

La estética de la música

Magda Polo

Magda Polo

Magda Polo es doctora en Filosofía por la Universitat de Barcelona. Es profesora de Estética musical en la Escuela Superior de Música de Cataluña y en el departamento de Historia del Arte de la Universitat de Barcelona.

Diseño del libro y de la cubierta: Natàlia Serrano
La UOC genera este libro con tecnología XML/XSL.

Primera edición: Agosto 2008
© Magda Polo, del texto
© Editorial UOC, de esta edición
Rambla del Poblenou, 156, 08018 Barcelona
www.editorialuoc.com
Impresión: **Service Point F.M.I., S.A.**
ISBN: 978-84-9788-742-7
Depósito Legal: **B-40156-2008**

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño general y la cubierta, puede ser copiada, reproducida, almacenada o transmitida de ninguna forma, ni por ningún medio, sea éste electrónico, químico, mecánico, óptico, grabación, fotocopia o cualquier otro, sin la previa autorización escrita de los titulares del copyright.

Nuestro contrato

Este libro le interesará si quiere saber:

- Qué es la estética.
- Qué particularidades tiene la estética de la música.
- Cómo ha evolucionado a lo largo de la historia.
- Cómo ha definido cada época el pensamiento musical.
- Cuáles han sido los principales filósofos que se han dedicado al estudio de la música.

Índice de contenidos

Nuestro contrato	3
LA ESTÉTICA	7
Hacia una definición de la estética musical	11
LA HISTORIA DEL PENSAMIENTO MUSICAL OCCIDENTAL	19
La música audible e inaudible en Grecia	19
La música religiosa como manifestación de Dios	31
La revolución científica y la revolución de los afectos	43
De la razón al sentimiento	54
Música pura y música programática	63
Sonidos, silencios, ruidos	78
UNA ESTÉTICA MUSICAL, HOY	97
NOTAS	103
Bibliografía	105

LA ESTÉTICA

La estética es una disciplina de cuño filosófico cuyo centro de reflexión es el arte. Nace alrededor de 1750, cuando Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762) publica su obra más importante, titulada *Aesthetica*. Hasta el siglo XVIII y, especialmente, en la primera mitad del XVIII, los pensadores reconocían en el arte algo que era muy difícil de explicar y que se escapaba de cualquier aclaración racional, ya que no se adecuaba a los esquemas que seguían los diferentes tipos de conocimiento que se habían definido hasta entonces.

Baumgarten quiso establecer, pues, una ciencia del conocimiento para el arte, y la llamó "ciencia del conocimiento sensible" o "gnoseología inferior", en contraposición a la "gnoseología superior" que estaba integrada por la lógica. En su tesis doctoral, titulada *Reflexiones filosóficas en torno a la poesía*, Baumgarten se dio cuenta de que había un tipo de conocimiento que estaba vinculado a la sensación y a la percepción, que se mostraba irreducible a lo puramente intelectual y que parecía tener una facultad propia. Reconoce

otro orden que se corresponde a las percepciones y a los sentimientos, entendidos como realidades irreductibles que están sometidas a una dimensión subjetiva y que pertenecen a la esfera de lo que es artístico. De ahí que una de las categorías más importantes que definen la relación sea la de "sentimental".

Este conocimiento sensible, la estética, fruto de la percepción —de ahí su nombre, que quiere decir 'percepción' en griego—, se correspondía a un conocimiento oscuro, confuso, que se alejaba totalmente de los parámetros establecidos por el conocimiento "claro y distinto" de la lógica y del conocimiento del mundo. Además, en pleno romanticismo, ensanchaba las fronteras del arte y tenía presentes otras categorías aparte de las que habían centrado las reflexiones en torno al arte, es decir, otras categorías además de la "belleza". Recordemos que hasta el siglo XVIII se creía que hablar de arte era hablar de belleza, hacer una ciencia de la belleza o llevar a cabo un estudio sobre ella. El hecho de entender el arte en su dimensión irracional implicaba considerar otras categorías que dieran respuesta a las diferentes experiencias estéticas que se podían llevar a cabo. Así pues, conceptos como "sublime", "fealdad", etc., empezaban a tener sentido como calificativos artísticos.

Sin embargo, con el nombre de estética nace una nueva disciplina que pretende definir su objeto de estudio e integrarse dentro de la filosofía de la época,

la filosofía ilustrada. Será unos años más tarde, con Emmanuel Kant (1724–1804), cuando se definirán las premisas más importantes de la estética en su tercera crítica titulada *Crítica de la facultad de juzgar*, en la que no sólo se definirá qué representa el genio, el artista, sino también el juicio estético.

Desde el preciso momento en que nace esta disciplina, la reflexión en torno al arte empieza a vincularse con otras disciplinas como la psicología o la sociología, las cuales, según la óptica desde la que se reflexione, hacen de la estética una disciplina ciertamente diferente. La vinculación de la estética con otras disciplinas o puntos de vista se puede interpretar como si fueran variaciones sobre un mismo tema.

Podríamos intentar definir la estética como la reflexión filosófica sobre determinados objetos artísticos y naturales que suscitan en nosotros –en el sujeto– juicios peculiares de belleza, sublimidad o fealdad, en el marco de unos sentimientos.

La reflexión estética viene a ser una respuesta filosófica a la experiencia *sui generis* que ha producido en nosotros la obra de arte. Esta reflexión exige la existencia de "la experiencia estética", el momento en que el sujeto se identifica con la obra y le reconoce unos valores, un conocimiento, que le posibilitan, de manera parcial o total, la aprehensión del mundo.

La actividad estética, fruto de la experiencia y la percepción de lo que es artístico, vendría a ser el es-

fuerzo de la inteligencia por abrazar, en el grado que sea posible, la identidad de lo que es artístico, tanto en sus aspectos objetivos como subjetivos. Cuando estamos haciendo este esfuerzo se dice que estamos formulando un juicio estético. A partir de Kant el juicio estético se reviste de toda su dignidad filosófica.

El juicio estético cierra en sí mismo una dimensión netamente psicológica. Su cópula, su predicado, expresa una calidad que no tiene ni el rigor dialéctico de los atributos lógicos, ni el alcance ideal de los atributos morales, ni la fuerza racional de los atributos metafísicos. Es una identidad subjetiva difícil de establecer pero que comporta una exigencia de validez universal. El juicio estético expresa la conformidad personal del sujeto que atribuye un calificativo —el de bello o sublime, por ejemplo—, al objeto y establece un proceso.

Este proceso pasa por diferentes fases: la afirmación perceptiva y afectiva del sujeto, que recibe una impresión de la obra u objeto artístico; la aseveración intelectual de que esta obra responde a los cánones o a la armonía formal que dota de sentido el calificativo valorativo de la obra y, por último, la generalización, es decir, la necesidad que lleva a la afirmación de que no puede haber nadie que no perciba la obra y no le asigne el calificativo que nosotros, como sujetos, le otorgamos. Así, podemos concluir que el juicio estético, que se basa fundamentalmente en el juicio

del gusto, es una "manera de sentir" ante la obra de arte, tiene que ver con el sentimiento, es subjetivo y universal.

Uno de los aspectos que caracteriza la reflexión estética es el hecho de emitir el juicio del gusto sobre lo que es artístico. Por lo tanto, y aquí entramos ya en lo que nos interesa, la estética musical tiene como objeto específico de estudio la música, reflexiona en torno a la música, a las obras musicales y al hecho musical en toda su dimensión, emite juicios sobre la música y, en el fondo, la reconoce como vía de acceso al conocimiento, al conocimiento de un periodo histórico, de una etapa creativa.

Hacia una definición de la estética musical

La estética musical como disciplina autónoma nace a mediados de siglo XIX con el ensayo del crítico musical vienés Eduard Hanslick (1825–1904) titulado *De lo bello en la música*, publicado en 1854, en el que reconoce que cada manifestación artística tiene su estética particular y, por lo tanto, aborda una reflexión determinada. De hecho, es lógico pensar que si durante el romanticismo la música era la manifestación artística más sublime, más excelsa, naciera una disciplina centrada en su reflexión.

Enrico Fubini (1935), uno de los estetas más significativos de nuestros días, formula lo siguiente a la

hora de definir cuál es la estética de la música: "La pregunta '¿qué es la estética de la música?' podría, en este punto, transformarse en aquella bastante más difícil, pero que se encuentra en su origen, '¿qué es la música?' o incluso de manera más concreta, '¿cómo ha sido considerada la música en la cultura occidental durante el transcurso de las épocas?'. Por lo tanto, cada época de la historia ha hecho corresponder la palabra 'música' a realidades muy diferentes. Así, el recorrido histórico a través de cómo se ha configurado la reflexión o, mejor dicho, el conjunto de reflexiones sobre la música durante los siglos, acaba entrelazándose, por una parte, con la misma historia de la música en sentido amplio, y por otra, con todas aquellas disciplinas que han hecho de la música el objeto de un cierto interés por su parte: las matemáticas, la psicología, la física acústica, la especulación filosófica y estética propiamente dicha, la sociología de la música, la lingüística. etc. 'La estética musical' en sentido estricto, es decir, el estudio fundamentalmente 'estético' de la música resulta ser, en consecuencia, extremadamente simplificador y sólo podrá centrarse, como máximo, en un periodo muy concreto del pensamiento musical, prácticamente estos dos últimos siglos, la época en que, con el nacimiento y el desarrollo del pensamiento idealista, el valor estético se ha convertido en un valor autónomo, digno de consideración independiente. Por eso, más que de la historia de la estética mu-

sical, habría que hablar de la historia del pensamiento musical, un concepto más vago pero indudablemente más comprensible ante una realidad histórica correlativamente mucho más compleja y desigual". (1)

Así pues, y de acuerdo con esta estética filosofi-cohistoricista, se puede hablar con propiedad de estética musical desde el momento en que nace la estética. Hablar de la estética musical medieval no tiene sentido, en todo caso tiene sentido hablar de una historia del pensamiento musical medieval. Es lógico que el nacimiento de un término asociado a una disciplina marque la propiedad de designar la reflexión a partir de aquel nombre. Lo que sí que nos ha de quedar claro, teniendo en cuenta todo eso, es que el pensamiento musical de los diferentes periodos históricos se puede considerar un intento de reflexión en torno a la música, el intento de hacer una estética de la música. Cada momento de nuestra historia representa el contexto en el que nacen y se desarrollan toda una serie de hechos, y los hechos musicales tienen también su contexto en cada una de las épocas.

Una de las herramientas fundamentales para hacer estética la constituyen los diferentes textos que hablan de la música, de los músicos, del hecho musical en su máxima amplitud, desde testimonios sobre el gusto de la época o el estilo predominante hasta los tratados o manuales en que se explica la ejecución de los diferentes instrumentos, todo eso teniendo en

cuenta todos los puntos de vista: el sociológico, el psicológico, el científico. En la reflexión, la teoría y la praxis están condenadas a mantener una estrecha relación, una relación que ayude a entender el fenómeno musical como fruto de la confluencia de una serie de factores que se producen en una sociedad y en un contexto determinados.

Aquí, aunque tendremos en cuenta esta manera de entender el centro neurálgico de la estética, optaremos por referirnos de manera especial a la música desde el punto de vista filosófico. Por lo tanto, los textos de los pensadores y filósofos serán prioritarios para poder avanzar en nuestra reflexión a lo largo de las diferentes cuestiones que planteamos en este libro sobre estética musical.

A partir de los textos filosóficos se puede reconstruir el tejido de una historia de la música, de una historia del pensamiento musical en la que se evidencien las diferentes concepciones y funciones de la música, así como también las principales discusiones que han tenido lugar desde la antigüedad hasta nuestros días. Muchos son los testimonios de los filósofos que se refieren a la música.

Indudablemente, en todos los sistemas filosóficos, en todos los filósofos, el arte y, especialmente, la música han tenido una consideración especial. Esta consideración ha hecho posible la memoria histórica de la música y el desarrollo de una historicidad cen-

trada en la cosmovisión de las diferentes épocas, en la visión que se ha tenido del mundo y en la participación que en él ha tenido la música.

La comprensión de la música desde todos sus ámbitos puede contribuir a hacer un análisis más rico, pero no caeremos en la trampa de hacer un análisis musical, sino que fijaremos nuestra mirada en aquello que la rodea. Como muy bien decía Theodor W. Adorno (1903–1969) en su *Teoría estética*, la estética empieza allí donde acaba la obra. Los análisis inmanentistas, que se centran en la "cosa en sí", nos llevan sólo a encontrar los límites de la obra, los límites que marcan el comienzo de la estética.

La interpretación de la obra de arte, de la música, no se puede producir bajo el prisma de una interpretación aislacionista, que pretenda aislar la obra para después iniciar la reflexión. La consecuencia de este método lleva a una cosificación de la obra de arte, a una asunción de una única identidad objetiva que limpia la obra de cualquier asociación y que empobrece la compleja red del conocimiento de la obra.

Proponemos, pues, una interpretación contextualista del arte, sin olvidar la obra, sin apartarnos totalmente de ella, en la que se concibe el arte como un punto de convergencia en el cual encontramos diferentes testimonios sobre la concepción del hombre y del mundo y donde la asociación de la obra con el entorno resulta clave para entender la esencia.

Así, las piezas de diferentes artistas de una misma época nos pueden acercar a la obra objeto de estudio. Por ejemplo, el análisis de las sonatas para piano del clasicismo nos puede ayudar a entender mejor determinadas sonatas de Ludwig van Beethoven; otras obras del mismo artista nos pueden iluminar y ayudar a entender el porqué de su concepción. O, por ejemplo, el estudio del *Singspiel* o las óperas de Amadeus Mozart pueden revelar los secretos de *La flauta mágica*; las aportaciones sobre diferentes movimientos artísticos, literarios, históricos pueden aclarar conceptos clave de una obra, como en el caso de las huellas del protestantismo en la música barroca de Johann Sebastian Bach; las influencias de los grandes descubrimientos técnicos pueden revelar aspectos relevantes de la producción artística, como la revolución industrial y el desarrollo de determinados instrumentos en el romanticismo; la referencia a la vida y a las relaciones del artista pueden abrir nuevos modelos, como por ejemplo en la rica relación epistolar de Franz Liszt; o la explicitación de la intencionalidad en la creación de una obra puede llevar a nuevos caminos de interpretación, como en el caso de la clara parodia de las sinfonías clásicas que hace Sergei Prokofiev en su *Sinfonía clásica*. Considerar todo eso implica tener presente la obra de arte, la música, como la suma de un todo que posibilita desvelar la esencia de la obra, de

la esencia de la música, que es uno de los objetivos primordiales de la estética.

LA HISTORIA DEL PENSAMIENTO MUSICAL OCCIDENTAL

La música audible e inaudible en Grecia

El pensamiento musical griego, desde la época clásica hasta el periodo helenístico, tiene un papel fundamental en el pensamiento musical occidental y está muy documentado, ya que disponemos de muchos textos que nos revelan el carácter y la relevancia que tenía la música en este periodo. Un periodo en el que el nacimiento de la filosofía, como fruto del paso que se experimenta del "mito al logos", marca el intento desafortunado de racionalizar la naturaleza, el mundo y el propio lenguaje.

Aunque disponemos de muy pocas piezas musicales –han llegado a nuestros días unas cuarenta piezas, la mayoría de ellas en estado fragmentario, que podemos encontrar recogidas en el libro de Egert Pöhlmann, *Monumento a la música de la Grecia antigua*–, sí que hay varios autores que en sus obras explican la concepción de la música en Grecia. Los testimonios más importantes de los que disponemos son al-

gunos fragmentos pitagóricos, algunos diálogos de Platón (427/428–347 a. C.), como el *Timeo*, el *Sofista*, el *Filebo* y el *Fedro*, y el libro *La República*; *Los problemas musicales*, *La metafísica*, *La política* y *De Anima* de Aristóteles (384–322 a. C.); *Los elementos rítmicos* y *Los elementos armónicos* de Aristoxeno (350/360 a. C.) y, posteriores, como *Sobre la música*, atribuido a un "pseudo-Plutarco" (siglo I a. C.), *Sobre la música* de Aristides Quintiliano (siglo II d. C.) o *Harmónica* de Ptolomeo (100–170 d.C.).

Una de las riquezas más sorprendentes del pensamiento musical griego es el papel destacado de la doble consideración de la música como hecho audible e inaudible. No toda la música suena ni se oye; hay un tipo de música, la teórica, que define las relaciones entre los sonidos y su finalidad y que se concibe principalmente como la capacidad de reflexionar. Por lo tanto, es filosofía y es inaudible. Hay otra, la música que se oye, que pone en práctica lo que describe la música teórica y que es audible. Debido a esta doble dimensión, en Grecia, la música es la manifestación artística más completa y sublime.

De hecho, uno de los mitos fundacionales de la música, el de Orfeo, puede servir para entender esta concepción. Orfeo, al morir su amada Eurídice, emprende un largo viaje hacia el Hades. Su viaje es iniciático y va de la vida a la muerte. Es un viaje del mundo de los vivos, el mundo audible, al mundo de los muer-

tos, el mundo de lo inaudible. Es un viaje de dolor y conocimiento. La única manera de acceder a la otra cara del ser es recurriendo a la música, la música de la cítara. El canto de Orfeo embelesará a las fieras, la naturaleza, y abrirá la puerta hacia la recuperación de su querida Eurídice, que muy bien podría representar la "verdad". Cuando Plutón y Perséfone le conceden el retorno de Eurídice, con la condición de que no se dé la vuelta para mirarla, Orfeo, por algún motivo, se vuelve y la pierde para siempre. Regresa al mundo de los vivos sin su amada, pero con la sabiduría de haber podido ir más allá del mundo visible, de haber experimentado lo sublime.

La música como expresión del universo

La sublimidad de la música se debe básicamente a su carácter expresivo. Es expresión del orden del universo; por lo tanto, del cosmos, de la naturaleza, de la relación del cosmos con el hombre, del hombre mismo y, en última instancia, de algo que está detrás de todas las cosas, del ordenador del cosmos, del gran demiurgo, de ese Dios o divinidad que matematiza o geometriza todas las cosas según "*taxis kai simetria*" ("orden y proporción"). Cuando Platón explica la creación del mundo en el *Timeo*, utiliza la fusión divina entre música y filosofía. El demiurgo creó el mundo armonizándolo musicalmente a imitación de la idea

de belleza. Al hacerlo, a este demiurgo se le califica de sabio, de amante del saber, de filósofo y de músico.

La música es el arte (*techné*) que deja de ser lenguaje, mimesis comunicativa, para pasar a convertirse en pura expresión, lo cual es consecuencia de su carácter práctico y de su índole ética y educativa. La música no es sólo un arte —en todo caso es el primero— sino que se identifica con la misma sabiduría, tal como evidencia Platón en el fragmento del *Fedón*, en el que Sócrates comenta: "De la misma manera el sueño me mandaba lo que ya hacía, componer música, ya que la filosofía es la música más grandiosa y yo la cultivaba".(2)

El momento estético de la contemplación musical, en el que la experiencia estética es un elemento esencial y clave, se identifica con el acto filosófico, un acto inaudible, lo que propicia que nazca la reflexión musical, la "filosofía de la música", coincidiendo con la sublimidad que se le reconoce a la música y al mismo tiempo a la filosofía.

Otro aspecto importante del pensamiento musical griego es que la música representa el vínculo entre el hombre y el alma cósmica, y lo hace de manera tal que permite dos actitudes contrapuestas: por una parte el entusiasmo y, por la otra, la quietud. El alma humana se siente confusamente transportada a su origen feliz mediante el éxtasis y la embriaguez que caracterizaba la música en las bacanales. La música se

bailaba y se utilizaba para que el alma pudiera salir de la prisión que representaba el cuerpo y así entusiasmarse (ser poseída por los dioses) como prueba y anticipación de su vida feliz. La música era arrebató o pronto.

Por otra parte, sin embargo, también estaba la concepción de la música como elemento de serenidad y quietud. El alma necesitaba templar el desequilibrio de sus facultades e imponerse la serenidad, el equilibrio y la "quietud" (aunque estuviera en movimiento constante).

Pitágoras de Samos (582–507 a. C.) y los pitagóricos constituyen una fuente clara de lo que acabamos de comentar y un referente incuestionable de su contribución en el ámbito de la interrelación entre música, astronomía y matemática y la concepción de la música en su caracterización más esencial que gira en torno al concepto de "armonía", término que no se designaba únicamente al ámbito musical sino a todo el ámbito estético y cosmológico.

Para los pitagóricos, la música disfruta de poder participar de una relación directa con el cosmos. Las esferas celestes producen una determinada música, la llamada música cósmica, que coincide exactamente con el silencio –con lo inaudible pero presente– porque estamos tan acostumbrados a oírla que precisamente por eso no la oímos. Esta música cósmica es también la famosa música de las sirenas. Recordemos

el himno al Hades y el himno a Hermes de Homero, *El viaje de los argonautas* de Apolonio de Rodas o el mito de Er de *La República* de Platón.

La expresión de esta música cósmica reside en su elemento configurador y esencial: el número. Este, que a menudo se considera una forma o idea pura, abstracción de las formas geométricas, adquiere como ley divina del cosmos un significado de orden y belleza.

Los planetas están dispuestos según determinadas distancias numéricas. Cada planeta goza de una proporción o relación numérica que le posibilita emitir una determinada armonía. El conjunto de todas estas proporciones produce la armonía universal: el orden y la regularidad de los planetas y, en el fondo, de todas las cosas. La música tiene la clave de esta armonía que se expresa en proporciones numéricas. La música terrestre es la imitación de la música de las esferas –una música inaudible–, de la música perfecta, la que contiene los acordes más agradables al oído y al alma. Practicar la música, es decir, tocar la lira y cantar, por ejemplo, abría la vía de acceso al conocimiento del Universo.

La música era la forma suprema de saber porque esencialmente contenía el número, cosa que se correspondía con el orden no expresado por los astros que, en el fondo, no era sino el orden que imponía el demiurgo o el gran arquitecto del Universo.

Conocer el cosmos significaba conocer a los dioses, descubrir las leyes que lo regían, lo que implicaba ser partícipe de la sabiduría y estar, también, en cierta manera, "ordenado".

Si el hombre contemplaba (o teorizaba, que es lo mismo) el Universo –sus astros– participaba, evidentemente, de la armonía y el equilibrio. La parte del hombre que podía disfrutar de esta armonía era el alma, ya que compartía con los astros el movimiento y la participación de unas determinadas proporciones.

El alma podía no participar del equilibrio –ya fuera porque estaba alterada, debido a una enfermedad, una depresión– y el único medio para cuidarla era la música. Recordemos la célebre frase de Yámblico: "Los pitagóricos, según Aristoxeno, purificaban el cuerpo por medio de la medicina, y el alma por medio de la música". (3)

La música como medicina del alma

El alma del hombre sólo podía ser curada por la música. La armonía le facilitaba el poder de disfrutar de la catarsis, de la purificación. En Grecia se diferenciaban dos tipos de catarsis: la alopática, que utilizaba un modo contrario al del vicio del alma, claramente formulada por el pitagórico Damón de Oa (siglo V a. C.) y la homeopática, que utilizaba el mismo modo del vicio para corregirlo, propuesta por Aristóteles.

En esta relación tan íntima que se establece entre música—armonía—alma se reafirma el carácter ético (y también pedagógico) de la música; hecho que erigirá uno de los puntales más sólidos de la concepción de la música en Grecia y que se designará según la teoría del *ethos*. Esta teoría se basa en la relación entre los diferentes estados de ánimo y la utilización de determinados modos musicales (dórico, frigio, lidio...).

También es en Grecia donde la música, de acuerdo con el significado de la palabra que la designa, *mousiké* (poesía, danza y música), adquiere una dimensión interdisciplinaria. Ciertamente, los que establecieron de una manera más acertada este vínculo artístico entre la música, la poesía y la danza fueron los trágicos—Esquilo y Sófocles, especialmente, aunque también Eurípides— y las tragedias griegas.

La constante dionisiaca que afloraba en la representación dirigida bajo la batuta de Apolo ya comprendía, en el mismo centro del mensaje trágico, el vínculo entre "lo que se decía" y la "música"—unidad de música y palabra monódica— que se expresaban al unísono.

Como señala Edward A. Lippmann en su libro *El pensamiento musical en la Grecia antigua*, no es aparente la interrelación de las diferentes manifestaciones artísticas, ya que, por ejemplo, la lengua griega ya disfrutaba de una musicalidad caracterizada por duraciones precisas y definidas—sílabas largas y breves, voca-

les también largas y breves, además de signos propios de alargamiento, acentos agudos que suponían una elevación de tres tonos aproximadamente y acentos graves con subida de tono y medio— y con respecto a la danza incluso podemos mencionar el caso de la palabra *choro* que en griego significa 'danza en corro con canto'. El ritmo musical no se medía según unidades abstractas sino por unidades físicas (claramente espaciotemporales). De esta manera, se nos hace más comprensible que la música meramente instrumental fuera despreciada porque eludía este requisito.

En Grecia, el sonido nunca se produce aislado de los componentes visuales (a modo de ejemplo, podríamos citar la antigua leyenda de Narciso y Eco, que supone algo más que una historia de un amor repetido a voces por Eco y rechazado por Narciso, que se contempla a sí mismo. Eco es la personificación mítica del fenómeno sonoro, es el sonido que corre, que se mueve y que puede verse en su movimiento). El aspecto visual de la música enfatiza, en muchos casos, el aspecto inaudible. La idea de las esferas celestes de bronce —el bronce dorado que suena— hace referencia o implica también el sonido de las esferas divinas de los astros, que en su eterno frotamiento producen una melodía de belleza suprema. La música es algo unificado de audición y vista (escuchada en música y palabras, y vista en danza).

La teoría musical del *ethos* expone cómo el alma se ve afectada por el movimiento de la música, que también es reflejo del movimiento del cosmos. La mimesis musical, pues, apunta directamente a la armonía cósmica del alma del mundo y del hombre. *Anima humana* y *anima mundi* coinciden en la música (por su elemento común: el movimiento) y están unidas por el fenómeno artístico de la mimesis.

"AT. No rechacemos, pues, declarar lo que resulta más arduo en la música, ya que como en ésta se la celebra de manera especial entre las otras artes figurativas, hay que tener más precaución que con todas las demás: el que hierra, en efecto, puede producir más daño que nadie, y puede dar forma a temperamentos inmorales; y es más difícil darse cuenta porque los poetas, como poetas, están muy por debajo de las Musas. [...] En efecto, ven todas las cosas confundidas y como los poetas arrancan el ritmo y los gestos de la melodía, y se limitan a poner en verso la letra, o viceversa, se sirven del mero toque de la cítara o de la flauta, en las que es muy difícil, si no hay texto, saber lo que se proponen el ritmo o la melodía y a que digno original se acomodan: hay que suponer rebosante de grosería a todo este género que busca la rapidez, la expedición y las voces animales hasta servirse de la flauta y la cítara con total eliminación del baile y del canto, ya que el hecho de utilizar exclusivamente uno

u otro instrumento no es otra cosa que rusticidad o prestidigitación [...].

AT. Ridícula resulta, pues, aquella parte de la plebe que cree conocer lo que está o no bien armonizado y sujeto al ritmo, porque ha sido adiestrada en cantar al sonido de la flauta o marcar el compás, y no entiende que hace estas cosas ignorando todos sus rasgos. La verdad es que la melodía que tiene los elementos adecuados está bien y está, en cambio, equivocada la que posee elementos inadecuados.

CL. Así es de absoluta necesidad.

AT. ¿Y qué diremos del que no conoce ni siquiera lo que contiene esta melodía? ¿Podrá distinguir, según lo que hemos dicho, si esa melodía es correcta en algún sentido?

CL. ¿Cómo lo sabrá?

AT: Parece, pues, que hemos descubierto ahora que los cantores de nuestra edad, a los que hace poco exhortábamos y obligábamos a cantar voluntariamente, deben ser adiestrados en general hasta que cada uno siga los movimientos de los ritmos y las notas de las melodías, para que, observando las armonías y los ritmos, estén en disposición de seleccionar los elementos adecuados que convenga cantar [...]"(4)

Esta expresión de la realidad se lleva a cabo según analogía, es decir, que la música, al imitar la realidad de la armonía cósmica en la realidad del movimiento musical, lo está traduciendo. Esta traducción se pro-

duce fundamentalmente en términos matemáticos de proporcionalidad.

La música teórica, básicamente contemplativa y no auditiva, no puede experimentarse estéticamente por su carencia de lo sensible y por permanecer abstracta, pero la música práctica, si no goza del factor teórico-contemplativo en su ejecución, tampoco llegará a ser algo estético.

El alma —cómo repite Platón en la *República*, en el *Fedón* y en el *Protágoras*— se hace sabia y virtuosa mediante la música, porque alcanza una armonía musical. Es aquí y en este momento cuando hay que unir la filosofía y la música, y hacerlas coincidir en una unidad superior: la matemática.

A medida que nos introducimos en la época helénística, se experimentará un gran cambio en la consideración de audibilidad e inaudibilidad musical. Un cambio propiciado, fundamentalmente, por la nueva concepción hedonista de la música, que se introduce ya en Aristóteles y que siguen sus discípulos peripatéticos, sobre todo Aristoxeno. Los libros que nos legó este pensador, *Los elementos rítmicos* y *Los elementos armónicos*, describen y ponen de relieve la importancia que irá adquiriendo el aspecto práctico de la música, el audible, en pro del reconocimiento de la música como placer para los sentidos, acentuando, de manera destacada, la percepción musical como imprescindible para la formulación del juicio musical.

Se experimenta, gradualmente, un desplazamiento del interés inaudible al audible, lo cual fundamentará los estudios de la psicología del individuo y del análisis del disfrute musical. Para Aristoxeno todos los modos tienen validez, sólo hay que saberlos utilizar, contrariamente a lo que creía Platón, cuando advertía de los efectos perniciosos a que podía conducir su mala utilización.

La música religiosa como manifestación de Dios

Uno de los retos fundamentales que marca el pensamiento musical en la Edad Media es la concepción de la música como manifestación de Dios. De hecho, desde el siglo IV al XIV, desde la monodía y el canto llano hasta la polifonía y el contrapunto, la música será el vínculo entre el hombre y Dios, entre el hombre y las cosas, y entre las cosas y Dios.

En este sentido, la gran tarea del músico será, sobre todo hasta los siglos X y XI, cuando nace ya la polifonía, la de averiguar las proporciones, las relaciones numéricas que permitirán el contacto íntimo con la divinidad, un contacto que se alcanzará con el canto litúrgico o religioso, con la música religiosa, todo con un pensamiento musical marcado claramente por la estética de las proporciones. Después, ya en la irrupción del contrapunto, irá adquiriendo más prota-

gonismo una estética de lo suave, de tonos dulces y armoniosos, y ya a finales de la Edad Media, alrededor del siglo XIV, la estética de la claridad o de la luz. Para ilustrar este matiz del pensamiento musical medieval, se puede tener presente la imagen de lo que en arte representa el románico y de lo que más tarde representará el gótico. La oscuridad y el reencuentro con Dios desde la fe, y la luz y el reencuentro del hombre desde la razón.

Las dos corrientes que fundamentan el pensamiento musical medieval provienen de Grecia: por una parte, la tradición platónico-pitagórica, introducida por Plotino (205–270 d. C.) y por una concepción del mundo basada en la comprensión de la verdad divina, una verdad matemática, y, por otra, la tradición peripatética de Aristóteles y Aristoxeno con respecto al hedonismo musical, es decir, la consideración de la música como placer. Estas dos tradiciones, junto con la influencia de la música pagana grecorromana y con la tradición del canto de la sinagoga hebrea, regirán las pautas más significativas de la reflexión en torno a la música.

Dos pensadores son los que desarrollan los tratados más importantes de este periodo: san Agustín (354–430 d. C.) y Anicio Manlio Severino Boecio (480–525 d. C.).

El primero esboza su estética musical en el libro *Sobre la música*, un tratado constituido por seis libros,

cinco de ellos se centran en la rítmica musical y el último en el aspecto más metafísico y místico de la música. Mientras que la voluntad de san Agustín era completar su estudio sobre la música y escribir un segundo tratado dedicado al *mélos*, la melodía musical, es decir, la altura tonal, su articulación, los intervalos y la armonía, no lo llegó a hacer y sólo nos ha legado el tratado que compila los seis libros.

Aunque los estudios sobre música quedan recogidos claramente en este tratado, podemos encontrar referencias a la música en otros libros del mismo autor, principalmente en las *Confesiones*. De hecho, el tratado sobre la música se anticipa a la teología que se manifestará en este libro, en el que san Agustín expone la ambigüedad entre el hedonismo musical o la elevación religiosa del canto de la liturgia: "Aun así, sin embargo, cuando rememoro mis lágrimas, las que derramé al sonido de los cantos de la asamblea celestial en los albores de mi fe recobrada, y ahora el mismo hecho de que me conmueva no sólo el canto, sino las cosas que se cantan, cuando se cantan con voz transparente y 'modulación' convenientísima, reconozco una vez más la gran utilidad de esta costumbre. Y así fluctúo entre el peligro de su placer y la experiencia de su salubridad... Sin embargo, cuando me conmueve más abiertamente el canto que lo que se canta, confieso que cometo un pecado digno de cas-

tigo y entonces preferiría no oír al que canta; ¡he aquí en qué punto me hallo!". (5)

Para este Padre de la Iglesia, la música, que responde y es fruto de la belleza divina, está hecha de proporciones, de números en los sonidos. A los números inmutables, que se corresponden con la verdad divina y eterna, se llega con la práctica del canto litúrgico, del canto interior, del canto introspectivo del hombre con Dios, a partir del cual la fe se revela y toma cuerpo. Para llegar al conocimiento divino, el conocimiento de la verdad del mundo, de la vida, hay que avanzar de lo que es corpóreo a lo incorpóreo, ir del cuerpo, del placer sensible de la música, al placer intelectual del alma. Vemos cómo, en san Agustín, se arraiga una metafísica del número, una matemática musical que revela y descubre la creación divina.

De ahí que la música se entienda como *scientia bene modulandi*, es decir, como ciencia del buen modular, en la que la modulación y la bondad, como podemos ver al principio del diálogo en el Libro I de *Sobre la música*, nos revelan y nos dan a conocer la clave de la íntima unión entre la modulación musical y la bondad de espíritu. Porque, de hecho, la música es una *exercitatio animi*, una preparación del alma del hombre para encontrar a Dios o, mejor dicho, para reencontrarlo, para reencontrar (o recordar en el significado más estricto de la anamnesis) el sentido del mundo inmutable y eterno. Cuando el hombre, a través de la música,

entendida como ciencia y especulación, encuentra a Dios –el Bien– en su interior, la música adquiere un carácter liberador, mientras que la música práctica no conduce más que a una esclavización del hombre a sí mismo.

La música teórica responde a una metafísica que entiende la música como armonía del hombre y, también, del Universo; un Universo que manifiesta su orden y su proporción en el cielo. Esta idea parte de la concepción pitagórico-platónica pero también se refleja claramente en la cultura semita, concretamente en algunos pasajes bíblicos como los salmos, en los que la estructura y el funcionamiento armónicos del Universo se reconocen especialmente en el cielo y en todo lo que desde allí se puede observar. Esta simbiosis entre el platonismo y el judaísmo en la consideración de la armonía musical pone de manifiesto el sincretismo de la cultura alejandrina y la fuente de su incuestionable incorporación al cristianismo y a los Padres de la Iglesia.

La analogía de la armonía cósmica con la redención del hombre, considerando el intervalo de octava como el revelador de esta redención (*de Trinitate*, IV, 2, 4), nos conduce a una metafísica de la música como camino inevitable para encontrar el vínculo más íntimo con el mundo, con lo que es producto de la creación divina.

El hombre tiene que aspirar a la consecución de la gracia, de la virtud y de la sabiduría en el orden religioso, moral e intelectual. Y la música —la meditación y el canto litúrgico—, que persigue la conquista de la verdad racional, lo hace posible, posibilita la posesión de Dios.

El sentido óntico de los libros de *Sobre la música*, al considerar la música como un arte liberal —junto con las otras tres disciplinas que constituyen el *quadrivium*: la astronomía, la aritmética y la geometría—, reside en preparar al hombre intelectualmente, en su ascendencia y adquisición de conocimiento, del conocimiento matemático que regula la rítmica musical, la articulación de las duraciones con la utilización de los números sensuales y la utilización de los números racionales o inmutables que revelan las manifestaciones del creador del Universo. En este sentido, la música, *temporum dimensio* (dimensión del tiempo), se perfila como un estudio anterior a la filosofía del tiempo, que será tan importante en la reflexión agustiniana en tanto que vinculada a la conciencia de la divinidad y a la conciencia humana, a la ciudad de Dios y a la ciudad de los hombres.

La actividad racional del hombre tiene que centrarse en juzgar y entender todo lo que condiciona la dimensión placentera de la música y en fundamentar, como ciencia racional, lo que entendemos como música. El placer musical está de forma irremisible liga-

do a la percepción racional de las proporciones musicales, unas proporciones que se muestran, primero, a nivel de la psicología de la percepción, a nivel de lo sensible, y que nos llevan, en un segundo momento, al ámbito de la verdad suprema o a los valores absolutos y eternos.

La música sensorial, con voz claramente platónica, es un reflejo de la música más elevada, la de la idea suprema, donde verdad, bondad y belleza se hermanan y se consolidan. El alma viaja, así, de la belleza imperfecta del mundo real a la belleza perfecta de la Idea. En su lectura cristiana: a la belleza de Dios, el Bien supremo. "La delectación, en efecto, es como el peso del alma. La delectación, pues, ordena el alma. Donde esté efectivamente tu tesoro, también estará tu corazón. Donde haya delectación, habrá tesoro; y a su vez, donde esté el corazón, estará también la felicidad o la desgracia." (6)

La concepción tripartita de la música

El otro gran referente del pensamiento de la música medieval es Anicio Manlio Torcuato Severino Boecio, cuyo importante testimonio, *De institutione musica*, pasará al olvido del siglo VI al IX y volverá a recuperar la vigencia en el renacimiento carolingio.

La influencia más acentuada que se manifiesta en Boecio es la vertiente metafísica y matemática de la

música griega. Es un claro heredero de la tradición pitagórico-platónica, lo cual se constata a lo largo de todo el libro. El papel preeminente que se otorga a la música teórica, la música especulativa, con respecto a la música práctica es una condición a la hora de considerar cuál es la música verdadera y cuál es el papel del músico.

De hecho, una de sus grandes aportaciones radica en la diferencia de la concepción de lo que se entiende por músico o por cantor o simple intérprete: "Los que se ocupan de los instrumentos, y aquí acaba todo su trabajo, están alejados de la comprensión del arte musical, porque actúan como si fueran siervos. El segundo género es el de los poetas que, al componer la música, no se dejan llevar por la especulación y el raciocinio sino por un cierto instinto natural. El tercero es el que tiene la habilidad de juzgar, de manera que puede sopesar los ritmos, las cantinelas y la composición en general. Y es músico quien, de acuerdo con una especulación y un cálculo determinado desde antes y adecuado a la música, tiene la facultad de emitir un juicio sobre los modos y los ritmos, sobre los tipos de cantinelas, sobre las consonancias, sobre todos los temas que serán posteriormente desarrollados y sobre las composiciones de los poetas". (7)

La música, como manifestación de Dios, muestra la belleza divina. Una belleza que se encuentra en la capacidad de perfección con que Dios ha creado las

cosas, en el descubrimiento de las relaciones numéricas que ocurren en las cosas creadas por la divinidad. La música puede imitar el poder de los números que hay en el Universo eterno e inmutable. Y al imitar el orden cósmico, ordena también el alma humana. La teoría del *ethos*, que tan claramente había protagonizado el pensamiento musical griego, es decir, la influencia que una utilización determinada de los modos y de los ritmos musicales puede ejercer en el alma humana, es una constante en el pensamiento boeciano.

Los diferentes estudiosos de la música coinciden en señalar que la principal aportación de Boecio es la división tripartita de la música: "Es evidente que lo que trata de música, tiene que decir en primer lugar cuántos tipos de música han sido descritos por los estudiosos de este arte. Según lo que sabemos, son tres: la primera, la cósmica; la segunda, la humana; la tercera, la producida por ciertos instrumentos, como la cítara, la flauta y otros que acompañan las cantinelas". (8)

Esta tripartición de la música pervivirá en la Edad Media. La primera, por orden de importancia, la música cósmica o mundana, es la perceptible en todos los fenómenos que se pueden observar en el cielo, en la combinación de los cuatro elementos (tierra, agua, fuego y aire) y es la sucesión de las estaciones del año. Es la música de las esferas celestes, que toma el nombre de *musica caelestis*. Como creían los pitagóricos, es

imposible que el movimiento de los cuerpos celestes no produzca algún tipo de sonido. La armonía de los astros es una secuencia fija de una modulación. La segunda, la música humana es la que describe las relaciones de armonía y equilibrio que hay entre el cuerpo humano y el alma del hombre, entre los diversos órganos corporales y el bienestar del alma. Y la tercera, la música instrumental, la que es fruto de diferentes instrumentos, principalmente de viento y de percusión, es la que lleva a la práctica la ejecución de las relaciones numéricas que define la música teórica.

La música dulce y suave

Hacia el siglo X-XI, en la herencia de la primera tradición cristiana que ahora acabamos de exponer, los aspectos de las proporciones todavía se mantienen pero se refuerza de manera especial lo que tiene que ver con la consonancia de los sonidos y con lo que puede ser calificado de dulce y suave. Recordemos que uno de los lemas horacianos de suma importancia en la Edad Media es el "*utile dolci*", en el que cada vez de manera más patente el término *dolci* adquirirá un mayor protagonismo, ya que la música es considerada el arte más dulce.

El verbo divino se asocia con lo que suena bien, que responde a una consonancia interválica y que permite entender la palabra divina, la que se acompaña

de música. Consecuentemente es lógico que se enfatice en este periodo el estudio de los aspectos más técnicos, como hace uno de los principales teorizadores de la música, Guido de Arezzo (995–1033) en *Regulae Rhythmicæ* y *Micrologus*. Además de estos referentes también hay que mencionar el tratado de Hucbald de Saint Amand (840–930), *De institutione musica*, y otros de anónimos como *Musica Enchiriadis* y *Scholia Enchiriadis*.

En este contexto el cometido fundamental de la música es ordenar la melodía de manera suave porque sólo así se podrá dar a conocer la belleza de la creación divina, como bien comenta Marchetto de Padua en su libro *Lucidarium*, cuando precisa que durante toda la vida del hombre la música siempre nos deleita con una "dulce melodía". Todo eso, sin embargo, irá cambiando precisamente en un momento en que empieza a desarrollarse la polifonía y el contrapunto.

Años más tarde, con la polémica entre el *ars antiqua* y el *ars nova*, con la introducción de la complejidad musical encabezada por la polifonía frente a la simplicidad protagonizada por la monodia o el canto llano, se irá diluyendo la estética del tono suave para sustituirla por una estética de la "claridad", por una estética de la luz.

El concepto *claritas* tomará el relevo a la idea de "suave, dulce". Se experimenta también en este contexto, hacia el siglo XIV, la evidente consideración de

la belleza de la música como hecho autónomo, que encuentra su justificación en la misma belleza de los sonidos y en la complejidad y dificultad de las composiciones.

La famosa bula de Juan XXII en la que se condenaba la nueva manera de componer, el *ars nova*, y la nueva manera de entender la música, representa un testimonio clave del cambio en el pensamiento musical medieval. Asistimos nuevamente a una revaloración, debido a la polifonía y al reto de enfrentarse a la consonancia de un número mayor de sonidos, del hedonismo musical y de la música instrumental respecto de la música cantada, de la música con una finalidad litúrgica.

Johannes de Muris (1290–1351), Philippe de Vitry (1291–1361) y Jacobo de Liège (siglo XIV), por citar a los teóricos más relevantes, continuarán las consecuencias de esta polémica, una polémica que tendrá que ir reconociendo que el mensaje de la música pasará a ser, innegablemente, la propia música. Y la claridad –la *claritas*, en la época de las catedrales, con la importante introducción de la luz– pasará a ser reconocida como la vista en sentido intelectual, la que posibilitará obtener la belleza formal, la capacidad –según una clara influencia escolástica– de encontrar la esencia de la belleza.

La revolución científica y la revolución de los afectos

El siglo XV y el XVI son la época del esplendor de la polifonía y el contrapunto —pensemos en las obras de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525–1594) y Orlando di Lasso (1532–1594)—, lo cual exigía la búsqueda de unos sonidos que armonizaran las diferentes voces e ingeniosas construcciones que evitaran las disonancias. El talante que definía de una manera más clara la música era la racionalidad, la complejidad y la abstracción, la concepción de la música como ciencia. La escuela flamenca era un claro representante de ello.

En un momento en que la ciencia experimentará una gran revolución —la revolución científica— esta percepción de la música comporta cambiar algunos aspectos respecto de la época anterior, la Edad Media, sobre todo con respecto a la visión del mundo y a la teoría heliocentrista. Así, pues, con Johannes Tinctoris (1435–1511), uno de los primeros y más importantes teóricos del Renacimiento, muchos de los presupuestos que habían marcado la Edad Media experimentan una profunda metamorfosis. Sus aportaciones podemos encontrarlas en *Complexus effectuum musicae* y *Deffinitorium musicae*. La importancia que da a los estudios técnicos y racionales la compatibiliza con el protagonismo que adquiere la percepción de los so-

nidos, el oído musical, ya que la música pasa a deleitar los sentidos, pasa a ser *ad delectationem sensus*. El placer que causa la música se debe tener tan en cuenta como las combinaciones armónicas de los sonidos a fin de que su aspecto racional o matemático esté íntimamente unido al efecto del placer que puede ocasionar. Así, la consonancia de los sonidos se entenderá como un conjunto de sonidos que son convenientes al oído y que a la vez complacen. Según Tinctoris, "la armonía es un cierto encanto provocado a partir de un sonido que concuerda. [...] La concordancia es la conjunción de sonidos diferentes que concuerdan dulcemente en el oído". (9)

En sus estudios, Tinctoris se dedicó a enumerar veinte efectos producidos por la música, efectos tanto de carácter religioso y moral como terapéuticos y hedonistas. La reavivación del aristotelismo está presente aquí de manera clara.

Este teorizador flamenco es de los primeros que insta a reconsiderar el valor de la música práctica respecto a la teórica. El hecho de que durante el Renacimiento la música fuera perdiendo su carácter de ciencia y fuera recuperando su carácter de arte lleva a estudiarla desde su vertiente más técnica, lo cual desarrolla una importante teoría de las combinaciones.

Otro teórico que enfatizó este aspecto es Henricus Glareanus (1488–1563), quien aportó una noción de "naturaleza" que reflejaba perfectamente los

cambios que tenían lugar en la nueva concepción del hombre y del cosmos. Glareanus –cuya obra más importante es *Dodekachordon*– entiende por naturaleza el conjunto de las leyes objetivas de la armonía. Estas leyes son las que tienen que utilizar los músicos en su aplicación práctica; pero en esta subjetividad aportada por el músico, al saber encontrar las leyes y plasmarlas en sus obras, consistirá el arte musical.

Muchos estudiosos han considerado que Tinctoris era el equivalente en música a Nicolás Copérnico (1473–1543), pero el "giro copernicano" que comportó la publicación del libro de este último *De revolutionibus orbium coelestium* implicará una múltiple revolución, astronómica, epistemológica y estética. El nuevo marco que proponían las teorías heliocéntricas definía un nuevo patrón de racionalidad científica. Detrás de las grandes aportaciones que cuestionaban la física aristotélica, la astronomía ptolemeica o la consideración de la Tierra como el centro del Universo, y que apostaban claramente por el astro Sol, nace una concepción estética de la estructura del Universo basada en la armonía de todos sus elementos. Se pretende hacer una sola cosa de la inteligibilidad matemática y de la inteligibilidad física. Y eso repercute en la visión que tenían los antiguos del Universo y de la nueva institución del sistema solar. Esta naciente cosmovisión revoluciona la concepción del macrocosmos y del microcosmos. Los aspectos matemático y racional

hacen de la naturaleza algo cada vez más enigmático, pero aunque la naturaleza va recobrando un sentido racional más pragmático, la visión de cosmos todavía conserva una fuerte carga mágica y mística y el pensamiento musical también lo refleja.

El propio Marsilio Ficino (1433–1499), a pesar de centrar sus aportaciones musicales en el ámbito de los efectos de la música y el placer que ésta puede causar, conserva –quizás por ser el introductor más importante del platonismo– el aspecto metafísico y terapéutico de la música cósmica, la música mundana, la música de las esferas de los antiguos y además una visión del mundo precopernicana. El acento que se dibuja en Ficino es la definición del *spiritus* como un vapor del cerebro que fluye a través del sistema nervioso y que representa el vínculo entre el cuerpo y el alma. El *spiritus* es el canal de comunicación entre los cuerpos celestes, el macrocosmos y el mundo sublunar, el mundo del hombre, el microcosmos.

La música se define, pues, como medicina del alma, como aquel arte que manifiesta la armonía, la belleza, la elegancia y la unidad que viste el cielo. La imitación del cielo procura la delectación del alma del hombre, es la irrenunciable vinculación entre el *anima mundi* y el *anima humana*. El músico tiene que encontrar, mediante el *spiritus*, las leyes que modulan el cielo para hacer su equivalente con las que modulan las leyes musicales, estimular la fantasía y la imaginación

y empujar el espíritu del oyente al paisaje del corazón y a la intimidad de la mente y, así, conseguir el equilibrio del hombre con la naturaleza. Ser celeste y ser musical pasan a ser sinónimos, en el sentido en que este ser es el que crea formas armoniosas, temperadas y ordenadas.

Ficino en *De vita triplici* describe los valores terapéuticos que tiene la música como medicina capaz de equilibrar los diferentes temperamentos del hombre según la determinación caracterológica y el predominio de los elementos: sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra (crear modulaciones temperadas templar el temperamento). Durante el Renacimiento, la relación de la música con los estados de ánimo representa una nueva puesta al día de la concepción de la teoría del *ethos* griega, que privilegia los efectos psicológicos de la música sobre el hombre.

Es tan acentuada la relación que lleva a cabo Ficino en su concepción cosmológica de la música que incluso asocia determinadas músicas a determinados planetas o divinidades astrales: la música grave pertenece a Júpiter y al Sol, la ligera a Venus y la intermedia a Mercurio y éstas tendrán sus equivalencias al despertar determinados estados de ánimo. La concepción tripartita y boeciana de la música pervive en Ficino, pero con una designación nominal diferente: música celeste, música del espíritu y música vocal e instrumental.

Siguiendo la línea iniciada por Tinctoris, el máximo representante de la Venecia del siglo XVI es Giuseffo Zarlino (1517–1590), autor de *Istituzioni Harmoniche*. En sus reflexiones sobre la música impera todavía la vertiente científica. La música se inspira en la naturaleza, que ya no tiene un carácter mágico y o metafísico sino totalmente racional y matemático. Los acordes se encuentran de manera racional. El acorde de 5ª mayor, es decir, los intervalos de 3ª y 5ª como constitutivos del acorde perfecto, lo podemos encontrar en la naturaleza, y el acorde perfecto menor se obtiene por vía matemática. La música es "una ciencia que considera los números y las proporciones", según Zarlino. La nueva armonía que sustituía a la modalidad gregoriana estaba fundamentada en dos modos, el mayor y el menor. Así pues, lo que se encontraba en la naturaleza, el acorde perfecto mayor, era bello y consonante porque era natural y, por lo tanto, racional.

Esta concepción manifiesta, cada vez más, la importancia de la renuncia a considerar la música mundana, la de las esferas, como inaudible y metafísica, y a verla como racional y matemática. De hecho, es importante mencionar que años más tarde, con las aportaciones de Johannes Kepler (1571–1630) —astrónomo y matemático— a la teoría de los planetas y el planteamiento del perihelio y el afelio como la distancia más corta y más larga respecto al Sol, considerando

una elipsis de dos focos (uno de los cuales es el Sol), lo que constituirá la física moderna es la velocidad y no la distancia de los planetas. Las dos velocidades de un planeta definirán el intervalo musical que representa.

El alma del hombre es activa y reconoce las relaciones de los sonidos con los arquetipos geométricos y los planetas. Así pues, Saturno define una tercera mayor, la Tierra y Venus una sexta menor y una sexta mayor, etc. Al introducirse el concepto de velocidad en un sistema heliocéntrico, y al considerar diferentes velocidades en función de la proximidad al Sol, la carga metafísica se va abandonando y la teoría de la música celestial o de las esferas va perdiendo fuerza y pasa a ser más racional, más matemática.

Otro teórico que hay que tener en cuenta en este contexto es Marin Mersenne (1688–1648), que entiende la música como un objeto científico y, por este motivo, en su libro *Tratado de armonía universal* se centra en los problemas acústicos de la música. Pero no todo lo que se produjo en el Renacimiento fueron revoluciones que consideraban la música más como objeto de la ciencia que como una ciencia, ya que a finales del siglo XVI surgió otra auténtica revolución, protagonizada por un grupo de aficionados a la música muy próximos a los Médicis, que se reunían en torno al conde Giovanni de Bardi y que pasaron a llamarse Camerata dei Bardi o Camerata fiorentina.

La apuesta por la sencillez y la claridad

La Camerata tenía como máximos representantes a Vincenzo Galilei (1520–1591) y su *Diálogo de la música antigua y moderna*. Su gran revolución se centró en el retorno a la antigüedad, en la sencillez y en la claridad. Así pues, denunciaban la polifónica música de contrapunto, que consideraban una barbarie gótica, y promulgaban un retorno a la homofonía tal como la habían desarrollado los griegos. Según ellos, el concepto de música tenía que incluir la poesía y debía pretender estar al servicio de la palabra y debía dar mucha importancia a los aspectos vocales, que tenían que obedecer a las leyes de la poética.

La música, como la definía Galilei, tiene que expresar conceptos. Todo lo que se apartaba de estas características era una música artificial, no natural, una pura construcción matemática, y la música era mucho más que eso, eran afectos, sentimientos. En esta perspectiva, la Camerata suponía un ataque frontal a Zarlino y a la música contrapuntística porque, si la monodía era más auténtica, al ser más natural y al estar más de acuerdo con la manera de ser del hombre, se podían manifestar con ella de una manera menos ambigua, en una sola voz, los sentimientos. La expresión de los afectos de manera clara pasaba a ser uno de los modelos más importantes de la Camerata. Debido a la renuncia al contrapunto, los músicos volvieron a

componer como en la homofonía, lo cual comportó una nueva denominación: el *stil nuovo*. La música debía tener una clara función moral, parecida a la teoría del *ethos* griega, y en este sentido se tenía que poder utilizar correctamente. Censuraban la música al servicio del placer.

El fruto más importante de esta Camerata fue el nacimiento de la ópera, una auténtica recuperación del modelo de música que pretendían los griegos con sus tragedias. Así pues, la primera ópera nace en 1600, con el estreno de *Eurídice* de Ottavio Rinuccini (1562–1621) y Jacopo Peri (1561–1633) y unos años más tarde, en 1607, con el *Orfeo* de Claudio Monteverdi.

En la línea que se desarrolló tras los pasos del melodrama encontramos, ya en el Barroco, el desarrollo de la *Affektenlehre* o teoría de los afectos, desarrollada sobre todo por Athanasius Kircher (1602–1680) en su obra *Mussurgia universalis sive magna consoni et dissoni*. Kircher pretende resaltar la importancia de la música en relación con la afectación del alma. Cada estilo musical afecta de una determinada manera al alma del oyente. La afinidad de la música con el lenguaje verbal acercaba a los compositores melodramáticos a los descubrimientos de los afectos que podía despertar la música.

En este contexto, a partir de una descripción teórico-técnica de la música, pero teniendo en cuenta

su función auténtica y primordial, es decir, provocar un efecto sobre el alma del hombre, René Descartes (1596–1650) desarrollará su *Compendium Musicae*, en el que reconoce que habría habido que entrar en la precisión de las afectaciones del alma para hablar de consonancias, tempos, etc., cosa que sobrepasa el objetivo de un compendio: "Y ahora, ciertamente, tendría que tratar a continuación por separado cada movimiento del alma que puede ejercitar la música, y tendría que demostrar por medio de qué grados, consonancias, tiempo y otras cosas parecidas se tienen que excitar estos movimientos; pero eso excedería los límites de un compendio". (10)

El *Compendium musicae*, escrito en 1618 y publicado en 1650, abre diferentes caminos que sólo se podrán recorrer plenamente en el tratado *Las pasiones del alma*, gran síntesis de toda la filosofía cartesiana. Este compendio está escrito y dirigido al matemático Isaac Beeckman (1588–1637), quien centró sus reflexiones en torno a la música en cuestiones como la definición física de la consonancia (considerando, por ejemplo, la octava como la mejor), la explicación del placer del oído y la teoría de los modos. Este científico se interesó por una física del sonido vinculada a una fisiología del oído. Mersenne y Zarlino influenciarán las reflexiones de Descartes a la hora de elaborar su compendio, muchas veces para dar una versión contraria, especialmente de Zarlino. Por esta razón tam-

bién recibirá las influencias de la Camerata y tendrá presente la monodía, la ópera y la música de los viejos polifonistas eclesiásticos.

La principal aportación del filósofo del *cogito ergo sum* estriba en el interés que manifiesta por el proceso de creación, sobre todo por la percepción musical y por la recepción de la música. Admite la subjetividad del juicio de gusto y el hecho de que, en función de una determinada capacidad auditiva del hombre, habrá una determinada percepción de las propiedades del sonido y, en consecuencia, un efecto concreto según la afectación que se haya producido. La expresividad de la música se encuentra en su capacidad para producir determinados efectos y en eso reside su "verdad", su poder de recrear el yo o el sujeto. Como empieza escribiendo en el compendio, "su finalidad [la del sonido] es deleitar y provocar en nosotros distintas pasiones".(11)

Para conocer los diferentes efectos que despertará la música en el alma del que la escucha, hay que detallar los diferentes tipos de pasiones, lo cual Descartes no hará hasta *Las pasiones del alma*, obra en la que, además de definir las seis pasiones fundamentales, analiza también la relación que se establece entre el cuerpo y el alma y los diferentes movimientos que se producen entre ellos. En cierta manera, se formula una teoría de la somatización a la hora de describir los efectos que produce la música, una teoría influi-

da por los diferentes tipos de movimiento del espíritu que propone Mersenne y que se concretan en el flujo y el reflujo. Se trata de encontrar los ritmos musicales adecuados para determinados efectos corporales y que se traducen en determinadas pasiones manifestadas en el alma. *La sagesse* (sabiduría) marca el ritmo adecuado para vivir. La organización de la música compuesta en partes rítmicas iguales y los ritmos acentuados y marcados ejercen una influencia sobre nuestro organismo. Un ritmo rápido marcará una pasión rápida, como la alegría; inversamente, un ritmo lento responde a una pasión lenta, como la tristeza.

De la razón al sentimiento

El siglo de las luces, el siglo XVIII, irrumpe en el escenario europeo planteando una desconfianza de la razón como lenguaje de los sentimientos, cosa que propicia, de manera ineludible, el nacimiento de una estética de los sentimientos o *Gefühlsästhetik*.

El abate Jean Baptiste Du Bos (1670–1742) en *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura* confiesa que "la razón de ser del arte es el sentimiento". Pero en plena vigencia del arte como imitación más que el objeto lo que se propone es imitar las pasiones que despiertan estos objetos. Lo que conmueve es la manera como se imita, más que el objeto imitado. En este sentido, la música es el arte que conmueve de la

manera más directa. Se entiende que la poesía imita las acciones mientras que la música imita las pasiones, los sentimientos, así pues, la música se convierte en el lenguaje del corazón y la poesía en el lenguaje del espíritu.

En este contexto la "Querelle des Bouffons", que toma cuerpo alrededor de 1752 con la reposición en París de la ópera de André-Cardinal Destouches *Omphale* y de *La serva padrona* de Giovanni Battista Pergolesi, empezará el gran debate sobre la verdadera función de la música, considerada como lenguaje de los sentimientos, en un momento artístico en el que la expresividad tomará protagonismo a la imitación o mimesis. Todo ello se traducirá en la lucha entre la música francesa y la música italiana, en el contexto del melodrama.

La "Querelle des Bouffons" es un eslabón más de la polémica iniciada unos años antes, la llamada "Querelle des anciens et des modernes" protagonizada por Jean Baptiste Ragueneau (1682-1755) y Jean Louis Lecerf de La Viéville (1674-1710), entre 1702 y 1704. Ragueneau consideraba la música italiana llena de "musicalidad" y de inventiva como se muestra con el *bel canto*, que se contraponía a la música francesa, más anquilosada y limitada a pesar de la riqueza de sus argumentos. Lecerf, desde el otro lado, y apoyando los melodramas de Jean-Baptiste Lully (1632-1687), defiende la tradición racionalista, la sencillez y la obe-

diencia a las reglas. Esta polémica asentó ya las bases de una estética del gusto.

La Querelle originó dos bandos: los partidarios de la ópera francesa, llamados "Coin du roi" o antibufonistas, con Jean-Baptiste Lully y Jean Philippe Rameau (1683-1764) como abanderados, y los de la ópera italiana, conocidos como "Coin de la reine" o bufonistas, con Jean Jacques Rousseau (1712-1778), Jean le Rond D'Alambert (1717-1783) y Denis Diderot (1713-1784), entre otros, es decir, los enciclopedistas franceses como representantes. Por parte de los primeros, la ópera, la música, tenía que seguir unos parámetros puramente racionales y centrarse en la armonía y, por lo tanto, en el seguimiento de la forma musical, mientras que para los segundos lo que se tenía que enfatizar era el aspecto sentimental, teniendo como guía la melodía y el contenido.

Para Rameau, tal como expone en el *Tratado sobre la armonía reducida a su principio natural*, la armonía representa, como también lo representó para Zarlino, el origen y el ideal que debe perseguirse. Hay una relación racional con las cosas, con la naturaleza, que no es ni arbitraria ni convencional, sino eterna e inmutable. La imitación del arte comportará la reproducción del orden que imponen las leyes matemáticas que constituyen el mundo. En Rameau, razón y sensibilidad se unifican ya que a los hombres la música les satisface el oído y el espíritu.

En este teórico y músico francés es innegable la concepción de la música como ciencia y la decisiva dimensión matemática concebida dentro del marco del mecanicismo newtoniano a la hora de constituir sus reglas. La música nos complace porque representa, a través de la armonía y el orden divino, la propia naturaleza. La armonía representa el principio lógico del cual se derivan todas las cualidades de la música.

Rousseau en *La carta sobre la música francesa*, el *Ensayo sobre el origen de las lenguas* y el *Diccionario de música* otorga a la música vocal su máximo grado de expresividad, al ser imitación de la palabra. La melodía, que se basa en la invención y la fantasía, se dibuja como la esencia de todas las cosas y está estrechamente ligada al nacimiento de la palabra, que se vincula directamente con el deseo y la pasión. La melodía, en su sencillez y unidad, no obedece a más ley que la de la expresión espontánea y auténtica del sentimiento y de la pasión. Es en el ámbito de la pasión donde afloran los sentimientos y es en el ámbito de la necesidad donde se manifiestan las ideas y los pensamientos.

La contraposición entre razón y sentimiento, sentimiento y sentido, y corazón y oído se toma en consideración.

La música, para Rousseau, es imitación de la naturaleza, pero no directamente. En primer lugar es imitación de la palabra y ésta está, en segundo lugar, junto con la melodía, la expresión del sentimiento o de las

acciones morales. Para Rousseau, "los retornos periódicos y la medida del ritmo, las inflexiones meliodiosas de los acentos hicieron nacer la poesía y la música junto con la lengua, o más todavía, todo eso no fue nada más que la lengua misma. No hay más música que la melodía, ni más melodía que el sonido diverso de la palabra; los acentos formaron el canto, las cantidades formaron la medida, se hablaba por los sonidos, por el ritmo y por las articulaciones y las voces." (12)

La música instrumental —en coherencia con este planteamiento— es un puro arabesco, producto de la civilización y de la cultura, está alejada de la naturaleza y, por lo tanto, del significado auténtico del hombre. Diderot, otro teórico ilustrado, reconoce en la música la manifestación de lo que es más primigenio y primitivo, *le cri animal*, como él mismo lo llama. Este grito animal, el primer grito, tiene que ver con algo inconsciente, instintivo y originario que se relaciona más con los sentimientos que con la razón. A pesar de que los enciclopedistas daban un valor superior a la música vocal que a la música instrumental, Diderot reconoce en este último tipo de música una mayor imprecisión, lo que la califica positivamente a la hora de expresar un sentimiento más general y universal. En este sentido, determina la música como el arte más realista debido a su imprecisión conceptual, lo cual la aproxima mucho más al sentimiento en estado puro.

Mientras que en el contexto francés el eje fundamental se centra en considerar la música como lenguaje de los sentimientos y en encontrar la relación de la música con la poesía, o la palabra, y la relevancia de la música vocal, en el contexto alemán se llevan a cabo las mismas reflexiones pero acentuándolas en la música instrumental y en la confrontación entre el contrapunto y la melodía.

En este ámbito, hay que enmarcar las aportaciones a la teoría de los afectos que desarrolló, en pleno siglo XVIII, el teórico Johann Mattheson (1681–1764) en *La reciente estrenada nueva orquesta*, quien otorga incluso a determinados instrumentos musicales y a sus timbres una relación directa con los estados de ánimo o el color emotivo que pueden despertar. Todo eso hará que la música pase a reconocerse como un lenguaje de los sentimientos.

Sin embargo, esta cuestión la tratará directamente Johann Gottfried Herder (1744–1803).

El intento de Herder de unir razón y sentimiento se centra en considerar la música como un lenguaje dotado de unas capacidades cognitivas determinadas. El drama es la manifestación más sublime de la esencia del hombre, ya que une música, palabra y danza. Y el lenguaje representa la cuna común de la música y la poesía, porque es lo que está en relación más directa con el mundo y la divinidad. Este lenguaje, el del canto originario, es el que está en contacto

más íntimo con la naturaleza y es el único que hará posible "el arte de la humanidad" que exige que los sonidos instintivos de los sentimientos se integren en el canto poético, considerado el verdadero lenguaje.

La poesía lírica es responsable de la integración del canto poético y los sonidos instintivos del hombre. Este lenguaje poético y musical brota del mito y explica, por medio de la incorporación de la tradición y la historia, las pasiones y las fantasías humanas. La naturaleza es eminentemente humanizada y la poesía lírica, la poesía primitiva, es pura acción, vida.

De ahí que el modelo del arte de la humanidad sea el melodrama, que contempla la acción como flujo y que fusiona las diferentes manifestaciones artísticas. Cada pueblo tiene un lenguaje particular y una determinada relación con la naturaleza, lo cual fundamenta, por primera vez, el nacionalismo musical.

La *Aufklärung* (ilustración) alemana tiene como máximo representante a Emmanuel Kant. Si bien la música no representa un punto importante de su reflexión respecto del arte, sus aportaciones, formuladas en la *Crítica de la capacidad de juzgar*, tienen unas consecuencias bastante significativas. En esta *Crítica*, la tercera, Kant nos presenta el juicio estético como un juicio que tiene una finalidad sin fin, es desinteresado; es un juicio que no se adecua a ningún concepto en particular sino que esquematiza, es decir, que se refiere a conceptos en general. El hecho de esquema-

tizar corrobora la existencia de un fundamento *a priori* del placer y del concepto de gusto. Lo que hace referencia al gusto es la belleza, por tanto lo que es bello es objeto de una satisfacción en la que no hay ningún interés. El juicio estético, el juicio del gusto (que es sintético y *a priori*), tiene dos características: es universal, vale para todos, el *a priori* reside en el espíritu; y es subjetivo, ya que no juzga por medio de ningún concepto, no establece ninguna nota del objeto.

Lo que es bello complace sin ningún concepto en particular y complace universalmente. La esquematización, herramienta de la idea estética —y que le sirve a la imaginación para crear—, es la facultad productiva del conocimiento. La belleza es la conformidad pura a una norma en general, la cual es una representación del entendimiento, la adecuación entre la una y la otra se produce en la imaginación, facultad esencial del genio, del artista.

Con el juego libre del entendimiento y de la imaginación llegamos al sentimiento de belleza, concretamente, al de belleza libre (*pulchritudo vaga*), que no presupone ningún concepto de lo que tiene que ser el objeto, contrariamente a lo que representa la belleza adherente (*pulchritudo adherens*), que presupone el concepto y la perfección del objeto según este concepto. En el juicio de una belleza libre, la que complace por su forma, el juicio del gusto es un juicio puro. Asistimos, pues, con estas formulaciones a la cimentación

del formalismo artístico, ya que el rasgo característico de la belleza libre es la forma, en la que la belleza complace sin ningún concepto en particular. Por eso, la música pasa a ser lenguaje de los sentimientos en el sentido más universal. Según Kant, "porque efectivamente, aunque la música habla por medio de sensaciones sonoras, sin concepto y, consiguientemente, no deja nada a la reflexión (a diferencia de la poesía), sin embargo emociona el ánimo de una manera más variada y, aunque sea pasajera, más íntima". (13)

La música pasa a ser calificada como "el arte del bello juego de sensaciones auditivas" que comporta una satisfacción sobre la forma en el juicio estético. La música habla mediante puras sensaciones sin conceptos y mueve el espíritu más directa e interiormente.

En esta misma línea, encontramos también las reflexiones sobre la música que hace Friedrich Schiller (1759–1805) en las *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Los teóricos Johann George Sulzer, Johann Matheson y Christian Gottfried Körner influyeron directamente en sus apreciaciones musicales. Körner (1791–1813) acentúa el valor de la música en la forma y lo asocia a lo que es permanente y constituye la auténtica esencia. Para Schiller la forma equivale a lo supremo que se da en el acto estético puro, a la "unidad interior"; no varía en la composición musical pero sí en las diferentes épocas. Sólo considera bella

aquella forma que puede producir un estado de indeterminación en el alma, lo cual equivale a la libertad.

El arte tiene que ser manifestación y producto de esta libertad, fruto de las sensaciones y del conocimiento, del "impulso de juego", como lo denomina Schiller. Dentro del impulso de juego hay dos tipos de impulsos: el impulso sensible o material, que es la vida, y el impulso formal, que es la idea y la esencia de las cosas. La relación entre ambos impulsos otorga la libertad humana, otorga armonía a la diversidad.

Para Schiller, el hombre es un ser estético, da forma a la materia y con eso exterioriza lo que hay en su interior y que se proyecta como reflejo de lo infinito; la finalidad es educar a los hombres según su ideal de humanidad, que responde a la libertad y que tiene una aplicación moral y política. El arte estético puro lo contiene todo en sí mismo y la forma hace que la música lo pueda contener todo en sí misma. Así pues, sólo tenemos que esperar la verdadera libertad estética en la forma; el ánimo del que escucha una pieza musical tiene que permanecer totalmente libre e intacto. De ahí que la música instrumental sea la que mejor satisface este objetivo que plantea Schiller.

Música pura y música programática

El final del clasicismo musical posibilita e inspira a los músicos románticos: *La creación* y *Las estacio-*

nes de Joseph Haydn (1732–1809), *Don Giovanni* y *La flauta mágica* de Amadeus Mozart (1756–1791) y la *Quinta y Novena* sinfonías de Ludwig van Beethoven (1770–1827) inauguran la consigna romántica de liberarse de lo convencional. La dimensión literaria impregna la música de sentimiento e imaginación –dos pautas que se seguirán fielmente en el primero y en el segundo romanticismo, el de Jena y el de Heidelberg– lo que pone de manifiesto una intimidad romántica y un subjetivismo acentuados.

La música es, en palabras de Ernest Theodor Amadeus Hoffmann (1776–1822): "*Die romantischste aller Künste*", la más romántica de todas las artes. Y el modelo que mejor la representa es Beethoven, a pesar de que también encontramos modelos como G. P. da Palestrina (1525–1594) y J. S. Bach (1685–1750), cuyos acordes simbolizan la íntima unión entre el hombre y Dios.

La música se considera el arte más sublime y excelso porque está dotada de unas capacidades extraordinarias para expresar lo que ningún otro arte puede hacer: el infinito, la indeterminación. La música se presenta así como un arte asemántico porque puede mostrar algo que no se puede decir con el lenguaje común; es esencialmente aconceptual y asume un carácter metafísico.

Dentro del marco en que la música es el arte de referencia, no es de extrañar que pase a ser uno de

los focos de reflexión más importantes para los filósofos románticos. La música instrumental reina en un contexto en el que el debate en torno a la música se centra en lo que expresa y en cómo lo expresa. Y la música instrumental marcará todos los compases.

En un primer momento, la música instrumental que sirve de modelo y que representa la única música auténtica y verdadera es la música pura, la que es instrumental y que se vale de sí misma, que es en sí misma, es indeterminada e infinita. Su manifestación más clara es la sinfonía. Y los pensadores que la apoyan son los idealistas.

En un segundo momento, y coincidiendo parcialmente con la primera, hacia 1829, nace una música instrumental, la música programática, que rivalizará con la pura, en el sentido de que seguirá una guía que no será la música misma sino que se ayudará de otras manifestaciones artísticas para su inspiración, principalmente de la poesía, y que se expresará de manera determinada y finita. Su manifestación más clara será el poema sinfónico. Y los teorizadores que lo acompañarán serán los materialistas.

Uno de los primeros movimientos que manifiesta un claro apoyo a la música pura es el Sturm und Drang, un movimiento que marca, en pleno siglo XVIII, las pautas de lo que serán las bases del romanticismo.

El contexto religioso es uno de los primeros ámbitos en el que se desarrollan las primeras reflexiones románticas y, concretamente, de la pluma de un miembro del Sturm und Drang, Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773–1798). Encontramos sus ideas en *Efusiones del corazón de un monje amante del arte* y *Fantasías sobre el arte para amigos del arte*.

La música, en la época de este *stürmer*, es calificada como una "bella confusión", lo cual potencia que se considere que expresa *in abstracto*, con un intento desaforado por expresar la "cosa en sí". Vemos claramente que estas aportaciones circunscriben la música a un ámbito puramente metafísico de carácter religioso. El pietismo, que propugnaba el sentimiento como la vía que había que seguir para que el hombre reencontrara a Dios, interiormente, transforma la música en un arte de la religión.

La música es la que busca la forma pura, la idea de lo absoluto, Dios; y sólo con el sentimiento podemos entender la divinidad. Su experiencia es una experiencia abstracta e indeterminada, es vivida de manera íntima y personal. En el fondo, y en palabras de Wackenroder, la contemplación estética tiene una finalidad: la formación de la humanidad, del hombre. Y la música predispone nuestra alma para esta finalidad. La música religiosa es la música modélica, por las características que acabamos de comentar, pero la

forma musical que mejor la representa es la sinfonía, que es la forma abstracta del sentimiento.

Siguiendo los escritos de Wackenroder, podemos ver, en un sentido metafórico, una de las virtudes de la música ya que, como él mismo expresa, espanta todas las nubes negras de la Tierra y nos lleva al reino del cielo.

Esta es la única manifestación artística que puede liberar al hombre de las nimiedades de la Tierra, la única que puede liberar el alma del cuerpo, porque está hecha de números como nuestra alma. Podemos observar en estos planteamientos una fuerte influencia pitagórico-platónica.

Uno de los principales objetivos de la música es la realización del hombre en sí mismo, el reconocimiento del hombre en los sonidos y la identificación de la esencia humana. Para Wackenroder, "[la música instrumental es]: el arte libre e independiente, que prescribe sus leyes, fantasea jugando y sin objeto, y consigue y cumple lo más elevado, sigue exclusivamente sus impulsos oscuros, y con sus juegos expresa lo más profundo, lo más maravilloso". (14)

La manifestación de lo absoluto

En una línea diferente del contexto religioso en el que se enmarca el pensamiento de Wackenroder, pero apoyando la música pura, encontramos las afirmacio-

nes de Friedrich Schelling (1775–1854) en su libro *Filosofía del arte*. En pleno idealismo, Schelling concibe una unidad superior en la que concuerdan los contrarios, la unidad suprema, donde naturaleza y espíritu se fusionan íntimamente y originan todas las cosas. Esta unidad suprema es la que reconoce como "absoluto". El absoluto, armonía preestablecida, se conoce mediante una intuición espontánea e inmediata, conocida como la facultad poética o intuición originaria.

El arte es el que capta lo que hay de espiritual o ideal en la naturaleza. Así pues, esta intuición intelectual objetiva es la intuición estética, la que reconoce el valor objetivo y universal de la obra de arte. Según Karl Ph. Moritz (1756–1793), el arte, mejor dicho, la música, representa el Universo, que es un "todo completo en sí mismo", por lo tanto, la música es la analogía de la naturaleza y, coherentemente, resuelve la última y extrema contradicción: la belleza. La belleza representa, para Schelling, el infinito expresado de manera finita, la manifestación del espíritu en la naturaleza, el sello que deja el espíritu en la naturaleza.

El sonido se reconoce como la síntesis originaria de la naturaleza, como pura indiferencia en tanto que separado del cuerpo, como forma en sí, como forma absoluta. El sonido es símbolo, el primer símbolo originario y fundamental que en lo absoluto contiene la identidad en sí. Sólo la música pura puede ser la manifestación de lo absoluto, de lo indeterminado por-

que la música mueve a la contemplación de lo que es esencial, la forma pura. Y el ritmo es la primera dimensión de la música, que manifiesta lo absoluto en su manifestación real: el ritmo en la naturaleza, el ritmo en la música, un ritmo de la naturaleza. Un ritmo entendido —en pleno siglo XIX— no como la ordenación de la duración de los sonidos, sino como la distribución periódica y proporcionada de lo que no es homogéneo, es decir, la unidad en la multiplicidad. El ritmo es lo que otorga belleza a la composición y, para captar el ritmo puro, la música se tiene que despojar de cualquier cosa que no le sea propia.

La música pura, para Schelling, es, pues, la que expresa la unidad en la multiplicidad y viceversa, lo cual tiende a la indeterminación, gracias al ritmo, a la infinitud musical, manifestación de la infinita afirmación de Dios, de la palabra de Dios: "La forma de arte en la que la unidad real pura como tal se hace potencia, símbolo, es la música". (15)

Paralelamente a este pensamiento convive el pensamiento de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831). Al contrario de Schelling, que basa su punto de vista en la exteriorización de lo absoluto, al dejar el espíritu su huella en la naturaleza, Hegel edifica los pilares de su reflexión en la interioridad artística, musical, la única manera de manifestación del espíritu, de lo absoluto. El arte es el mediador más adecuado entre el exterior —o naturaleza— y el interior

—o espíritu—, es la manifestación sensible de lo absoluto, o lo que es lo mismo, la expresión de la idea bajo la forma de intuición sensible.

El elemento propio de lo absoluto es la apariencia, que representa la superación de la materialidad, la apuesta por la forma. La música independiente, la música pura, expresa la interioridad abstracta porque plasma la subjetividad formal. La forma ayuda a expresar el contenido espiritual de la música bajo la batuta de la interioridad, que equivale al sentimiento como envoltorio del contenido en la música. Por lo tanto, es una manera de percibirnos a nosotros mismos y, por este motivo, afecta a nuestra alma. El tiempo es el nexo común de la manifestación artística y de la subjetividad de lo que es interno.

La música romántica, según Hegel, es la que aspira al infinito porque quiere expresar el sentimiento que carece de representación y que nos conmueve. No obstante, se convierte en totalmente simbólica, ya que es una música que nunca se agota, es una aspiración conseguida en la concreción artística.

El simbolismo se caracteriza por una diferencia entre lo que hay fuera y lo que hay dentro, por una carencia de apropiación y adecuación entre la idea y la forma que significa. Para Hegel, "en la fase del arte romántico, el espíritu sabe que su verdad no consiste en volcarse en la corporeidad; sino todo lo contrario, sólo llegará a estar seguro de su verdad si se aparta de

lo que le es externo a su intimidad y pone la realidad externa como un "ser ahí" que no se adecua a ella". (16)

La música como voluntad

Arthur Schopenhauer (1788–1860) se erige como indiscutible y encarnizado defensor de la música pura. Este filósofo otorga a la música el lugar más elevado de todas las artes. El principal testimonio donde expone sus ideas es *El mundo como voluntad y representación*. Schopenhauer concibe, por una parte, la voluntad como origen y esencia de las cosas, y por otra, el mundo, donde residen las cosas, los fenómenos regidos por la ciencia, el principio de razón suficiente y el principio de individuación.

Las ideas son la objetivación inmediata y adecuada de la voluntad, algo que intermedia entre la voluntad y el mundo. Pero la música no es mediata, sino que da a conocer lo que es más trascendente de la manera más inmediata posible. Por lo tanto, la música no es una idea, sino algo inmediato, es la propia voluntad. La música, escribe Schopenhauer, puede existir aunque no exista el mundo.

Schopenhauer encuentra una clara analogía entre la música y el mundo, la música y la naturaleza. Comenta, por ejemplo, que el bajo fundamental es la armonía, lo que en el mundo representa la materia más

soez, las voces altas son las plantas y el mundo animal, y así sucesivamente. El músico, el artista —que no es un científico porque la música no es una ciencia— tiene que averiguar el movimiento de la voluntad, la esencia de su obrar, no tiene que querer conocer los fenómenos o el mundo.

El arte no considera el principio de razón suficiente sino la contemplación pura del objeto. Esta contemplación exige un olvido total de la persona y de sus intereses. Consecuentemente, el artista, el músico, tiene que llegar a alcanzar aquel estado en el que se pierde como individuo y se transforma en sujeto puro, sin voluntad de conocimiento. Por lo tanto, expresa las cosas de manera general, abstracta e indeterminada, como lo hace la música pura.

Se expresa la pena en sí, el dolor en sí, la alegría en sí, pero no "esta pena", "este dolor", "esta alegría". La indeterminación es la pauta que hay que seguir para dar a conocer la auténtica esencia de todas las cosas, para ser la voluntad. La música programática, fuertemente atacada por Schopenhauer, por contradecir precisamente la abstracción en que el lenguaje musical expresa la esencia, describe los propios fenómenos, de manera determinada, describe el mundo y se olvida de la voluntad.

La música pura tiene el poder de actuar como calmante de la voluntad, aspecto consolador de la vida y dar la imagen más completa y fiel de este mundo con

la ayuda de la sinfonía, que representa la *rerum concordia discors*: "Lo inefable íntimo de toda la música consiste en reproducir todas las agitaciones de nuestro ser más íntimo, pero sin la realidad y lejos de sus tormentos; su objeto no es la representación sólo respecto a la cual es posible lo que es engañoso y visible, sino la voluntad, y ésta es la más seria que hay porque todo depende de ella; lo que expresa en alto grado de generalidad es la esencia íntima, es el 'en sí' del mundo que pensamos como voluntad, porque ésta es su manifestación más clara, y se expresa por medios propios, que son los sonidos, y con la mayor precisión y verdad". (17)

Por otra parte, están los partidarios de la música programática, que acusarán a la música pura de expresar todo lo que los idealistas habrán fundamentado en ella y la tildarán de música para unos pocos, para una élite burguesa, que sólo pueden reconocer su valor porque tienen conocimientos musicales.

En el contexto de las revoluciones, por ejemplo, durante la revolución de 1848 nace el pensamiento materialista que aboga por quitar trascendencia a las cosas y humanizarlas, lo cual también afecta al arte.

Músicos como Franz Liszt (1811–1886), Hector Berlioz (1803–1869), con sus poemas sinfónicos y sinfonías, dirigirán el nacimiento de la música programática persiguiendo la precisión y la determinación con la finalidad de que el público, el pueblo, pue-

da reconocer en la música algo que le sirva para la acción, para su implicación social. Asistimos, claramente, a una democratización del arte.

La música del futuro

La música del futuro se avistará como la que permite e incita a la acción, y perderá su carga metafísica, alejada del hombre. En el intento de desublimizar la música encontramos a Richard Wagner (1813–1883), que a pesar de seguir los pasos de Liszt y apostar fuertemente por una revolución musical, principalmente operística, volverá, años más tarde –leyendo a Schopenhauer–, a considerar la música pura como la auténtica música.

Para Wagner, dentro del contexto de la música que "habla", que se fusiona con las diferentes manifestaciones artísticas, la música tiene que darnos un contenido real, debe tener –siguiendo claramente las pautas de *Principios de la filosofía del futuro* de Ludwig Feuerbach (1804–1872) en su libro *La obra de arte del futuro*– una significación antropológica, no teológica. La música se tiene que traducir a un lenguaje más humano, con un contenido finito. Y el drama será el modelo que hay que seguir, inspirado en la tragedia griega.

La música tiene que poder servir de identidad de un pueblo, como colectividad y tiene que permitir la

redención del hombre, intervenir en la vida pública. La ópera no le sirve a Wagner como modelo para estos principios, ya que este género ha cometido un grave error: convertir en fin, el drama y la música, en medio. La música ha intentado hacer las funciones del drama, ser el contenido en vez de la expresión.

La ópera se ha erigido como un género monumental y egoísta y hace falta, en este sentido, una reforma de la ópera a través de la auténtica fusión de las artes para conseguir una catarsis, una simbiosis entre el arte y el público.

La música tiene que despertar al hombre, que deberá poderse sentir representado en el escenario. En su importante obra, *Ópera y drama*, Wagner expone todas las trampas en que ha caído la ópera y la música de su tiempo y propone una reformulación, que llevará hasta las últimas consecuencias en sus dramas musicales. El mito le sirve de contenido, un contenido en el que el hombre se puede reconocer al manifestar lo que es primigenio y originario, y la orquesta—tal como él la concibe—le sirve, por otra parte, como órgano en el que confluyen la armonía y la melodía. La unión de música y poesía es el órgano de expresión de lo indecible. Con estos planteamientos coincide también Friedrich Nietzsche (1844–1900), pero desde una óptica que cambiará la concepción. En el restablecimiento del espíritu de la tragedia, como se

manifiesta en *El nacimiento de la tragedia*, comulgarán Nietzsche y Wagner.

Pero si bien el segundo creyó en un determinado momento en la música programática, el primero, influenciado fuertemente por Schopenhauer, vio en la música pura el canon, la pauta que debía seguirse, aunque el drama fuera el objetivo principal.

Nietzsche quiere volver a una metafísica de la música en la que ésta sea la esencia del drama, lo que se manifiesta claramente en *Tristán e Isolda* de Wagner. Es preciso que en la música, como en la tragedia, se represente la dicotomía entre dos divinidades, Apolo y Dioniso, uno representa la forma, con la danza, el otro representa el contenido, con la música instrumental.

En el sonido podemos apreciar el ritmo, una forma intermitente de la voluntad y el dinamismo. La auténtica esencia de este dinamismo la encontramos en la armonía, que es símbolo de la voluntad. Mientras que la palabra está asociada al mundo de las representaciones, de las apariencias, la música está asociada, por el contrario, al mundo "en sí". La palabra es mediata, la música inmediata. La música simboliza; la palabra, significa.

Hay que recuperar, según Nietzsche, el auténtico espíritu dionisiaco para llevar a cabo el verdadero restablecimiento de la tragedia, ya que la música representa lo metafísico, la esencia, y hace que se traduzca

mediante el coro. La música tendría que expresar en símbolos la relación primordial que hay entre la cosa en sí y la apariencia, cosa que no hace la música de la época, según Nietzsche, porque sigue unas pautas diametralmente opuestas; es una música que bebe del cristianismo, de la compasión, de la resignación y del pecado. De ahí que *Parsifal* alejara totalmente a Nietzsche de Wagner, porque no había verdad en la composición y evidenciaba un peldaño más de la decadencia de la música alemana, una música pesada, que impedía respirar bien, que sólo reconocía a Wagner como gran artista, como auténtico histrión. Hacía falta una música que dijera sí a la vida, una música pura, en el buen sentido de la palabra pureza. Con las críticas de Nietzsche a la música alemana, al romanticismo, encontramos también, al otro lado del espejo, al crítico musical Eduard Hanslick y su libro *De lo bello en música*. Hanslick representa el contrapunto del romanticismo, un enemigo de la estética del sentimiento y de todo lo que no pertenecía a la música en sí misma.

Este crítico vienés nos plantea la necesidad de una belleza musical, una belleza específica para la música a la que le corresponderá una estética específica. La música no es el lenguaje más excelso y sublime, porque cada arte tiene uno y no se pueden comparar los unos con los otros. Dentro del contexto del positivismo, Hanslick pretende analizar la música con

su máxima objetividad y concluir que la música tiene que ver con los sentimientos, pero los sentimientos no son ni pueden ser su contenido. Una cosa es el sentimiento, otra la sensación. Escuchar música pasa a ser, forzosamente, una contemplación de sucesivas "formas sonoras en movimiento".

Lo que afecta a nuestra alma es la fantasía. No es en la música donde se produce la concreción de los sentimientos sino en el oyente. Presenciamos con esta formulación una auténtica estética de la recepción musical. Entonces, la cuestión fundamental es: ¿qué expresa la música? El dinamismo musical. Y el propósito del músico, del compositor, tiene que centrarse en inventar melodías. Lo que tiene que existir es la obra, la pieza musical, sin comentarios. Lo que tiene que existir, sin ningún tipo de duda, es la música pura.

Sonidos, silencios, ruidos

Tres son principalmente los caminos que se inauguran en el ámbito musical europeo en la primera mitad del siglo XX. De una manera o de otra, los tres están fuertemente marcados por las dos grandes guerras mundiales, por la crisis de los valores y del sentido de la vida, y dan lugar a las vanguardias artísticas. La interiorización de la soledad y la desolación que generan las guerras es una clara consecuencia de la

asimilación, en muchos de los casos, de la muerte de Dios propugnada por Nietzsche y de la ascensión o no de sus consecuencias, unas consecuencias que llevarán hasta la propia crisis del sujeto.

Ante la destrucción de un presente fruto del pasado, el sujeto puede volver al pasado, construir un nuevo horizonte o volcarse en la contemplación pura. La primera es la actitud neoclásica de Igor Strawinsky (1882–1971) o Paul Hindemith (1895–1963), por ejemplo; la segunda, es la crítica que se hace a la tonalidad y la nueva propuesta que representa el dodecafonismo de Arnold Schönberg (1874–1951) y la Escuela de Viena (la segunda escuela de Viena); y la tercera, es la música que se vuelca en la música pero incorporando elementos ontológicos que le son externos, como en el caso de la música aleatoria de John Cage (1912–1992) o la música concreta de Pierre Schaeffer (1910–1995).

Todos los caminos –unos se originan antes y otros después– se recorren también en la estética musical del siglo XX, con unos pensadores que los exploran y los justifican, según el prisma de unas corrientes y unos sistemas filosóficos determinados.

Con respecto al neoclasicismo y al retorno a la forma, hay que mencionar las reflexiones que Gisèle Brelet expone en *Estética y creación musical*; todas ellas –así como en el caso de Vladimir Jankélévitch (1903–1985)– bañadas por un claro espiritualismo

bergsoniano. Las influencias de la filosofía del tiempo de Henri Bergson (1859–1941) y de Louis Lavelle (1883–1951) son bastante patentes.

Gisèle Brelet centra su reflexión estética en el tiempo musical, especialmente polarizada en dos músicos: Hindemith, como representante del empirismo musical que parte de la experiencia directa y busca nuevas técnicas y posibilidades sonoras, y Strawinsky, como representante del formalismo y de su empuje en la producción y la formación de material sonoro.

Para la pensadora francesa, el arte no es una síntesis exterior entre la forma y la vida vivida, sino una vida formal específica, una vida de formas puras. No obstante, la esencia de la música es su forma temporal, una forma que mantiene una estrecha relación con la temporalidad de la conciencia. El tiempo es el reflejo del "en sí" de la conciencia creadora y de las modalidades con las que se expresa esta conciencia, que representa la duración, una duración interior. La forma temporal se confunde, se identifica en el acto de la creación, con la duración interior de su creador: "La música, en este sentido, incluso en sus formas musicalmente más puras, es expresión: expresión de la duración vivida por la conciencia". (18)

La expresión es la unión entre la duración interior y el tiempo musical. Por lo tanto, la música es expresiva, es reveladora de la forma misma en que se constituye la conciencia. El sujeto da a conocer sus

actos más profundos en esta expresión inmediata que representa la música. El músico que mejor representa para Brelet todo eso es Strawinsky.

Podemos observar cómo Strawinsky condensa en la *Poética musical* las principales ideas que otorgarán sentido a su música. De hecho, poética, para Strawinsky, significa la manera de "hacer música" y de organizarla, porque la concibe como un arte temporal, en el que la organización del tiempo es fruto de la conciencia del compositor. Podríamos hablar, como él mismo lo llama, de un neologismo, crononomía: "Deduzco, por tanto, que los elementos sonoros no constituyen la música sino al organizarse, y que ésta organización presupone una acción consciente del hombre". (19) Para el músico ruso, la música es una serie de impulsos que convergen en un punto definido de reposo. Las articulaciones del discurso musical descubren una correlación oculta entre el tiempo y el juego de la tonalidad. La tonalidad representa la respiración de la música.

El dodecafonismo

En el polo opuesto, encontramos la construcción de un nuevo tipo de música que renuncia a la tonalidad y que propone la construcción de la música a partir de los doce sonidos y del serialismo. La Escuela de Viena, constituida por Arnold Schönberg, Anton We-

bern (1883–1945) y Alban Berg (1885–1935), se convierte en la máxima representante de la "nueva música". Esta escuela significa sobre todo una fisura, una ruptura con el pasado, con la forma, con una acentuación del ritmo y del timbre de los instrumentos. El paso intermedio que constituye la base del dodecafonismo es el expresionismo musical de Schönberg, que representa un puente.

Desde el ámbito de la estética, hay tres interpretaciones que nos ayudan a entender el dodecafonismo: la primera, representada por René Leibowitz (1913–1972) y su *Introducción a la música de los doce sonidos*, que considera que sólo situándonos en una óptica fenomenológico-existencial se puede entender la música de Schönberg. Para Leibowitz, en toda la obra de este músico podemos ver la reducción fenomenológica, ya que al rechazar el sistema tonal se encuentra, forzosamente, fuera de cualquier contingencia preestablecida. Lo que hace es poner entre paréntesis la música, para encontrarse con su auténtica aparición, con su fenómeno, con el fenómeno sonoro en sí. Con eso se cumple el gran lema de Edmund Husserl (1859–1938) de "volver a las cosas mismas".

Hay que depurar la música para llegar a su verdadera idea, al contenido esencial del fenómeno. La música tiene que descubrir su esencia, la tiene que hacer aflorar. Después de eso sólo nos queda "observar" y "describir" lo que se ve, que es el objetivo de la tarea

fenomenológica que se encamina y se legitima en el cumplimiento de la intuición eidética.

La nueva música tiene esta pretensión y lo consigue constituyendo un universo sonoro gracias a un acto intencional de los doce sonidos de la escala cromática. El acto creativo se produce después de haber efectuado la elección de la serie original, lo cual origina el carácter de la obra. Cada serie es un todo específico que confiere a las melodías y las armonías una fisonomía peculiar, pero, al mismo tiempo, abraza todo el ámbito cromático, adquiere un carácter universal, ya que así su esencia es similar a la de cualquier otra posible serie de doce sonidos. Para Leibowitz la dodecafonía es una completa conciencia cromática, al englobar también la disonancia (fruto de la polifonía). Así pues, representa la gran síntesis de la historia de la música. Contrariamente a esta última opinión, Schönberg considera que el dodecafonismo es un método abierto, no un sistema cerrado.

Ernest Ansermet (1883–1969) en *Los fundamentos de la música en la conciencia humana*, y dentro de esta línea fenomenológica, propone la música como manifestación de la idea del hombre. La música tiene un papel global y revelador en la conciencia humana, y la tonalidad es su ley infranqueable.

Schönberg expone sus principales reflexiones en *El estilo y la idea*. El compositor tiene que situarse en su momento histórico y expresarse él mismo, nunca

en contraposición a su época. Ante los desastres de la Primera Guerra Mundial hay que enfrentarse a la realidad de manera valiente, con un arte que exprese el desangramiento del hombre, un ser de carne y huesos.

Para el padre del dodecafonismo, la idea es el dolor bajo todas sus formas: las tinieblas, el sarcasmo...

En el expresionismo musical, pensemos en las obras *Pierrot Lunaire* o *La espera*, el dolor que se expresa es el dolor abstracto, el del "ser para la muerte", el ser angustiado heideggeriano o sartriano. El dodecafonismo, en cambio, describe el dolor real, aunque Schönberg, en su obra *Moisés y Aarón*, le conceda, al final, un tono mesiánico.

Hacen falta ideas nuevas, no sólo nuevos estilos, para expresar la realidad circundante del hombre que es reflejo de su época. De ahí que Schönberg rechace casi todo lo que se había erigido como pilar del pasado musical.

Por otra parte, define el estilo como la calidad de la obra, basándose en las condiciones naturales que definen a quien las realiza. Pero lo más importante es la idea que el creador ha querido hacer realidad a lo largo de toda su obra. En el fondo, la idea es la esencia de la pieza. El dodecafonismo tiene una justificación histórica y teórica del método compositivo: el sistema tonal clásico no es eterno y, según Schönberg, arrastra la miseria de su disolución. El único camino es el mé-

todo de la composición con doce sonidos. Es necesaria la emancipación de la disonancia en un momento en que el oído ya se ha acostumbrado a distinguir las consonancias de las disonancias. Emanciparse de la disonancia significa suprimir la base de la armonía, que se centraba en que el oído había podido distinguir ciertos acordes como disonantes y pretender la resolución con una concordancia.

En todo ello, hay implícita una exclusión de la modulación. Las consecuencias más notables de esta nueva manera de entender la música comportan el desmantelamiento de la armonía tonal y el abandono de una forma que garantizaba el orden y la comprensibilidad. La irrupción de la irracionalidad proveyó a este músico vienes de infinitas posibilidades combinatorias.

Hace falta una comprensibilidad musical que pasa por la forma y por la idea como valor unificador de la música y como expresión de la vida en su movilidad, en su realidad más cruda y fidedigna.

Hindemith condena el dodecafonismo porque lo considera un lenguaje ilegítimo, ya que no se corresponde con la organización natural de los sonidos. Para este compositor sólo la música tonal tiene la garantía de comunicabilidad y comprensibilidad. El alejamiento de la tonalidad se debe a una búsqueda absurda de la libertad absoluta, representa apostar por

un no ser, por una pérdida total de significado musical.

Webern, en cambio, como fiel seguidor de Schönberg, en el libro *Camino hacia la nueva música* intenta recurrir a la tradición armónico-tonal para justificar el lenguaje dodecafónico. Precisamente, Webern rechaza las afirmaciones de no naturalidad del dodecafonismo de que lo acusa Hindemith. La dodecafonía representa un camino natural de la tonalidad, fundamentada en la escala diatónica, y por eso es totalmente comprensible: "¿Qué es la música? La música es lenguaje. Un hombre quiere expresar pensamientos con este lenguaje, pero no pensamientos que se dejen traducir en conceptos, sino pensamientos musicales. Schönberg buscó en diversos diccionarios la definición: ¿qué es un pensamiento? y no la encontró. ¿Qué es un pensamiento musical? (silbando) "*Kommt ein Vogel geflogen*". ¡Eso es un pensamiento musical! El hombre no puede existir más que en el instante en que se expresa. La música lo hace por medio de ideas musicales. La comprensibilidad es, por encima de todo, la ley más importante. Tiene que haber coherencia. Para ello son necesarios unos medios. Uno de estos medios fue durante siglos la tonalidad, concretamente desde el siglo XVII. En tiempos de Bach se distingue entre los modos mayor y menor. Este estadio había sido precedido por las tonalidades eclesiásticas, en cierta manera siete tonalidades, de las cuales

finalmente se conservaron los dos modos. De todo eso se derivó un sistema supramodal; nuestro nuevo sistema de doce sonidos". (20)

A partir de Webern, la importancia del timbre, la investigación de los instrumentos y la incorporación del silencio abrirán nuevas vías para la música de la segunda mitad del siglo XX, concretamente en 1947 en los cursos de verano para la nueva música de Darmstadt.

La otra interpretación indiscutible de la dodecafonía es la que se da desde el neopositivismo o Círculo de Viena. Para estos filósofos, Moritz Schlick, Rudolf Carnap, Otto Neurath, Hans Hahn o Philipp Frank —que parten de la lectura del *Tractatus logicophilosophicus* de Ludwig Wittgenstein (1889–1951)—, la función primordial de la filosofía es una función esclarecedora. Gracias a la lógica simbólica, se puede hablar del mundo y se puede dotar de significado a las proposiciones que nos hablan de él. Hay que encontrar un lenguaje que no lleve a confusiones, unívoco, que no conduzca a contradicciones y así se construirá una ciencia unificada.

Esta ciencia se fundamenta en proposiciones protocolarias o elementales, que no permiten una ulterior composición y que se aceptan como básicas. Se precisa una delimitación del ámbito de la ciencia, de lo que lo es y de lo que no lo es, mediante el criterio de demarcación. La ciencia se entiende como el conjun-

to de todas las proposiciones significativas. Hay que tener un criterio que la certifique a partir de la verificación o la comprobación, a partir de los datos de la experiencia.

El dodecafonismo representa este nuevo lenguaje que pretende ser unívoco y que no se presta a contradicciones, que significa lo que realmente tiene lugar en el mundo y, en principio, deroga cualquier carga metafísica y se limita claramente a un lenguaje positivista.

Webern quiere encontrar en la música las leyes de su lenguaje: averiguar sus leyes en relación con el sentido del oído. El material musical de que parte Webern es el sonido como unidad elemental. La música es un lenguaje que expresa algo de manera clara con el fin de hacerse comprensible y esclarecedor. Comprender en música significa distinguir los contornos, abarcarla toda, evidenciar la coherencia entre la forma y lo que se expresa como elemento indispensable para hacerla comprensible.

Pero la interpretación más notable del dodecafonismo es la de Theodor W. Adorno. Este filósofo de la Escuela de Frankfurt entiende la historia de la humanidad —desde un punto de vista marxista— como una dialéctica racional. Elabora una teoría crítica, sobre la base de una dialéctica negativa, para oponerse a la sociedad burguesa, a la cultura de masas, a la mercantilización del arte, a los simulacros de originalidad

y para desenmascarar el sinsentido y denunciar el fetichismo de las cosificaciones.

Siguiendo el hilo de este planteamiento, en el proceso consumista tiene lugar una disolución del sujeto en los objetos. Y el arte ha caído en esta trampa. Como afirmaba Walter Benjamin (1892–1940) en la obra *El arte en la época de su reproductibilidad técnica*, el arte ha llegado a perder su aura porque se le ha negado que diga nada, es una depauperación, un *non-sense*. La premisa básica para recuperar la caída del arte, según Adorno, se encuentra en la inevitable conexión que se establece entre el arte y la realidad; porque el arte, a pesar de poseer una autonomía, también es un hecho social, sobre todo por su oposición a la sociedad, por su papel de denuncia. La música y la sociedad tienen que estar en un diálogo constante para poner de relieve las fracturas internas del pensamiento y de la realidad.

El análisis que hace Adorno del arte y de la música se encuentra en muchas de sus obras, entre las cuales destacan *Teoría estética*, *Introducción a la sociología de la música*, *Prismas* y *Filosofía de la nueva música*.

La principal vía que tiene el artista es el aislamiento, el silencio, porque sólo así puede conservar en su obra el carácter de verdad o, cuando menos, el testimonio de la angustia que sufre el hombre contemporáneo. El compositor y la escuela que hacen la auténtica función que debe tener la música son

Schönberg y la Escuela de Viena porque ponen en cuestión la posibilidad misma de la expresión musical, la negación radical organizada, porque abren una grieta entre la música y el público y, por lo tanto, son fundamentalmente críticos y negativos. La "nueva música" se tiene que escuchar de manera diferente, con una actitud estética e intelectual diferente.

La tarea del esteta de la música, del sociólogo, es determinar qué funciones asume la música en las diferentes sociedades. La música puede asumir una función estimulante dentro de la sociedad, puede denunciar la crisis y la falsedad vigentes en las relaciones humanas, sólo así evitará convertirse en mercancía, perder su carácter de verdad.

Los retos de la nueva música son descubrir cuál debe ser la música de la sociedad que la contiene y crear unos nuevos patrones para poder manifestar los cambios sociales, sus procesos, en una sociedad que vive en la fragmentación y el progreso. El músico no puede refugiarse en el sistema tonal, ni en la consonancia sino en algo nuevo, la dodecafonía, el serialismo y la disonancia. Esta última asusta al hombre, según Adorno, porque habla de su propia condición y por eso le es insoportable.

La nueva música manifiesta la eternidad del segundo, no del conjunto. Se ha pasado a la atomización y la fragmentación de la expresión musical, como también se experimenta esta estratificación y frag-

mentación atomizada en el sujeto psicológico y en la sociedad capitalista.

Schönberg empieza a reflejar estas ideas en *Obras para piano op. 11* y *Canciones sobre textos de George*. A partir de aquí seguirá un camino gradual que llevará la música a la negación de la apariencia y el juego, al conocimiento de la esencia de la música y, al mismo tiempo, al conocimiento de la sociedad y a la soledad del individuo (como *La mano bendecida*). Para conseguir esta meta, forma y contenido se tienen que fundir. El sujeto de la nueva música es el sujeto real, que se encuentra aislado.

La disonancia refleja este aislamiento y otorga a cada sonido su autonomía, cosa que no permitía la tonalidad y la consonancia. Sólo en la obra fragmentaria que renuncia a ella misma se libera el contenido crítico: la música como denuncia y como negación de la opresión de la realidad. La nueva música niega a los oyentes la posibilidad de refugiarse de la realidad insostenible. Para Adorno: "a eso se sacrifica la nueva música. Ha tomado en ella todas las tinieblas y las culpas del mundo. Toda su felicidad reside en reconocer la infelicidad: toda su belleza, en negarse a la apariencia de lo que es bello. Nadie quiere tener nada que ver con ella, ni los individuos ni los colectivos. Ella expira sin que se la oiga, sin eco. [...] A esta última experiencia, por la que la música mecánica pasa a todas horas, tiende espontáneamente la nueva música:

al olvido absoluto. Ella es el verdadero mensaje de la botella". (21)

Por el contrario, la música de Strawinsky, al querer restituirle el carácter obligatorio mediante procedimientos estilísticos y reconstruirse sobre el eje de la autenticidad, evita el diálogo, rehúsa toda intención y todo significado y se limita a estimular movimientos corpóreos. Es una música que renuncia a la sociedad, la anula, la ignora, se reduce a un aspecto físico, por eso la danza es tan importante.

Adorno critica a Strawinsky y *La consagración de la primavera* porque esta obra representa, indiscutiblemente, una involución del lenguaje musical, un empobrecimiento de los procedimientos, una ruina de la técnica. En él, modernidad y arcaísmo son lo mismo, por eso retorna al estadio mitológico, niega el progreso –sustituyéndolo por la repetición– y anula al sujeto. Lo que pretende es borrar la historia y evitar la reflexión, la crítica, sin comprometerse con la historia y con el hombre. Para Adorno, sólo la música que protesta y denuncia es una música auténtica y la música dodecafónica manifiesta esta autenticidad.

Las músicas de Darmstadt

En 1947 tienen lugar en Darmstadt unos cursos de música que abrirán el camino de lo que serán las "nuevas músicas", la música concreta, la música

electrónica, la música electroacústica —resultado de las dos anteriores—, la música aleatoria, etc., unas músicas que, partiendo especialmente de Berg y Webern, seguirán caminos divergentes. Pierre Boulez publica en 1952 un texto titulado "Schönberg ha muerto" y más tarde en 1954 otro que toma por título "Incipit", es decir, comienzo, donde se manifiesta este giro de la música "experimental" y los motivos que la han llevado hasta aquí.

La música concreta implica no considerar la música como lenguaje sino como juego. Obtiene sus fichas, sus elementos, de la cosa menos pervertida que existe: la naturaleza (de ahí que se imite la descomposición de una gota de agua, por ejemplo). El eje central es el tiempo, mejor dicho, el microtiempo. Pierre Schaeffer en *Tratado de los objetos musicales* desarrolla todo lo que esta música representa y manifiesta una de las ideas fundamentales, que se podría resumir así: la música es el hombre descrito en el lenguaje de las cosas: "Los objetos sonoros y las estructuras musicales, cuando son auténticos, ya no tienen la misión de informar; se apartan del mundo descriptivo, con una especie de pudor, para hablar mejor a los sentidos, al espíritu, al corazón y al ser entero, de él mismo. Se establece así la simetría de los lenguajes. Es el hombre descrito en el lenguaje de las cosas". (22)

El músico tiene que recoger lo concreto sonoro de cualquier lugar y abstraer los valores musicales que

contiene en potencia. Nunca dejamos de oír porque el mundo es ruidoso, incluso el silencio es sonoro. El sonido está y tiene que estar vivo porque se extrae de los objetos sonoros que viven en el mundo, el mundo exterior. Se parte de la naturaleza, de sus sonidos; los ruidos se manipulan, se modifican, se sintetizan y se obtiene la artificialidad musical. Eso es lo que hacen Luciano Berio, por ejemplo, en su *Homenaje a Joyce* o Pierre Henry en *Variaciones para una puerta y un suspiro*.

La música concreta, al ocupar el espacio de lo posible factible, supuso volver a aprender a escuchar porque la materialidad existente, toda ella, pasa a ser considerada como sonora, como música. En esta concepción se experimenta una disolución gradual del sujeto a favor de un objetualismo recalcitrante. Se caza el sonido, se lo atrapa y, después, el hombre, con las máquinas, lo manipula —con aceleraciones, cortes de banda, filtros...— en el "laboratorio de sonidos". Todo eso empapado de surrealismo, en muchos casos.

Algo parecido pasa con lo que será la música electrónica, como describe Herbet Eimert (1897–1972) —el director del primer estudio de la WDR en Colonia— en *¿Qué es la música electrónica?*, este tipo de música no graba sonido exterior sino que lo genera con máquinas y lo manipula después en el laboratorio. Su estética es fundamentalmente científica y se basa en el principio serial, el serialismo integral. Una buena muestra de sus resultados es la que todavía sigue

siendo la principal obra de música electrónica, *El canto de los adolescentes* de Karlheinz Stockhausen (1928) (a pesar de que hecha con un procedimiento de música concreta, generaba la voz de un niño sometida a múltiples manipulaciones).

La música electrónica, al desarrollarse en estudios de radio, planteó el reto de su difusión como música aplicada. El problema se manifestaba en los conciertos, ya que al suprimir al intérprete, generaba un cierto malestar en el oyente. La evolución de este tipo de música está íntimamente asociada a los cambios tecnológicos y a las nuevas tecnologías. Así pues, la aparición del sintetizador cambió en un determinado momento el camino de la música y la del ordenador la transformó radicalmente. Las técnicas sofisticadas del ordenador y la electrónica se han desarrollado, de manera considerable, en laboratorios como el IRCAM de París.

La música aleatoria –cuya máxima culminación se produce en los años sesenta– facilitó una salida al serialismo integral proponiendo claramente una indeterminación, la introducción de elementos al azar, la recuperación del papel del intérprete y su responsabilidad, el protagonismo del silencio y la participación del espacio. A partir de estas premisas –el principal músico que las representa es John Cage, con el libro *Silencio* y su paradigmática composición 4'33"– se abrirá

la reflexión estética de lo que se ha llamado la "obra abierta".

La introducción de elementos azarosos, en pequeña o gran medida, junto con la utilización del espacio, han motivado durante el siglo XX grandes cambios en la gestación y la recepción de la música. La informática musical, la música estocástica o las inspiraciones de la arquitectura, como en el caso de Iannis Xenakis (1922–2001), han abierto nuevas posibilidades no sólo a la música sino a la estética musical.

UNA ESTÉTICA MUSICAL, HOY

La osadía que muestra el título de este último capítulo se tendría que interpretar sólo como una aproximación a las ventanas que se pueden abrir hoy desde la estética de la música. Tampoco se tiene que entender literalmente y pensar que sólo hay una estética, sino al contrario, ya que hay muchas combinaciones posibles de una disciplina que se alimenta de muchas otras y que, por este motivo, se nos presenta tan rica. La verdad —*alétheia*, en su sentido originario griego— implica un descubrimiento; nuestro pequeño propósito es quitar un velo para intentar ver algo más, aunque no sea la totalidad de lo que representa, ni la verdad de lo que pretende ser.

En primer lugar, el rasgo distintivo de la estética musical es su interdisciplinarietà, el hecho de que se pueda orientar desde una óptica filosófica, sociológica, etnológica, semiológica, histórica, o a partir de la simbiosis de algunos de estos ámbitos. Cada disciplina que ayuda a la estética a construir su lenguaje la hace particular.

Hay que decir, sin embargo, que el núcleo central de la reflexión estética musical es entender y hacer comprensible la música, el hecho musical, en su máxima amplitud. Como muy bien decía Adorno, la estética nace precisamente en los límites de la obra. En sus fronteras, encontramos lo que la constituye realmente. Muchos son los factores que se involucran en la música, desde factores humanos que vinculan al compositor, al intérprete o al oyente, que marcan una perspectiva, hasta factores contextuales, como las convulsiones que se viven en determinadas épocas, las funciones que se le otorgan a la música o la finalidad que tiene, que marcan otras.

La música es un texto que se deriva de un contexto, que lo afirma o lo niega y con el cual interactúa. La estética musical no puede eludir el eje central del tiempo, tanto el tiempo externo que representa lo que es cultural o histórico, como el tiempo interno que otorga significado a la propia experiencia interior del hombre; la historia de la música es absolutamente necesaria, al igual que es necesaria la filosofía como herramienta de reflexión.

Por lo tanto, hoy podemos hacer una estética musical, siempre que podamos interpretar la obra musical, la música, a partir de los significados y la dimensión semántica que se le reconoce en cada momento, en cada corriente, en cada pensador, en el gran contexto que implica la historia. Como bien comen-

ta el esteta Carl Dahlhaus: "El sistema de la estética es su historia. Una historia en la que se compenetrán las ideas y las experiencias de su origen heterogéneo". (23)

A lo largo de los capítulos hemos abordado las principales cuestiones que son objeto de la reflexión estética. Si prestamos atención al tema de la expresividad o al predominio de la música vocal a lo largo de los siglos veremos que hay constantes que se repiten, si bien se definen con tonalidades semánticas diferentes. El filósofo de la música, el esteta, tiene que encontrar las diferencias o los puntos en común para avanzar en el conocimiento de todo lo que implica el hecho musical. El viaje que nos propone la estética es un viaje transversal e iniciático, al que muchas veces sólo se puede recurrir cambiando de maleta en cada estación. Una maleta llena de unos contenidos específicos que hay que tener presentes para hacer aflorar lo que es esencial, existencial y accidental en la música.

Uno de los matices que exponíamos en el primer capítulo era el hecho de que la estética nace en un momento, el siglo XVIII, en el que los límites de lo racional exigen encontrar un nuevo espacio a la reflexión en torno al arte. De ahí que el nacimiento de la estética esté vinculado al conocimiento de certezas o sensaciones que no están sujetas al orden de la lógica, de la racionalidad. Por ello a esta nueva disciplina se

la califica de gnoseología inferior al asociarse al fruto de los sentidos y la percepción.

Años más tarde, el contexto positivista fomentó que la disciplina intentara acotar su ámbito de estudio para hacerlo más objetivo, más objetivable y más científico. Todo ello motivó el nacimiento de disciplinas paralelas a la estética de la música: la sociología de la música, la psicología de la música, etc., lo cual ha potenciado una interdisciplinariedad indiscutible.

Durante más de dos siglos, los diferentes sistemas filosóficos, las diferentes aportaciones de los pensadores, han motivado argumentaciones sobre el fenómeno musical, centrado principalmente en la llamada "música culta" o "música seria". Hoy día, las tecnologías han posibilitado la difusión musical de una manera inconcebible en el siglo XIX. Debido a su ubicuidad y a la aparición de las composiciones musicales que se generan a partir de ésta, la música está presente en muchos ámbitos y contextos, tanto de la vida cotidiana, como la que puede invadir al consumidor que pasea por unos grandes almacenes, o en la vida cultural y artística, protagonizada, por ejemplo, por la asistencia a performances o instalaciones en diferentes salas o museos.

Por todo eso lo que se impone es el abrirse a diferentes maneras de pensar y a diferentes estilos de vida, en una reflexión poliédrica, una reflexión que tiene que entender que la música se presenta desde

perspectivas ontológicas diferentes. El intento de algunos teóricos por construir una estética, por ejemplo, de la música popular, ha ayudado a ampliar los puntos cardinales a partir de los cuales se solía analizar la música. Lo importante es la intencionalidad a la hora de estudiar la música, la obra musical.

No dotar el discurso musical de sentido, de ninguno o de muchos, tendría que ser la tarea fundamental de esta disciplina, tanto si se parte de un punto de vista filosófico como de cualquier otro.

La complejidad y la trampa, al mismo tiempo, son delimitar el objeto como tal a fin de que la reflexión nos ayude a entender y acotar el discurso a partir del cual construimos el hecho musical.

NOTAS

(1) **Fubini, E.;** *Estética de la música*, col. La balsa de la Medusa, A. Machado Libros, Madrid, 2001, pp. 21, 22 y 23.

(2) **Platón;** "Fedó" en *Diàlegs*, VII, Fundació Bernat Metge, Barcelona, 1962, 61a, p. 61.

(3) **Kirk G. S. y Raven J. E.;** *Los filósofos presocráticos*, Gredos, Madrid, 1981, p. 322.

(4) **Platón;** *Las Leyes*, L. II, T. I, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1960, 669b–670d, pp. 70–72.

(5) **San Agustín;** *Confesiones*, Libro X, Capítulo 33.

(6) **San Agustín;** *Sobre la música*, Editorial Gredos, Madrid, 2007, p. 390.

(7) **Boecio;** *Tratado de Música*, Ediciones Clásicas, Madrid, 2005, pp. 62–63.

(8) **Boecio;** *op. cit.*, p. 29.

(9) **Tinctoris;** *Deffinitorium musicae*, IV, p. 179.

(10) **Descartes, R.;** *Compendio de música*, Tecnos, Madrid, 1992, p. 112.

(11) **Descartes, R.;** *op. cit.*, Tecnos, Madrid, 1992, p. 55.

(12) **Rousseau, J. J.**; *Essai sur l'origine des langues*, Gallimard, París, 1990, p. 114–115.

(13) **Kant, I.**; *Crítica de la facultat de jutjar*, Edicions 62, Barcelona, 2004, p. 339.

(14) **Wackenroder, W.H.**; *Werke und Briefe*, Heidelberg Verlag, Lambert Schneider, Heidelberg, 1967, p. 254.

(15) **Schelling, F. W. J.**; *Filosofía del arte*, Tecnos, Madrid, 1999, p. 182.

(16) **Hegel, G. W. F.**; *Lecciones sobre la estética*, Akal, Madrid, 1989, p. 382.

(17) **Schopenhauer, A.**; *El mundo como voluntad y representación*, Aguilar, Madrid, p. 293.

(18) **G. Brelet**; *Esthétique et création musicale*, PUF, París, 1947, p. 79.

(19) **Strawinsky, I.**; *Poética musical*, Taurus, Madrid, 1987, p. 27.

(20) **Webern, A.**; *Camí cap a la nova música*, Antoni Bosch Editor, Barcelona, 1982, p. 64.

(21) **Adorno, T. W.**; *Filosofía de la nueva música*, Obra completa, 12, Akal, Madrid, 2003, p. 119.

(22) **Shaeffer, P.**; *Tratado de los objetos musicales*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, p. 329.

(23) **Dahlhaus, C.**; *Estética de la música*, Edition Reichenberger, Berlín, 1996, p. 4.

Bibliografía

- **Boulez, P.**, (1992). *Hacia una estética musical*. Caracas: Monte Ávila.
- **Dahlhaus, C.**, (1996). *Estética de la música*. Kassel: Edition Reichenbergen.
- **Dahlhaus, C. ; Eggebrecht, H. H.**, (1988). *¿Che cos'è la musica?*. Bolonia: Il Mulino.
- **Fubini, E.**, (1988). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- **Fubini, E.**, (2001). *Estética de la música*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- **García Bacca, J. D.**, (1990). *Filosofía de la música*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- **Gozza, P. ; Serravezza, A.**, (2004). *Estetica e musica*. Bolonia: CLUEB.
- **Jankélévitch, V.**, (1961). *La musique et l'ineffable*. París: Cuelen.

- **Kivy, P.**, (1993). *The Fine Art of Repetition. Essays in the Philosophy of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- **Lang, P.H.**, (1998). *Reflexiones sobre la música*. Madrid: Debate.
- **León Tello, F. J.**, (1988). *Teoría y estética de la música*. Madrid: Taurus.
- **Lipmann, E. A.**, (1975). *Musical Thought in Ancient Greece*. Nueva York: Da Capo Press.
- **Lomba Fuentes, J.**, (1978). *Principios de filosofía del arte griego*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- **Mila, M.**, (1950). *L'esperienza musicale e l'estetica* . Turín: Einaudi.
- **Rowell, L.**, (1987). *Filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*. Barcelona: Gedisa.