismos expresando las cosas más irreales que existen: una alteración de tonos altos y bajos, ritmos rápidos y lentos, sonidos fuertes y suaves. Es, de ese modo, como nos sentimos profundamente conmovidos.

Sin embargo, en el siglo XX, al mismo tiempo que se abandonó el antiguo concepto de autonomía musical y de una universalidad normativa, también se abandonó la concepción de la música como una forma de lenguaje, para dar paso a una concepción de la música como símbolo o signo, cuyo sentido sólo podía encontrar su significado en la experiencia vivida o en relación con el modo de vida de una sociedad dada.

La perspectiva de la música como una forma de lenguaje, desapareció con el nuevo modelo del saber que, según Foucault, se caracterizó por la muerte del hombre, tal como habían anunciado el pensamiento de Nietzsche y la obra pictórica de Klee. Este nuevo modelo ponía en cuestión la noción de signo comunicativo, para plantear la noción de un signo *polisémico*, para usar el término de Nattiez.

Para Cassirer y Langer, la música era un símbolo, que permitía mantener la idea de una música con voluntad de comunicación, sólo que esta vez, estaba involucrado el sujeto en la comunicación. El sujeto interviene aquí en la construcción de un mensaje,

que continúa hablando del mundo, aunque dicho mensaje no sea literal, sino formal, como afirmaba Langer.

Cuando Langer se refiere al símbolo musical como la forma lógica del sentimiento, quiere decir que se trata de una abstracción formal del oído o del ojo, cuyo significado es inseparable de su forma. Insistía en que la música no es una representación de emociones, sino su “pintura lógica”, al modo de Wittgenstein. Pero, además, decía que era un símbolo inagotable, o *inconsumable*.

Mukarovký señala, también, que no hay separación entre forma y contenido en el signo estético, ya que cada componente de la obra de arte, incluyendo los más formales, contiene su propio valor comunicativo, independientemente del tema. En la música, por tanto, la estructura de la obra artística, es decir, el nivel del tono, la formación melódica y rítmica, el timbre, etc., funcionan como significación, e incluso como significación comunicativa.

Sin embargo, para Mukarovský, aunque la obra artística tiene un carácter semiológico, y está estrechamente vinculada con la esfera de los signos comunicativos, resulta ser la negación de una comunicación auténtica. La verdadera relación con la realidad es, en este caso, múltiple, y alude a hechos conocidos por el receptor, hechos que sin embargo no están y no pueden estar pronunciados por la obra misma, ni indicados en ella, porque forman parte de la experiencia íntima del receptor.

Para terminar, el recorrido histórico que he realizado, me ha permitido, al mismo tiempo, descubrir la diversidad de formas en que se ha pensado la música, y por tanto, mostrar algunas de esas dimensiones, que en determinado momentos de la historia han prevalecido sobre las otras. Algunas de ellas han sido, por ejemplo, la dimensión del conocimiento que prevaleció en la Antigüedad clásica y en la Edad Media; la dimensión representativa de los afectos en los siglos XVII y XVIII junto con la dimensión moral y terapéutica; la dimensión de comunicación con la esencia espiritual del mundo en el siglo XIX; o la dimensión de una realidad expresiva puramente formal a principios del siglo XX.

En el siglo XX, las características que se pueden atribuir a la música, son múltiples en función del tipo de escucha que propone el compositor y que estamos

dispuestos a construir como intérpretes o como oyentes, siempre desde un contexto determinado. Como dice Jankélévitch

La música no es pues inexpresiva porque no exprese nada, sino porque no expresa este o aquel paisaje privilegiado, este o aquel decorado que excluye a los demás; es inexpresable porque implica innumerables posibilidades de interpretación, entre las que nos deja escoger. Estas posibilidades, lejos de obstaculizarse como ocurre en el espacio, con los cuerpos impenetrables (cada uno colocado en su determinado lugar), se compenetran¹⁰⁸⁶

¹⁰⁸⁶ Jankélévitch, V., Opus cit., 2005, pág 121

Bibliografía

Adorno, Theodor. W. *Teoría estética*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Ed. Akal, S.A., Madrid, 2004.

Aristóteles. *Poética*. Trad. Alfredo Llanos. Ed. Leviatán, Buenos Aires, 1991.

Ahonen, Hanne, “Wittgenstein and the Conditions of Musical Communication” *Philosophy* Vo. 80, N° 31: 513-529. Cambridge, 2005.

Arconada, Cesar M. “En torno a Erik Satie”, en *Erik Satie. Del Chat Noir a Dadá* (19 septiembre – 10 noviembre) : 241-245. Ed. por IVAM Centre Julio González, Generalitat Valenciana, Consellería de Cultura, Educació y Ciencia, Valencia, 1996.

Bertinetto, Alessandro. “Filosofando a Trane. A Love Supreme”, en *Significado: emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música*. Ed. por María José Alcaraz y Francisca Pérez Carreño, Balsa de la Medusa. Madrid, 2010.

Blacking, John. *¿Cuánta música hay en el hombre?*. Trad. Francisco Cruces, Alianza Editorial. Madrid 2006.

_____ *Música, Cultura y experiencia. Selected Papers*. The University of Chicago Press. Chicago, 1995.

Bofand, Alain. *Paul Klee. L'oeil en trop*. Ed. La Différence, Matière d'images, París, 1988.

Bonet, Juan Manuel. “Erik Satie, la pista hispánica”, en *Erik Satie. Del Chat Noir a Dadá* (19 septiembre – 10 noviembre) : 225-231 Ed. por IVAM Centre Julio González, Generalitat Valenciana. Consellería de Cultura, Educació y Ciencia, Valencia, 1996.

Boulez, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*. Gonthier. C B. Schott Sohne Mayence, 1963.

Bowman, Wayne. D. *Philosophical Perspectives on Music*. Oxford University Press. New York 1998.

Brendel, Alfred. *On Music*. Colección de Ensayos JR Books. Londres, 2007.

Busoni, Ferruccio. *Sketch of a new Esthetic of Music*. Trad. Dr. TH. Baker. Copyright G. Schirmer. Nueva York, 1911.

Cage, John. *Silencio*. Trad. Marina Pedraza. Ardora Ediciones, Madrid, 2007.

Carpentier, Alejo. “Erik Satie, profeta y renovador”, en *Erik Satie. Del Chat Noir a Dadá* (19 septiembre – 10 noviembre) : 259-262. Ed. por IVAM Centre Julio Gonzalez, Generalitat Valenciana. Consellería de Cultura, Educació y Ciencia, Valencia, 1996.

Carrol, Noël. “Danto, Art, and History”, en *The end of art and Beyond: Essays after Danto* Ed. por Haapala Arto, Levinson Jerrold y Rantala Veikko. Humanity books, Nueva York, 1997.

Cassirer, Ernst. *La Filosofía de las Formas Simbólicas*, 3 vols. Trad. Armando Morones. Fondo de Cultura Económica, México, 2003.

Castro, Sixto “Wittgenstein: música, lenguaje y sentimientos”, en *Significado: emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música* . Ed. por María José Alcaraz y Francisca Pérez Carreño. Balsa de la Medusa, Madrid, 2010.

Claramonte, Jordi. *La República de los Fines. Contribución a una crítica de la autonomía del arte y la sensibilidad*. Cendeac, Murcia, 2010.

Cook, Nicholas. *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Trad. Luis Gago. Alianza Editorial, Madrid, 2001.

- Christensen, Erik. *Musical Timespace*. Aalborg University Press, Dinamarca, 1996.
- _____. *An Introduction to Intensive Listening*. Working papers, Universidad de Sheffield, Sheffield, 2007.
- _____. *Music Listening, Music Therapy, Phenomenology and Neuroscience*. Aalborg University Press, Dinamarca, 2012.
- Dahlhaus, Carl. *Fundamentos de historia de la música*. Trad. Nélica Machain. Gedisa. Barcelona, 1997.
- _____. *La idea de la música absoluta*. Idea Books, Barcelona, 1999.
- _____. *Esthetics of Music*. Traducción inglesa por William W. Austin. Cambridge University Press. Cambridge, 1982.
- Danto, Arthur C. *La transfiguración del lugar común*. Trad. Ángel y Aurora Mollá Román. Paidós, Espasa S.L.U., Madrid, 2002.
- _____. “Narrative and never-endingness: A replay to Margoris”, en *The end of art and beyond: essays after Dant*. Ed. por Haapala Arto, Levinson Jerrold y Rantala Veikko, Humanity books, Nueva York, 1997.
- De Pablo, Luis. *Aproximación a una estética de la música contemporánea*. Editorial Ciencia Nueva, Madrid, 1968.
- _____. *A contratiempo*. Círculo de Bellas Artes, Madrid , 2009.
- Debussy, Claude. *El Sr. Corchea y otros escritos*. Trad. Ángel Medina Álvarez. Alianza Música, Madrid, 1993.
- Della Volpe, Galvano *Crítica de la Ideología contemporánea. Ajuste de cuentas con la poetica estructural*. Trad. M^a Ester Benítez. Edición Alberto Corazón, Madrid, 1970.
- Dewey, John. *El arte como experiencia*. Trad. Jordi Claramonte Paidós, Barcelona, 2008.
- Eco, Umberto. *Obra abierta*. Trad. Roser Berdagué. Planeta- Agostini, Obras maestras del pensamiento contemporáneo, Barcelona, 1985.

Foucault, Michel *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Traduc. Cecilia Frost. Siglo XXI editores, Argentina, 1968.

Fubini, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Trad. Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Alianza, Madrid, 1999.

_____. “¿Qué estética musical hay después de Adorno?” en *El siglo XX: Entre Música y Filosofía* Trad. M. Josep Cuenca Ordiñana. Col·lecció estètica & crítica, Valencia, 2004.

_____. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Trad. Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Alianza Editorial, Madrid, 2006.

Grossmann, Rolf. “Kontrolle, Ritus, Simulation, die Komposition mit dem Zufall in einer Kalkulierten Welt” *Iannis Xenakis, Kontrolle und Zufall: Komponist, Architekt, Visionär* (7 septiembre- 27 de noviembre) : pág 6-10. Akademie der Künste, Berlin, 2011.

Gomila, Antoni. “Música y emoción: el problema de la expresión y la perspectiva de la segunda persona”, en *Significado: emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música*. Ed. por María José Alcaraz y Francisca Pérez Carreño. Balsa de la Medusa, Madrid, 2010.

Hennion, Antoine. *La pasión musical*. Trad. Jordi Terré. Paidós, Buenos Aires, 2002.

Henry, Michel. *Seeing the invisible on Kandinsky*. Trad. del francés Scott Davidson. MPG Books Group, Bodmin, Continuum, Cornwall, 2009.

Ibañez, Jordi. “La suerte de envejecer o las ilusiones del estilo tardío”, en la recopilación *Significado: emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música*. Ed. Por María José Alcaraz y Francisca Pérez Carreño. Balsa de la Medusa. Madrid, 2010.

Janik, Allan y Toulmin, Stephen. *La Viena de Wittgenstein*. Trad. Ignacio Gomez de Liaño. Taurus, Madrid, 1983.

Jankélévitch, Vladimir. *La música y lo inefable*. Trad. Ramón Andrés y Rosa Rius. Ediciones Alpha Decay, S. A. Barcelona, 2005.

Kandinsky, Vassily. *De lo espiritual en el arte*. Trad. Genoveva Dietrich. Paidós, Barcelona, 1996.

Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Trad. Manuel García Morente. Espasa Calpe, Austral, Madrid, 1990.

_____. *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime* (1764). Alianza, Madrid, 1990.

Kenny, Anthony. *Wittgenstein*. Allen Lane, Revista de Occidente, S.A., Madrid, 1974.

Kessler, Mathieu. *L'esthétique de Nietzsche*. Thémis Philosophie, Presses Universitaires de France, 1998.

Kivy, Peter. *The Fine Art of Repetition: And Other Essays in the Philosophy of Music*. Cambridge University Press, Cambridge, 1993.

_____. *Moralidad musical*, en la recopilación *Significado: emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música*, de M^a José Alcaraz y Francisca Pérez Carreño. Balsa de la Medusa, Madrid, 2010.

_____. *Nuevos Ensayos sobre las Comprensión Musical*. Trad. Verónica Canales Paidós, Buenos Aires/Barcelona, 2005.

_____. *Music, Language, and Cognition: And Other Essays in the Philosophy of Music, further collected essays of Peter Kivy*. Oxford University Press, Nueva York, 2007.

Langer, Susanne K. *Philosophy in a new key: A study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Harvard University Press, Cambridge, 1942.

_____. *Feeling and form : a theory of art developed from philosophy in a new key*. Routledge & Kegan Paul, London, 1957.

Latour, Bruno. *Reensamblar lo social*. Oxford University Press. Trad. Gabriel Zadunaisky. Ediciones Manantial SRL. Buenos Aires, Argentina, 2008.

Barber, Llorenç. “Sobre Erik Satie”, en *Erik Satie. Del Chat Noir a Dadá* (19 septiembre – 10 noviembre): 274 – 281. Ed. por IVAM Centre Julio Gonzalez Generalitat Valenciana. Consellería de Cultura, Educació y Ciencia, Valencia, 1996.

Marco, Tomas. “Del arte musical al arte sonoro”, en *Forma y tiempos de la música* n° 28: 231-258. Ed. por Francisco Jarauta. Cuadernos de la Fundación Botín, Observatorio de Análisis y Tendencias, Santander, 2011.

Matravers, Derek. “La expresión como forma de aparecer”, en *Significado: emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música*. Ed. por M^a José Alcaraz y Francisca Pérez Carreño. Balsa de la Medusa, Madrid, 2010.

Mc Carthy Draper, Maureen. *La naturaleza de la música. Un camino para el bienestar interior*. Trad. Daniel Berlanga Ramos. Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 2002.

Menuhin, Yehudi. *Theme and Variation*. Stein and Day. Nueva York, 1972.

Meyer, Leonard. *La emoción y el significado en la música*, University of Chicago Press, Chicago, 1961.

Moore, Margaret “Una profunda confusión: la explicación de nuestros juicios de profundidad musical”, en *Significado: emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música*. Ed. por M^a José Alcaraz y Francisca Pérez Carreño. Balsa de la Medusa, Madrid, 2010.

Mounce, H. O. *Wittgenstein's Tractatus*. Blackwell, Oxford, 1981.

Monk, Ray. *Ludwig Wittgenstein. El deber de un genio*. Trad. Damián Alou. Anagrama, Barcelona, 2002.

Mukarovský, Jan. *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Trad Jordi Llovet. Ed. Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1977.

Nattiez, Jean-Jacques *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. NJ: Princeton University Press, Princeton, 1990.

Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra, Un libro para todos y para nadie*. Trad. Andrés Sanchez Pascual. Alianza Ed., Madrid, 1981.

_____. *Fragmentos Póstumos (1885-1889) Vol IV*. Trad, Juan Luis Vermal y Juan B. Llinares. Edición en español Diego Sanchez Meca. Tecnos, Madrid, 2006.

Pérez Carreño, Francisca “El formalismo y el desarrollo de la historia del arte, en Bozal, V., Editor”, en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporánea*. Ed. por M^a José Alcaraz y Francisca Pérez Carreño. Visor, La Balsa de la medusa, Madrid, 1996.

Pla, Josep. “Erik Satie ya es un caso...”, en *Erik Satie. Del Chat Noir a Dadá (19 septiembre – 10 noviembre)*: 234. Ed. por IVAM Centre Julio Gonzalez. Generalitat Valenciana. Consellería de Cultura, Educació y Ciencia, Valencia, 1996.

Platón. *Leyes*. Trad. Herederos de José Manuel Pabón y herederos de Manuel Fernández – Galiano. Alianza Editorial, Madrid, 2008.

_____. *República*. Trad. Herederos de José Manuel Pabón y herederos de Manuel Fernández – Galiano. Alianza Editorial, Madrid, 2011.

Quignard, Pascal. *El odio a la música. Diez pequeños tratados*. Trad. Pierre Jacomet. Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1998.

Rusiñol, Santiago. “Al llegar...”, en *Erik Satie. Del Chat Noir a Dadá (19 septiembre – 10 noviembre)*: 235-237. Ed. por IVAM Centre Julio Gonzalez. Generalitat Valenciana. Consellería de Cultura, Educació y Ciencia, Valencia, 1996.

Sacks, Oliver. *Musicofilia*. Nueva York. Trad. Damian Alou. Ed. Anagrama, Barcelona, 2009.

Salazar, Adolfo. “Erik Satie”, en *Erik Satie. Del Chat Noir a Dadá* (19 septiembre – 10 noviembre): 249-255 Ed. por IVAM Centre Julio Gonzalez. Generalitat Valenciana. Consellería de Cultura Educació y Ciencia, Valencia 1996 .

Santander, Gabriel. “Mikrophone I de Karlheinz Stockhausen, análisis del proceso compositivo”. *Espacio Sonoro* nº 28: 3-20. Septiembre, 2012, <http://espaciosonoro.tallersonoro.com/wp-content/uploads/2012/09/An%C3%A1lisis-Mikrophonie-i.pdf> . Descargado el 10 noviembre de 2014.

Schönberg, Arnold. *El estilo y la idea*. Trad. Juan J. Esteve. Taurus, Madrid, 1963.

Schopenhauer, Arthur. *El Mundo como Voluntad y Representación*, 2 vols. Trad. Pilar López de Santa María. Trotta, Madrid, 2005.

Sierra, José. “Música especulativa y musica practica en la Edad Media”, en *Forma y tiempos de la música*. nº 18: 43-86. Ed. por Francisco Jarauta. Cuadernos de la Fundación Botín, Observatorio de Análisis y Tendencias, Santander, 2011.

Sotelo, Mauricio. “De oscura llama”, en *Forma y tiempos de la música* nº 18: 259-268. Ed. por Francisco Jarauta. Cuadernos de la Fundación Botín, Observatorio de Análisis y Tendencias, Santander, 2011.

Spitzer, Michael. *Metaphor and Musical Thought*. The University of Chicago Press, Chicago, 2004.

Storr, Anthony. *La música y la mente*. Trad. Verónica Canales Medina. Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 2007.

Stravinski, Igor. *Poética musical*. Trad. Eduardo Grau. Taurus, Madrid, 1983.

Szabados, Bela. “Wittgenstein and Musical Formalism” *Philosophy* nº 81: 649-658. The Royal Institute of Philosophy, Regina, 2006.

Szendy, Peter. *Escucha*. Trad. José María Pinto. Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 2003.

Trías, Eugenio. “La imaginación sonora”, en *Forma y tiempos de la música*. Ed. por Francisco Jarauta. Cuadernos de la Fundación Botín, Observatorio de Análisis y Tendencias, nº 18: 17-41. Santander, 2011.

_____. *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2014.

Vallejo, Cesar. “El más grande músico de Francia”, en *Erik Satie. Del Chat Noir a Dadá* (19 septiembre – 10 noviembre): 257. Ed. por IVAM Centre Julio Gonzalez. Generalitat Valenciana. Consellería de Cultura, Educació y Ciencia. Valencia, 1996.

Vilar, Gerard. “¿Qué clase de experiencia es una experiencia musical?”, en *Significado: emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música*. Ed. por M^a José Alcaraz y Francisca Pérez Carreño. Balsa de la Medusa, Madrid, 2010.

Von Amelunxen, Hubertus, Lammert, Angela. “Iannis Xenakis – Komponist, Philosoph, Architekt”. *Kontrolle und Zufall - Iannis Xenakis: Komponist, Architekt, Visionär* (7 septiembre- 27 de noviembre) : 3-5. Akademie der Künste. Berlin 2011.

Wittgenstein, Ludwig. *Cultura y Valor*. Trad. Elsa Cecilia Frost, Espasa, Austral, Madrid, 1986.

_____. *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Traducción e Introducción de I. REGUERA. Paidós I.C.E./U.A.B, Barcelona, 1996.

_____. *Las Investigaciones Filosóficas*. Trad. Alfonso García Suárez y Ulises Moulines. Crítica, Barcelona, 2002.

_____. *Tractatus logico-philosophicus*. Trad. Luis Valdés Villanueva. Tecnos, Madrid, 2003.

_____. *Cuadernos azul y marrón*. Trad. Francisco Gracia Guillén. Tecnos, Madrid, 2007.

Worth, Sarah. “Wittgenstein’s Musical Understanding”. *British Journal of Aesthetics*, Vol 37, No.2 : 158-167. Oxford, 1997.

