

EL LUGAR DE LA MÚSICA EN LA FILOSOFÍA DEL SIGLO XX

THE PLACE OF MUSIC IN THE XX CENTURY PHILOSOPHY

M^a ANGELES BEITIA BASTIDA*
UNED

RESUMEN: Este artículo pretende hacer un breve repaso a los planteamientos filosóficos más relevantes acerca de la música en el siglo XX, teniendo en cuenta la transformación que ha experimentado el objeto de la Estética hasta el momento. Se establecen cuatro perspectivas características de la estética musical del siglo XX, que han adoptado los filósofos de la música y la cultura, Adorno, Mukarovsky, Langer y Foucault; los musicólogos y teóricos de la música Hanslick, Jankélévitch y Cook; y los músicos Schönberg, Stravinski y Luis de Pablo. Estas perspectivas nos permiten concluir que la música se presenta como un objeto que no se deja explicar, aunque reconocen que la filosofía sigue siendo un discurso válido, siempre que se limite a su función orientativa y no explicativa. El pensamiento filosófico tiene un importante papel en el momento de la percepción de la obra de arte, lo que permite su enriquecimiento.

PALABRAS CLAVE: Estética musical; Siglo XX; Arte; Forma; Expresión; Enigma; Poesía; Significado; Símbolo.

ABSTRACT: This article aims to give a brief overview of the most significant philosophical approaches to twentieth century music, taking into account the changes in

* E-mail: mariangeles_bb@hotmail.com

aesthetic theory until today. Four perspectives characteristic of 20th century musical aesthetics are established. These perspectives have been adopted by the philosophers of music and culture Adorno, Mukarovský, Wittgenstein, Langer, and Foucault, by the musicologists and music theorists Hanslick, Jankélévitch, and Cook, and by the musicians Schönberg, Stravinski, and Luis de Pablo. These perspectives allow us to conclude that music is an object which cannot be explained, but they recognize that philosophy is still a valid discourse, as long as it is limited to its function of guidance and not to its explanatory function. Philosophical thought has an important role in perceiving artwork, which allows its enrichment.

KEYWORDS: Musical aesthetics, twentieth century, artwork, form, expression, mystery, poetry, meaning, symbol

1. Introducción

Las cuestiones filosóficas sobre el arte tuvieron su momento en el siglo XIX con la aparición de la Estética. Hasta entonces, 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 (Dahlhaus, 1982, 2). 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 (Dahlhaus, 1982, 3-4). El platonismo renacentista de Marsilio Ficino tampoco 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 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. Pero, reconoce que hubo, finalmente,

un único intento de restaurarla con la aparición de la estética fenomenológica, a partir de 1920¹.

Sin embargo, no está tan claro que la Estética haya llegado a su fin. Lo que ocurre es que su objeto ha ido transformándose. Así por ejemplo, un filósofo como Lukács (1885-1971), ha afirmado que el objeto de la Estética no ha de ser solamente una teoría de la sensibilidad como lo fue en su origen, sino también una teoría del arte y una teoría de la recepción de ambas (Lukács, 1966, 12-29).

Por lo tanto, la Estética es, hoy en día, más que una disciplina con un objeto firmemente limitado, un conjunto de problemas y puntos de vista, nunca anteriormente planteados, en donde se interpenetran ideas y experiencias de distintos orígenes.

La cuestión que nos ocupa es, ahora, cuál es el lugar que tiene la música en el pensamiento estético en el siglo XX, aunque de una forma muy general, puesto que, en este breve artículo, no puedo, ni pretendo hacer un análisis exhaustivo de la cuestión planteada. Esta cuestión es objeto de estudio de mi tesis, en la que trato más en profundidad los aspectos más esenciales del pensamiento filosófico sobre la música de esa época².

Para ello, he seleccionado a una serie de filósofos, musicólogos y músicos, especialmente representativos, que ha abordado la cuestión de la música y de la cultura del siglo XX. Dichos autores, debido a que presentan ciertas líneas en común, me han permitido agruparlos en diferentes tendencias, que caracterizan a este período de la estética musical.

¹ La fenomenología, con Husserl (1859-1938), no desarrolló un pensamiento sobre la música, pero puso unas 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, de la utilidad, la consistencia lógica y así de todas las categorías abstractas, para examinar la experiencia tal cual. Posteriormente, Merleau-Ponty (1908-1961), contribuyó a la concepción que más tarde desarrollaría Dufrenne (1910-1995) sobre la fenomenología musical, al insistir en las raíces que tiene la experiencia perceptiva en el cuerpo, en las bases corporales del conocer y del ser. Para un tratamiento más en profundidad de la fenomenología musical, ver la *Fenomenología de la Experiencia Estética* de Mikel Dufrenne.

² La tesis a la que me refiero lleva por título "Las múltiples dimensiones de la música del siglo XX", que fue presentada y difundida en febrero de 2017.

2. La obra musical como objeto que se desvela en su historia interna

El pensamiento filosófico sobre la música en el siglo XX no puede pasar por alto la obra de Adorno por su trascendencia en la reflexión sobre la llamada nueva música, cuya teoría estética tuvo en España un especial eco en el compositor Luis de Pablo.

La función de las obras de arte, según Adorno, ha de ser la de producir un mundo con una esencia propia, a partir del mundo empírico y contrapuesto a él. De ahí que la nueva música niegue la compacidad de lo siempre igual y encuentre su sello de autenticidad en “las marcas del desorden” y “la energía antitradicionalista”.

Para Adorno, la sucesión de las diversas generaciones en el arte se debe a un historicismo interno, y no al “cambio de sentimiento de vida meramente subjetivo” ni tampoco al cambio de los estilos establecidos. Hay una historiografía inconsciente, que está presente en las obras de arte auténticas, cuando éstas “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” (2004, 62).

Por otra parte, la obra de arte exige una mediación subjetiva en su constitución objetiva, ya que la obra no se puede separar de la expresión de un sujeto. En esto consiste la espiritualidad del arte. Adorno considera que la participación subjetiva en el arte forma parte de su objetividad, puesto que en el arte es indispensable que se produzca lo que él llama el momento mimético, que se obtiene mediante lo idiosincrásico de los sujetos individuales. Así, afirma que “toda idiosincrasia vive, en virtud de su momento mimético preindividual, de fuerzas colectivas inconscientes de sí mismas”.

Ahora bien, aunque en el arte, lo general se hace presente a través de las particularidades del individuo, como en la sociedad actual lo particular y lo general divergen, se niega la libertad al artista, y tiene que sacrificar su idea social a la exigencia social. Por eso, 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 cambien, la consciencia global de la sociedad no tiene que entrar en conflicto con la conciencia más avanzada de los individuos (2004, 63-64).

Adorno considera 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, en un proceso de desocultamiento del enigma que es la propia obra de arte, ya que, afirma que el arte no se entiende por sí mismo. (Adorno, 2004, 164-167)

La obra de arte musical tiene, entonces, un carácter enigmático que no es posible desvelar a través de lo que la terminología musical entiende por comprensión de la obra, es decir, desde su interpretación o ejecución de acuerdo con el sentido de la obra. “Dicha comprensión crea la ilusión de que el arte se entiende por sí mismo, pero esto no es así”. En este sentido dice Adorno: “con el arte pasa lo mismo que con el arco iris, que, si uno intenta acercarse mucho a él para verlo mejor, éste desaparece”.

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 *súmmum* 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 nexo de sentido y le sigue igual que las curvas en que la obra de arte aparece.” (2004, 70-71).

Las obras de arte son enigmas irresolubles que, al mismo tiempo, contienen en sí mismas su solución. Pero, en cualquier caso, el enigma no se puede resolver, 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. Frente a la fenomenología, defiende que aquello a lo que remite el carácter enigmático de las obras de arte sólo se puede pensar mediado (2004, 167)

Ya anteriormente, 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 también lo sostiene, 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.”(Adorno, 2004, 171-172)

Pero, aunque, las obras de arte fracasen ante su momento de racionalidad, sin embargo, gracias a que el arte produce miméticamente sus enigmas cuya solución desconoce, está mediado con el momento de racionalidad del espíritu. Por eso, afirma Adorno que “el enigma del arte es la configuración de mimesis y racionalidad”.

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 obra³. Para Adorno, esa es la única justificación de la estética (2004, 173-174).

El compositor Luis de Pablo sostiene, como Adorno, la existencia de un historicismo interno a la propia obra, y defiende la nueva música del siglo XX. Por eso afirma que 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 lo sostienen, lo justifican diciendo que para que la creación musical no sea algo insignificante,

³ 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 (Adorno, 2004, 174).

tiene que estar vinculada al mundo de los valores trascendentes. Pero, el hecho artístico es exclusivamente humano, y lo humano sólo puede realizarse en una necesaria multiplicidad de corrientes (De Pablo, 1968, 20).

Esta metodología, a su vez, exige una constante conciencia de su provisionalidad, o sea de su valor precedero o momentáneo.

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 veces (1968, 20).

Para Luis de Pablo, la pura afirmación personal del compositor no basta ni puede bastar para el juicio sobre una obra. Ésta sólo cobra sentido por el contacto con el mundo en el que se realiza. Dicho encuadre, por tanto, es el presupuesto para que una estética no sustituya al impulso creador, sino que la complemente.

Se requiere una estética que intente una interpretación del sentido de la obra y ayude a encontrar su validez. Y, aunque la afirmación personal es imprescindible en la creación, porque es el único motor a través del cual, el compositor cobra conciencia de su calidad de tal, “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” (De Pablo 1968,20).

Por otro lado, el impulso creador debe ejercerse de modo responsable, es decir, debe suponer una nueva realidad creada, que requiere un exquisito cuidado para diferenciarse de lo ya hecho. De otro modo, no deberíamos hablar de creación, sino de diletantismo (De Pablo, 1968, 25-27).

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

Cuando la obra musical es producida al margen de las condiciones sociales, encarna en sí misma el movimiento dialéctico de la realidad empírica y su progreso. De esa manera, supone un avance progresivo del gusto, en relación con los cambios históricos y la conciencia que de ellos se tiene. La función del pensamiento filosófico será, entonces, desentrañar ese sentido y descubrir su capacidad emancipatoria.

3. La música como forma

A partir de los años sesenta se impuso desde la Semiótica el problema de la semantividad en la música, que dividió a quienes consideraban la estructura y los aspectos técnicos como la esencia de la música, de quienes la consideraban como un contenido expresivo y de sentimientos (Fubini, 2006, 53-64).

De acuerdo con esta división, el músico y teórico Hanslick, de principios del siglo XX, fue considerado el prototipo de músico formalista por su crítica a la “antediluviana estética de los sentimientos”.

Hanslick, sostenía que lo decisivo en la música eran las máximas estéticas que se encuentran en la forma misma de la exposición, con el objeto de oponerse a la estética de la expresión propia del siglo XIX (Dahlhaus, 1997, 32). Pero, eso no significaba que se aferrara a lo meramente técnico olvidando el espíritu, como sostenían los críticos del formalismo, puesto que para Hanslick la forma o lo meramente técnico ya era propiamente una actividad del espíritu (Dahlhaus, 1999, 40).

Esta idea acerca de la forma parece que la tomó Hanslick de Humboldt, para quien el lenguaje era un trabajo del espíritu sobre un material capaz de espíritu. Según Humboldt, la estructura interna que prescribe el camino del lenguaje, así entendido, es la “forma del lenguaje” (Dahlhaus, 1999, 109).

Por lo tanto, Hanslick no rechazaba el contenido poético en lo específicamente musical, en la forma sonora, lo que sí rechazaba era un contenido programático, el cual era un elemento extraño a la música.

También para el músico Schönberg, la forma era importante en la obra de arte y especialmente en la música, porque, como decía, facilita la comprensión y

con ello, produce una satisfacción, no solo intelectual, sino también emocional. Sin embargo, insistía en que, esa satisfacción se realiza siempre que la *idea* del creador esté representada en ella (Schönberg, 1951, 143). La música ha de ser, pues, la representación de las ideas del poeta y pensador musical y estas ideas musicales han de corresponder a leyes de la lógica humana, que son una parte de lo que el hombre puede percibir, razonar y expresar (Schönberg, 1951, 50).

Stravinski reconoció el valor de la música de Schönberg, cuando señalaba que lo importante en la música es la polaridad del sonido, de un intervalo o, aún, de un complejo sonoro. Observó, que los polos de la nueva música ya no se encontraban en el centro del sistema cerrado del sistema tonal, pero, se seguían manifestando de modos diferentes. Esto se debía a que Schönberg ya no creía en el valor absoluto del sistema mayor-menor fundado sobre esa entidad que los musicólogos denominan escala de do.

Para Stravinski, los elementos constructivos tenían una especial importancia en la obra de arte musical, ya fueran al estilo de la antigua tonalidad o al estilo de la “nueva lógica”. Pero insistía también, en que en la obra musical los elementos constructivos no eran lo definitivo, sino más bien, el elemento poético que caracteriza al aspecto espiritual propiamente humano de la obra de arte. En eso consistía, según Stravinski la verdad que preserva el equilibrio humano y que da lugar a leyes fundamentales.

La verdad en el orden musical es, entonces, para Stravinski el Espíritu que se dirige su adonde quiere, y que está “dotado de la facultad de querer”. Así dice: “Este principio de voluntad especulativa es un hecho”. “La música es en su estado puro una especulación libre, los creadores de todos los tiempos han sido portadores del testimonio de este concepto” (1983, 53).

También Wittgenstein, filósofo representativo del siglo XX, se ocupó de la cuestión de la música, recurriendo a frecuentes paralelismos entre música y lenguaje tanto en *Las Investigaciones filosóficas* como en *Cultura y Valor*.

Para Wittgenstein, aunque sólo la melodía misma es lo que debe contar a la hora de encontrar una figura que represente a la música, sin embargo, es posible, describir la música recurriendo a un poema, pues, sus significados los toma de los juegos del lenguaje. La música no representa alguna parte del mundo, al igual que las palabras, afirma Wittgenstein, pero tampoco es un mero lenguaje formal o auto-contenido. Es posible encontrar una imagen en otro medio que arroje luz

sobre la música, así, por ejemplo, afirma que el carácter y la significación que pueden verse en un rostro se pueden oír también en la música. Esto significa que es posible describir la música mediante criterios tanto intramusicales, como extramusicales, aunque su significado se encuentre en la música misma.

De la misma manera que la tarea de la filosofía debe de consistir en analizar las descripciones de hechos que se dan de forma concreta en el propio lenguaje (Wittgenstein, 2002, 90), así también, la reflexión sobre la música ha de consistir en ofrecer las descripciones apropiadas, que sean capaces de captar su expresión o su espíritu en los diferentes juegos del lenguaje. No sólo en el caso de la música, sino también en las Escrituras o en una construcción arquitectónica, igual que en un rostro, lo que cuenta es la expresión (1986, 166; 1996, 202). Wittgenstein deja abiertas diferentes posibilidades a la hora de dar significado a una expresión, siempre que las podamos concretar en sus diferentes usos o aplicaciones (1996, 112-113).

De manera que, en la música, señala Wittgenstein, lo que cuenta es la expresión o el sentido que damos a los signos musicales, y eso, también, es lo que ha de ser aprehendido por el alumno cuando el maestro le quiere transmitir lo que él entiende. Por eso, aunque puede ocurrir que un maestro sea capaz de comunicar al alumno cómo ha de ser interpretado un tema musical, sin que necesariamente le enseñe a seguir unas reglas, sin embargo, esa enseñanza no le servirá al alumno para futuras aplicaciones.

Hay unas reglas que determinan el significado de un tema musical, aunque éstas no están plenamente definidas como las de las palabras. Wittgenstein sostiene que hay un mismo principio, tan válido para el lenguaje, como para la música, y es que la regla de uso de los signos no puede ser explicada. Por otra parte, añade, “una regla está ahí como un indicador de caminos”, que deja dudas sobre el camino que se ha de tomar (2002, 83).

Las reglas, como los conceptos 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 ser orientadoras, lo que significa que siempre podemos descubrir en ellas nuevas aplicaciones.

A pesar de todo, aunque no podamos obtener una definición de una regla, sí podemos tener una perspectiva *sinóptica* a partir de sus usos. De este modo, se

refiere a ello cuando afirma: “algo que esté ya abiertamente de manifiesto y que se vuelva visible sinópticamente mediante una ordenación” (2002, 92).

Concluyendo, no parece que pueda seguir sosteniéndose la idea de que hay un formalismo que se opone al sentido expresivo y poético de la música. Tanto Hanslick, Stravinski y Schönberg, como Wittgenstein para quienes, efectivamente, la música no expresa nada ajeno a ella misma y al mundo de los sonidos, entienden que la forma tiene una capacidad expresiva, lo que ocurre es que la expresividad de la música, según estos autores, no hace referencia a alguna otra cosa fuera de ella.

4. La música como símbolo y signo

Langer desarrolló la idea de un especial tipo de símbolo en la música diferenciado del símbolo genuino, puesto que los símbolos musicales no hacen referencia a un objeto externo. El símbolo musical, decía, es un símbolo *presentacional*, cuya característica principal es que no denota, como el símbolo discursivo, pero sí connota. Langer entendió la música como un símbolo que no representa un contenido dado, sino, una forma: la forma lógica del sentimiento⁴.

El símbolo *presentacional* no significa, afirma Langer, sino que 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. Es una abstracción formal hecha directamente por el oído y por el ojo, el instrumento más primitivo de nuestra inteligencia. Muestra más que dice. Sus significados son inseparables de su forma y deben ser captados intuitivamente o de ninguna otra forma.

⁴ El sentido de “forma lógica” lo toma Langer del *Tractatus* de Wittgenstein. Allí, la “forma lógica” garantiza el uso inteligible de la proposición y subyace a las reglas del lenguaje, reglas que equivaldrían a las de los movimientos de las piezas de ajedrez. Éstas se revelan sólo si captamos de qué modo se emplean los signos dentro de la proposición. Ese sentido está presente en Langer, cuando afirma que la música tiene propiedades especialmente útiles para un uso simbólico, pues, 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 combinación (Langer, 1942, 226).

Pues bien, para Langer, la música como símbolo *presentacional* es la expresión lógica de los sentimientos, la forma interior misma del sentimiento. Por eso, la música no es una autoexpresión, sino formulación y representación de emociones, estados de ánimo, tensiones mentales y resoluciones- una “pintura lógica” de la vida sentiente o un conocimiento de cómo van los sentimientos (Bowman, 1998, 210-211).

Una figura musical es, según Langer, una “pintura lógica” que reconocemos como tal y tiene que ser una figuración en la cual podríamos aprehender la cosa a la que se refiere. De ese modo, las estructuras musicales se parecen a ciertos patrones de dinámica de la experiencia humana y los procesos interiores, emocionales o intelectuales muestran un tipo de desarrollo como el que aparece en la música: *crescendo* y *diminuendo*, *accelerando* y *ritardando*. Por eso, determinadas propiedades de la música son similares a los patrones de la vida, de movimiento y reposo, de tensión y relajación, de acuerdo y desacuerdo, preparación, satisfacción, excitación, cambio repentino, etc. (1942, 223).

El requisito para que exista una relación connotativa entre la música y la experiencia subjetiva es un cierto parecido en su forma lógica (1942, 235).

Langer se refiere a la música como símbolo y no como signo, porque considera que mientras que los signos y las señales sí han de referir a alguna cosa, los símbolos, no. Pero quiere precisar también, que no por ello, han de pertenecer los símbolos a un pensamiento prerracional. Lo característico del símbolo es el proceso transformador consistente en extraer esquemas de lo dado haciéndolos perceptibles y concebibles (Bowman, 1998, 202- 203).

Mukarovský, sin embargo, no tiene ningún inconveniente en referirse a la música como signo, un signo artístico, a pesar de que está de acuerdo con Langer en que no hace referencia a ningún contenido determinado.

Para Mukarovský, la obra artística está destinada a servir de intermediaria entre su autor y la colectividad. La obra-cosa funciona únicamente como símbolo exterior -un significante, según Saussure-, al que le corresponde en la conciencia colectiva, una significación determinada (que a veces se denomina “objeto estético”). Dicha significación se caracteriza por lo que tienen en común los estados subjetivos de la conciencia, que son evocados por la obra-cosa en los miembros de una comunidad determinada (1977, 36-37).

La obra artística tiene, así un carácter semiológico, pero a pesar de estar 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 ni indicados en la obra misma, porque forman parte de la experiencia íntima del receptor (1977, 93-94).

5. La música: una experiencia llevada al pensamiento metafórico

Jankélévitch, claramente, afirma que no es posible decir lo que es la música: la música “no es un *decir*, sino un *hacer* (ποιεῖν)”, al igual que el amor y la moral (2005,127). 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 el rehacer del intérprete, que es como decir, entre el compositor que inventa o el oyente que comprende, o también, entre la producción primaria de la “poesía” y la reproducción o poesía “secundaria”.

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 (2005, 127).

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 vez (2005, 131).

Aunque es cierto que los más profundos musicólogos actuales son compositores o personas que practican la música y que, también, “ha habido compositores desde Rameau, que han reunido lucidez especulativa y genio creador, como Rimski-Kórsakov y Bartók, Dukas y Debussy, como Schönberg y Stravinski”, por lo general “el creador sólo tiene una manera de reflexionar sobre la creación: crear”. (2005, 131-132). 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”. Más aún, afirma que, incluso la música “pura”, “expresará medianamente algo con la única condición de no haberlo querido” (2005, 136).

Jankélévitch habla del peligro de los *ídolos de la retórica* que asimilan la música a un lenguaje, pero también de los *ídolos ópticos*, a los que considera aún más tentadores y engañosos.

Ese es el caso de la utilización de las metáforas, que son la transposición visual por excelencia. La “metafísica” de la música, como es el caso de la filosofía de Schopenhauer descansa por entero en estas metáforas⁵.

⁵ Para Schopenhauer, la música relata la historia más secreta de la Voluntad, transmite toda agitación, todo esfuerzo, todo movimiento de la Voluntad, todo lo que la facultad de la razón resume bajo el concepto de sentimiento. Sus imágenes sonoras ayudan a dar forma, a estructurar y hacer comprensible un mundo, de otro modo, informe:

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 (Schopenhauer, 2003, 52).

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.

La mayor parte del vocabulario musical -desde “Diseño” a “Forma”, “Intervalo”, “Ornamento”- está tomada del mundo de la visión. Así mismo, 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 dicho. (2005, 144-145):

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 (2005, 144).

Para “desvanecer los espejismos de la espacialización en la estética musical” sostiene Jankélévitch se hace necesario volver Bergson.

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 reversible (2005, 147-148).

La voluminosidad y la profundidad musicales son las únicas dimensiones tienen sentido con relación al tiempo vivido: “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 oído”.

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 oído (2005, 148).

Para Jankélévitch, la música es una la experiencia del tiempo vivido, que no tiene el poder del desarrollo discursivo, por eso “toda filosofía de la música es una apuesta peligrosa y una continua pirueta”.

En cualquier caso, no niega la utilidad de las metáforas a la hora de describir la música, el problema es que éstas pierden de vista su función y su “relatividad simbólica”. Así, dice:

La sonata es “*como* un resumen de la aventura humana limitada entre muerte y nacimiento pero no es *ella misma* esta aventura. 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. [...] Todo depende del verbo *ser* y del adverbio *como*” (2005, 36).

Lo que sostiene, en cambio Jankélévitch, es que lo importante es tomar conciencia de que cuando empleamos metáforas, se trata de una simple manera de hablar. Y añade: esa *simple manera de hablar* es al mismo tiempo *una forma de mantenernos en la verdad* (2005, 37).

Por su parte, N. Cook, afirma que, cuando hablamos de la comprensión de la música, hemos de tener en cuenta que hay diferentes tipos de comprensión dentro de una misma obra, ya que también hay diferentes modos de pensar sobre ella.

Para pensar la música utilizamos metáforas que nos permiten representárnosla imaginariamente y que 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 metáforas (2001, 92-93).

Cook parte de la idea de que la metáfora básica de la cultura musical occidental es considerar a la música como algún tipo de objeto, que se “mueve” hacia arriba y hacia abajo y de izquierda a derecha en relación con la notación escrita (2001, 94-95). Pero, en realidad, no hay ningún objeto que se mueva: “cuando decimos que la música se mueve estamos tratándola como un objeto imaginario”.

Lo mismo sucede con el contenido de cualquier otro museo, esto es, que no caemos en la cuenta de que su contenido son objetos imaginarios. No nos damos cuenta de que, cuando vamos a verlos a una galería, aunque sean objetos físicos, 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”(2001, 97-98).

Para Cook, el arte pone a nuestro alcance nuevos modos de constituir nuestro sentido de la realidad. Así también, lo ha formulado la filósofa Joanna Hodge, cuando afirma que Dickens hizo de la niebla un elemento de experiencia identificable o que Van Gogh hizo visibles los girasoles. Esto quiere decir que la obra de arte no es un objeto más que se ve o que se escucha, o también, que la pintura no es el objeto que está colgado en la pared, sino el modo de ver que promueve o construye.

Por eso, tanto para Hodge como para Cook, se puede hablar de una visión “constructivista” del arte, según la cual, el valor de una obra de arte no depende de que se cumplan unos patrones artísticos, sino en que se lleve a cabo la experiencia del espectador (Cook 2001, 100-101).

De este modo, se puede decir que la música de Beethoven la oímos en relación con la imagen del compositor que vamos construyendo por medio de la escucha 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 se ha ido formando en torno a ella (Cook 2001,106).

Por último, aunque Foucault no haya tratado de la música en particular, sí ha planteado la cuestión de la comprensión del hecho cultural. Plantea lo que constituye la perspectiva de pensamiento propia de la contemporaneidad, que resulta especialmente interesante por encontrarse reflejada en las ideas que sostienen tanto Jankélévitch como Cook.

Foucault en *Las palabras y las cosas* defiende que la comprensión de todo hecho cultural requiere un tipo de investigación arqueológica que profundice en el *a priori* histórico, esto es, en el fondo sobre el cual han aparecido las ideas, se han constituido las ciencias y se han reflexionado las experiencias en la filosofía (Foucault, 1968, 6-8):

Una región media entre la mirada ya codificada y el conocimiento reflexivo, que es la más fundamental: anterior a las palabras, a las percepciones, a los gestos, que la traducen con mayor o menor exactitud. Es una región más sólida, más arcaica, menos dudosa, siempre más “verdadera” que las teorías que intentan darle una forma explícita, una aplicación exhaustiva o un fundamento filosófico. En toda cultura existe, entre el uso de lo que pudiéramos llamar los códigos ordenadores y las reflexiones sobre ese orden, una experiencia desnuda del orden y sus modos de ser, experiencia que analiza (1968,6).

La nueva racionalidad de la contemporaneidad, dice Foucault, presenta al ser humano en su doble perspectiva empírica y trascendental, lo que lleva consigo, poner en cuestión, la propia existencia del hombre⁶. La fenomenología, es un ejemplo de esta nueva racionalidad porque su análisis de lo vivido es un discurso

⁶ Foucault insiste en que no ha habido propiamente una evolución en la cultura, sino rupturas, en concreto, dos rupturas, admitiendo que en cada etapa haya surgido una comprensión nueva del mundo, una nueva *episteme*, eso no tiene por qué significar que con la nueva *episteme* desaparezca la antigua. Sin embargo, no está tan claro, que los modelos antiguos de pensamiento hayan desaparecido. Se puede observar que en el hecho musical, conviven en la actualidad diferentes concepciones y estilos, característicos de etapas anteriores que corresponden a modelos diferentes de *episteme* de nuestra cultura occidental, así como también se han integrado perspectivas propias de otras culturas.

de naturaleza mixta, al pretender satisfacer a la vez las exigencias de lo empírico y lo trascendental.

En esta etapa, según Foucault se descubre una nueva función del pensamiento, que hasta entonces no había existido:

El pensamiento es para sí mismo y en el espesor de su trabajo a la vez saber y modificación de aquello que sabe, reflexión y transformación del modo de ser de aquello de lo cual reflexiona (Foucault, 1968, 318).

Tanto Jankélévitch como Cook, representan claros ejemplos de esta nueva racionalidad de la contemporaneidad que pone el acento en el hecho de que lo que pensamos los sujetos acerca de la obra de arte, forma parte de la construcción de la obra misma.

Esta nueva concepción de la música que nace en el siglo XX, es un ejemplo más de lo que Foucault ha considerado común a la racionalidad de nuestra época: lo que se piensa y se sabe sobre la música la determina alterándola en su propio ser.

6. Conclusiones

La filosofía no puede pretender ofrecer una explicación que, por decirlo así, vacíe de contenido a la propia música. Pero, lo que sí puede hacer, es extraer un elemento entre otros que contribuya a su conocimiento, a su mayor comprensión, bien desde una necesidad de la dialéctica interna a la propia música, que apela a su momento de racionalidad, o bien desde una consideración de la música como signo con algún tipo de significado, o bien desde una experiencia de lo vivido. Pero, además, es inseparable de un pensamiento que la interpreta.

Estos planteamientos filosóficos que han hecho de la música un objeto de interés no tratan de la música como si fuera un objeto que pueda someterse al análisis o a una estructuración que el pensamiento teórico ha impuesto, sino que

respetan la parte de misterio, llámese enigma, contenido poético, espíritu, expresión, estados de conciencia o experiencia vivida, hacia la cual la teoría filosófica apunta, pero nunca intenta pretender explicarla.

Por otra parte, aunque en su momento, estos planteamientos pudieron presentarse como rivales entre sí, al considerarlos en perspectiva, es posible ver en ellos el punto de unión que hemos señalado. Una nueva racionalidad se ha ido imponiendo, que ha hecho posible que lo que parecía un enfrentamiento se haya convertido en complementariedad y enriquecimiento. Cada uno de los planteamientos tratados permite afirmar, desde su propia perspectiva, que la obra de arte musical puede recibir diferentes significaciones, ya sea por su contenido poético, o porque el pensamiento con el que se aborda un tema musical, ya lo está interpretando.

Bibliografía

- ADORNO, THEODOR W. (2004) *Teoría estética*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Ed. Akal, S.A.
- BOWMAN, WAYNE D. (1998) *Philosophical Perspectives on Music*. New York: Oxford University Press.
- COOK, NICHOLAS. (2001) *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Trad. Luis Gago. Madrid: Alianza Editorial.
- DALHAUS, CARL (1997) *Fundamentos de historia de la música*. Trad. Nélica Machain. Barcelona: Gedisa.
- (1999) *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books.
- DE PABLO, LUIS (1968) *Aproximación a una estética de la música contemporánea*. Madrid: Editorial Ciencia Nueva.
- FOUCAULT, MICHEL (1968) *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Traduc. Cecilia Frost. Argentina: Siglo XXI editores.
- FUBINI, ENRICO (1999) *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Trad. Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Madrid: Alianza Editorial.
- (2006) *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Trad. Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Madrid: Alianza Editorial.
- JANKÉLEVITCH, VLADIMIR (2005) *La música y lo inefable*. Trad. Ramón Andrés y Rosa Rius. Barcelona: Ed. Alpha Decay, S. A.

- LANGER, SUSANNE K. (1942) *Philosophy in a new key: A study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Cambridge: Harvard University Press.
- LUKÁCS, GEORG. (1966) *Estética*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona-Mexico, D.F. : Ediciones Grijalbo, S.A.
- MUKAROVSKÝ, JAN (1977) *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Trad. Jordi Llovet. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, S. A.
- SCHÖNBERG, ARNOLD (1963) *El estilo y la idea*. Madrid: Taurus.
- SCHOPENHAUER, ARTHUR (2003) *El Mundo como Voluntad y Representación*. Trad. Pilar López de Santa María. Madrid: Trotta.
- STRAVINSKI, IGOR (1983). *Poética musical*. Trad. Eduardo Grau. Madrid: Taurus.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG (2002) *Las Investigaciones Filosóficas*. Trad. Alfonso García Suárez y Ulises Moulines. Barcelona: Crítica.
- (1986) *Cultura y Valor*. Trad. Elsa Cecilia Frost, Madrid: Espasa, Austral.
- (1996) *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Trad. Isidoro Reguera. Barcelona: Paidós I.C.E./U.A.B.

Enviado: 10/06/2015

Aceptado: 9/09/2015



ENDOXA está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional

