L'estètica musical com a *Prima Philosophia*

Miquel Pardo Llungarriu

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (**www.tdx.cat**) i a través del Dipòsit Digital de la UB (**diposit.ub.edu**) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (**www.tdx.cat**) y a través del Repositorio Digital de la UB (**diposit.ub.edu**) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (**www.tdx.cat**) service and by the UB Digital Repository (**diposit.ub.edu**) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

La estética musical

como

Prima Philosophia

Tesis doctoral
Correspondiente al curso de doctorado:
Filosofía: Historia, Estética y Antropología

de

Miquel Pardo Llungarriu

Dirigida por

Prof. Dr. Josep Maria Bech Duró

Facultad de Filosofía de la Universidad de Barcelona.

Departamento de Historia de la Filosofía, Estética
y Filosofía de la Cultura

Barcelona 2010

Traducción al español del original en catalán realizada por el propio autor.

Índice

Introducción.....6

Capítulo 1. Fenomenología de los sentimientos: una aproximación al sentimiento estético musical 15

Introducción 15
1. El concepto scheleriano de valor 17
2. Cuadro sinóptico sobre el orden de fundamentación de los actos, según Scheler 18
3. La jerarquía de valores 19
4. Las facultades simpatéticas 20
5. El concepto de expresión 21
6. Tipos de relaciones afectivas.....22
7. La percepción de valores 24
8. La singularidad de la persona 25
9. Simpatía reactiva y simpatía espontánea 28
10. Un expresionismo simbólico-vital 30
11. La arquitectura de los sentimientos. Simpatía personal y simpatía estética 31
12. El amor como fundamento de la simpatía. La experiencia del "tú" 33
13. El papel del artista como "ensanchador" de vivencias 35
14. Aportaciones a la fenomenología de los sentimientos 37
14.1. Lógica del sentimiento y lógica de la razón 37
14.2. Aclaraciones en relación a la definición y descripción de los valores y los sentimientos 40
14.3. Orden de fundamentación de los sentimientos según las aportaciones mencionadas 49
15. Conclusiones:
La constitución del sentimiento estético en general y musical en particular. 49

Capítulo 2. El objeto musical 55

Introducción 55
1. El estudio fenomenológico del objeto musical 56
1.1. La aportación filosófica 56
1.1.1. Husserl: el objeto musical como objeto ideal y irreal 56
1.1.2 Moritz Geiger: los polos objectivo y subjectivo del objeto musical 57
1.1.3. Waldemar Conrad: Idealidad e intencionalidad en el objeto musical 58

1.1.4. Roman Ingarden: el problema de la identidad del objeto musical 59
1.1.5. Alfred Schütz: el objeto musical y la problemática de su sentido 63
1.1.6. J. Paul Sartre: el objeto musical como objeto imaginario 69
1.1.7. Mikel Dufrenne: Lo irreal que no es "del todo" irreal. El objeto musical como "cuasi-persona" 74
1.2. Aportaciones desde otras escuelas filosóficas y desde la teoría musical y la musicología 79
1.2.1. La aproximación fenomenológica de Boris de Schloezer 79
1.2.2. Pierre Schaeffer: objeto musical como objeto sonoro 86
1.2.3. Vladimir Jankélévitch: el objeto musical como un "no-sé-qué". La "*coincidentia oppositorum*" en el objeto creativo 88
1.2.4. Clément Rosset: el objeto musical como "*ens realissimum*" 92
2. Conclusiones a las aportaciones estudiadas 95
3. Conclusiones finales 107

Capítulo 3. La escucha musical 113

Introducción 113
1. Precedentes históricos entorno a la problemática de la percepción 115
2. La problemática de una fenomenología de la percepción 117
2.1 Husserl y la fenomenología de la conciencia interna del tiempo 118
2.1.1 Crítica a Brentano 119
2.1.2 La conciencia del tiempo según Husserl 120
2.1.3 El talón de Aquiles del modelo husserliano: La aporía de la protoconciencia 122
2.1.4 Conclusiones 124
2.2 La Percepción en la filosofía de Merleau-Ponty 125
2.2.1 Una epistemología basada en la percepción 127
2.2.2 La problemática del sentido 128
2.2.3 Ideas sensibles e ideas musicales 130
2.2.4 Intersubjectividad y intercorporalidad 131
2.2.5 La creación de realidad 132
2.2.6 El movimiento y la temporalidad 133
2.2.7 Conclusiones 134
2.3 Contribuciones de la fenomenología a la percepción del objeto musical 135
3. La constitución de la percepción 137
4. La imposibilidad de una percepción universalmente objectiva 139
5. Tipos de percepción 141
5.1 Percepción de cosas 141
5.2 Percepción de imágenes 142
5.3 Percepción de valores 144
5.4 Percepción de ideas (eidética) 146
6. La constitución de la percepción estética y de la percepción musical 148
7. La percepción estética musical 150

8. La estructura de la percepción musical 152
9. La no-percepción: la sordera.
(Una breve "excursión" por los senderos de la crítica social) 156

Capítulo 4. El pensamiento musical 159

1. La obra musical como objeto del pensamiento del compositor 159
1.1. El objeto musical como concepto sensible 159
1.2. El órgano de percepción creadora: el oído musical interno 160
1.3. La escucha musical interna y la imaginación creadora 160
1.4. Las nociones primordiales en el pensamiento musical 164
2. Fenomenología de las cualidades musicales en su despliegue genético. 165
2.1. Fenomenología de las cualidades *cinético*-temporales:
el tiempo musical 165
2.1.1. La experiencia del silencio 165
2.1.2. La experiencia del movimiento:
tempo y cambio 166
2.1.3. La experiencia del ritmo originario:
el ritmo "libre" 169
2.1.4. La experiencia de la relación entre *tempo* y ritmo:
la estructura del pulso 171
2.1.5. El sentido espontáneo del ritmo y de la métrica 172

2.2. Fenomenología de las cualidades *hylético*-sonoras:
el sonido musical 173
2.2.1. La experiencia de la escucha de la materia musical 173
2.2.2. La experiencia del silencio en la materialidad
del sonido musical 173
2.2.3. La experiencia del timbre musical 174
2.2.4. La experiencia de la materialidad musical
de la fuente sonora:
cuerpo, voz e instrumento musical
.....175
2.3. Fenomenología de la interacción entre el tiempo y el sonido musical 179
2.4. Fenomenología de las cualidades de intensidad.....180
2.4.1. La experiencia de la altura del sonido musical:
el tono musical 180
2.4.1.1. La experiencia del crecimiento homofónico
del tono musical: la melodía.....182
2.4.1.2. La experiencia del crecimiento polifónico
del tono musical: el contrapunto y la armonía.....184
2.4.2 Fenomenología de la intensidad dinámica del sonido musical....186
2.5. Fenomenología de la interacción entre el tiempo musical y
las cualidades de intensidad 187
2.6. Fenomenología de la interacción entre el sonido musical y
las cualidades de intensidad 188
2.6.1. El papel de la articulación en la identidad melódica:
¿puede existir tal cosa como una "melodía de timbres"? 190
2.7. Fenomenología de las cualidades y valores eidéticos musicales 191
2.7.1. La experiencia de la unidad y de la identidad musicales 191

2.7.2. La experiencia de la discordancia como origen del conflicto musical 193
2.7.3. La imposibilidad de un conflicto tímbrico 196
2.7.4. La percepción eidética de la diferencia como motivo de crecimiento dentro de la unidad: una breve digresión sobre teoría musical 196
2.7.4.1.La diferencia en la altura del tono 197
2.7.4.2. La diferencia en el ritmo 204
2.7.4.3. La diferencia en el timbre: los sonidos a-tonados.....205
2.7.5. La experiencia de la forma y de la estructura musical 206
2.7.6. La experiencia de la tonalidad 207
2.7.6.1. La tonalidad "clásica": un lenguaje para la representación de un "mundo musical"..... 209
2.7.6.2. La experiencia del movimiento harmónico y el movimiento tonal en la tonalidad "clásica" 215
2.7.6.3. La tonalidad "cromática": el movimiento de expansión tonal 220
2.7.7. El pensamiento serial 226
2.7.7.1. El orden serial en la trama polifónica de una obra tonal 231
2.8. Fenomenología de la interacción entre el tiempo y las cualidades formales 233
2.9 Fenomenología de las cualidades y valores de los sentimientos estéticos musicales 234
3. Conclusiones en relación a la fenomenología del pensamiento musical 237
4. El pensamiento musical hoy y mañana 248
4.1 Crítica a un dilema estético: muerte de la música o muerte del autor? 248
4.1.1 Música contemporánea: ¿estilo o cliché? 251
4.2 El pensamiento musical liberado 253
4.2.1 Hacia una nueva verdad musical 254

Capítulo 5. La interpretación musical 257

1. El papel de la interpretación en la realización de la obra musical 257
1.1. El intérprete como figura mediadora 257
1.2. Los valores estéticos de la interpretación musical 258
1.3 La problemática de la fidelidad en la interpretación 260
1.3.1. La fidelidad al estilo: la problemática de la interpretación "histórica" 264
2. La estructura de la interpretación musical 269
2.1. La singularidad de la estructura interpretativa 269
2.2. Los momentos componentes de la estructura interpretativa 270
3. El análisis musical 271
3.1. Crítica a los enfoques analíticos tradicionales 272
3.1.1. El análisis schenkeriano 275
3.1.2. El análisis motívico de Reti 279
3.1.3. El análisis "divulgativo" 280

3.2. La estructura del análisis fenomenológico 281
3.2.1. El análisis cualitativo-descriptivo 283
3.2.1.1. Hacia un método para el análisis cualitativo-descriptivo 283
3.2.2. El análisis hermenéutico 284
4. La síntesis interpretativa 286
5. La ejecución musical 288
5.1. La fidelidad de la ejecución a la interpretación musical 288
5.2. La doble intencionalidad de la obra ejecutada 289
5.3. La falacia de la ejecución perfecta 289
6. Breves ejemplos de interpretaciones musicales 290
6.1 "Melodía": la intencionalidad expresiva más allá del imposible acústico 291
6.2 "Marcha Militar": el *pentimento* musical y el desencaje entre obra y partitura 295
6.3 "Coral": la cadencia a la subdominante como factor equilibrador global de la tensión armónica de la obra 298
6.4 "¡Pobre huérfano!": la cualidad representativa del lenguaje tonal tríadico.....303
7. Conclusiones 308

Capítulo 6. Conclusiones finales 311

1. En relación a la fenomenología de los sentimientos estéticos musicales 311
2. En relación a la fenomenología del objeto musical 313
3. En relación a la fenomenología de la escucha musical 316
4. En relación a la fenomenología de la creación musical 319
5. En relación a la fenomenología de la interpretación y ejecución musicales 324

Siglas 331

Notas 332

Bibliografía 337

Bibliografía musical.....343

"*La música lo es <u>todo</u>, menos el mundo*". [a]

E. M. Cioran

Introducción

La estética musical se presenta siempre como una disciplina enmarcada en un determinado tipo de pensamiento filosófico. Según el filósofo y esteta musical Roger Scruton, la estética musical "*es un metaestudio*. (...) *No analiza la música, pero se pregunta aquello que el análisis puede conseguir; no evalúa la música, pero se pregunta si la evaluación es posible; no explica la cognición de las estructuras musicales, pero se pregunta que entendemos cuando las entendemos como <u>música</u>*. (...) *La estética musical es una disciplina <u>crítica</u>; describe la naturaleza y los límites de nuestro pensamiento sobre la música*".[1] Compartimos en gran medida esta definición que hace el pensador británico. Por eso, consideramos necesario, al presentar nuestro trabajo al lector, exponer con la mayor claridad que nos sea posible cual es nuestro lugar de partida, desde que punto de vista vislumbramos el horizonte de la estética musical al comenzar nuestra investigación, cuales son las preguntas que nos hacemos, así como la dirección hacia done apuntamos y el sentido que inauguran, y cuales son los objetivos posibles que pretendemos conseguir.

El presente trabajo de investigación parte de una concepción fenomenológica de la música i de la estética musical. A nuestro entender, la aportación de la fenomenología a la comprensión de lo estético ha sido fundamental para entender desde diferentes puntos de vista la experiencia artística. Como muy bien resume Gadamer, " *en el fondo la liberación respecto a los conceptos que más estaban obstaculizando una comprensión adecuada del ser estético se la debemos a la crítica fenomenológica contra la psicología y la epistemología del siglo XIX*".[2] Estas disciplinas de origen decimonónico, no sólo presentes sino dominantes en el pensamiento estético de hoy, parten todas ellas del supuesto de una realidad de base en relación al mundo físico, psíquico y orgánico-fisiológico en contraposición a una irrealidad del mundo estético, el cual es considerado como pura apariencia. Así, por ejemplo, la psicología de la percepción musical, basada en el cognitivismo aplicado a la música, interpreta la experiencia musical como un proceso de transmisión o, como mucho, de intercambio de información entre individuos. Sin embargo, la psicología cognitiva poco puede decir de la razón de ser de esta experiencia, por mucho que reconozcamos su valor dentro del campo de investigación científica, al conseguir aportar una serie de datos neurológicos que pueden "explicar", en su línea de discurso, la existencia de determinados mecanismos perceptivos paralelos o concomitantes a la experiencia estética. Por supuesto no es necesario decir que no tenemos nada en contra de la investigación científica, siempre que ésta sea consciente de las limitaciones que le son inherentes y no intente ir más allá de éstas. El problema "gordo" viene cuando torpemente se mezclan estos campos y se quiere subordinar uno al otro, o hacer desaparecer del mapa a uno de ellos. En este sentido, entendemos que la pretensión cada vez más explícita de que la estética musical deje de formar parte de la reflexión filosófica para pasar a ser un campo

[a] E.M. Cioran *El ocaso del pensamiento*. Tusquets. Barcelona, 2006, p. 168

más para el estudio científico, bajo el lema de una objetividad a nuestro parecer mal entendida, es un propósito totalmente equivocado. Sin embargo, eso no quiere decir de ninguna manera que tengamos que fantasear a través de especulaciones vanas, ni debamos renunciar a una perspectiva empírica basada en la experiencia, para enfocar el estudio de esta materia. Estamos convencidos de que el marco filosófico que más se adecua a la reflexión estética es propiamente el de la investigación fenomenológica – de la cual el presente escrito pretende servir modestamente de muestra -. Dado que toda investigación fenomenológica parte de una crítica de la experiencia así como de un trabajo analítico de aquello que nos llega a través de ésta, deberemos entender que la estética musical fenomenológica es fundamentalmente una disciplina crítica, analítica y empírica.

En la base del largo descrédito manifiesto de lo estético en general y de lo artístico en particular tenemos el modelo cognoscitivo de las ciencias naturales, las cuales rechazan todo aquello que no se somete a su método. La fenomenología viene a responder que "*si lo estético fuera apariencia en este sentido, su validez – igual que los terrores del sueño – sólo podría regir mientras no se dudase de la realidad de la apariencia; con el despertar perdería toda su verdad*" [3]. Sin embargo, hay que decir en honor a la verdad que de todas las artes, quizás el arte de la música ha sido en general el menos investigado o, al menos, no con la profundidad y la intensidad que se merece, no únicamente por los fenomenólogos, sino por los filósofos en general. "*Si hay ha un objeto* – señala G. Vilar - *con el que la filosofía ha caído persistentemente de bruces en una humillante demostración de impotencia, ésta es la música. Si hay un área de la filosofía el balance de la cual se salda con el más estrepitoso y completo fracaso, es la filosofía de la música. Sobre la verdad, la justicia, el tiempo, el ser o el significado hemos sido capaces de articular discursos ricos y densos, visiones muy diversas y complejas, hemos inventado léxicos originales y sutiles. Pero ante la música la filosofía solo ha sido capaz de articular unos pocos gestos de perplejidad, incredulidad y irritación.*" [4] El alto grado de especialización requerido y la propia complejidad del fenómeno de la música, la cual exige del investigador un conocimiento exhaustivo de todos los campos en que se nos ofrece – la creación, la interpretación y la escucha musicales -, ha sido sin duda el mayor obstáculo que ha encontrado la filosofía en su encuentro con la experiencia de la música.

Queriendo ser el máximo de coherentes con el pensamiento fenomenológico, nuestra investigación quiere estar abierta también a otros tipos de contribuciones y puntos de vista en su comprensión. La historia de la fenomenología moderna nos ha demostrado de sobras la existencia de una gran diversidad de enfoques que se han desviado, distanciado o, incluso, opuesto a la idea original de su fundador, Edmund Husserl. Efectivamente, Husserl ganó para a la filosofía la idea de fenomenología a partir de la constatación de que todo ser posee para nosotros necesaria y correlativamente la generalidad ideal de los modos reales y posibles de estar dadas las cosas en la experiencia.[b] Sin embargo, entre la concepción de Husserl y las de, por

[b] En cambio no está claro que la problemática de la "cosa en sí" – cogiendo, por ejemplo, un tema clave y recurrente a lo largo de la historia de la filosofía moderna - haya quedado tan rápidamente superada por la fenomenología de Husserl, si consideramos la reflexión de Gadamer, cuando éste señala que "*fenomenológicamente hablando, la "cosa en sí" no consiste más que en la continuidad con la que las matizaciones perspectivistas de la percepción de las cosas se van induciendo unas a otras*" (*VM*, p. 536). Más que la solución a un problema, parece más bien un puro desplazamiento de éste: la "cosa en sí" queda trasladada a una "continuidad en sí" de las perspectivas: pero entonces nos podríamos preguntar a continuación ¿porque se produce esa continuidad en la percepción y no una discontinuidad? La

ejemplo, Heidegger, Scheler, Ingarden, Schütz, Sartre o Merleau-Ponty se manifiestan, en general, más divergencias que coincidencias, aunque todos ellos compartan una mirada de fondo fenomenológica común. Tampoco es nuestro propósito utilizar este hecho como excusa para a realizar una especie de investigación fenomenológica al margen no ya digamos de lo que podríamos llamar "ortodoxia", sino lejos de los aspectos esenciales que caracterizan la fenomenología, ni utilizar ésta de una forma tan *sui generis* que difícilmente la pudiéramos reconocer como tal. [5]

Por muy distanciados que estén los puntos de vista de los diferentes fenomenólogos, hay un aspecto que parece ser común entre ellos: la intención de describir las cosas "tal como nos vienen dadas". En este sentido, si queremos ser consecuentes con eso, tendríamos que considerar que los libros, estudios y ensayos sobre estética musical, teoría de la música y musicología *no fenomenológicos* forman parte de esta realidad que de una u otra manera se nos da, y, en consecuencia, el fenomenólogo no debería ignorarlos, ni aunque sólo fuera como una oportunidad para poder contrastarlos, con su manera de ver las cosas, bajo el mismo foco. De alguna manera, el fenomenólogo que es un buen intérprete de lo que se le da a indagar, está obligado a dialogar con todo tipo de interlocutores. En consecuencia, nos será imprescindible, pues, entrar en diálogo y discusión con el que se ha escrito y aquello que se esconde en todo escrito, forme parte o no de la tradición de la fenomenología, desde los estudios sobre música realizados a partir de un enfoque psicologista, físico-acústico, filosófico-analítico, etc., hasta toda la tradición filosófica que reflexiona sobre la música, desde los griegos hasta nuestros días.

La empresa que nos proponemos resultaría imposible de realizar por inabarcable si pretendiéramos hacer un estudio exhaustivo de todos estos autores y sus escritos; por eso, y sin perder nunca de vista la perspectiva general de la historia de la estética musical, profundizaremos especialmente en una serie de pensadores y de obras que, a nuestro entender, son referentes claves para llevar a termino un trabajo de investigación y, sobretodo, para poder hacer nuestra aportación de nuevas ideas en este campo.

Antes de continuar con nuestra exposición queremos advertir al lector, por si acaso, que nuestro campo de estudio será propiamente la estética musical, y así es como lo hemos titulado, y no la filosofía de la música, no sólo porque ésta última abraza otros temas diferentes de los estrictamente de orden estético, sino también porque queremos desmarcarnos de toda connotación en relación a la herencia filosófica tanto de la Ilustración, como del Idealismo alemán, y muy concretamente respecto a sus conceptos centrales de "genio" y de "arte", tal como se han ido planteando en la reflexión filosófica sobre la música de entonces hasta hoy. Pero eso no significa necesariamente que a nuestras conclusiones les falte universalidad. En este sentido, hacemos nuestra y reivindicamos la idea de que la experiencia estética es el paradigma de todo tipo de experiencias dadas, teniendo incluso siempre presente las singularidades que las caracterizan y las diferencian. Tal como Gadamer nos dice, "*la vivencia estética no es sólo una más entre las cosas, sino que representa la forma esencial de la vivencia en general. Del mismo modo que la obra de arte en general es un mundo para sí, también lo vivido estéticamente se separa como vivencia de todos los nexos de la realidad*". [6] Por eso la estética musical fenomenológica aglutina en sí misma los campos temáticos más relevantes de la investigación fenomenológica: la fenomenología de la percepción, la de los sentimientos, la de la creatividad y la de la interpretación. Por esta razón,

---

consecuente apelación a la percepción y a la consciencia nos llevará inevitablemente al mismo punto de partida pero con diferentes nombres: "percepción en sí", "consciencia en sí", etc.

entendemos que nuestro trabajo representa un esfuerzo para conseguir la recuperación, actualización y unificación de los aspectos más valiosos del pensamiento fenomenológico en particular y filosófico en general, a fin de dar un paso decidido hacia la indagación filosófica del arte, del mundo y de la persona.

La tesis doctoral "La estética musical como *Prima Philosophia*" se presenta en principio en forma dialéctica a través de dos preguntas primordiales:

1) en tanto que *Prima Philosophia* ¿cuál sería la aportación que puede hacer la estética musical fenomenológica al pensamiento filosófico en general?, y

2) en tanto que investigación fenomenológica de la estética musical, ¿qué podría aportar la filosofía al estudio de la música?

Estas preguntas fundamentales abren un espacio de sentido para todo un abanico de nuevas preguntas que vienen a profundizar, a la vez que a configurar, este ámbito para futuras respuestas. He aquí algunas de las más relevantes:

a) ¿Hay alguna diferencia entre la temporalidad experimentada a través de la escucha musical respecto a la temporalidad medida por el reloj?, de ser así, ¿cuál sería de entre ellas la experiencia más originaria?

b) ¿Qué distingue el sonido musical de los sonidos que acostumbramos a encontrarnos habitualmente en el mundo? ¿Hay alguna característica que nos permita diferenciar entre la percepción de la música y la percepción de los sonidos que no lo son? ¿Qué entendemos, pues, por escucha musical?

c) ¿Qué tipo de objeto es una obra musical? ¿En qué se diferencia un objeto dado por la experiencia de la música del resto de objetos físicos, psíquicos o abstractos? ¿Qué es un objeto musical? ¿Qué características de constitución y de estructura debería tener el objeto musical en tanto que objeto de la creación artística y en tanto que objeto dado a su escucha? ¿Qué NO es una obra musical?

d) ¿En qué consiste la interpretación de la música? ¿Qué la distingue, por ejemplo, de la interpretación de textos literarios? ¿Tiene sentido hablar de una hermenéutica musical? ¿Qué significaría una interpretación "auténtica"? ¿Puede el pensamiento historicista garantizar la autenticidad de una interpretación? ¿Qué papel juega la ejecución vocal o instrumental en la interpretación musical? ¿Puede existir una interpretación y ejecución "perfecta"?

e) ¿La música expresa algo?, y, concretamente, ¿puede expresar sentimientos? Si es así, ¿de qué naturaleza son estos sentimientos? ¿Son sentimientos de la vida emocional o pasional del autor?, ¿son sentimientos expresados al abrigo del carácter o del temperamento del intérprete?, o bien, ¿son sentimientos proyectados por la fantasía del oyente? ¿Podríamos considerar estos sentimientos como sentimientos propios de la obra musical? ¿Tiene sentido hablar de sentimientos estéticos?, y en este caso ¿en qué se diferenciarían de los sentimientos naturales?

f) ¿Es la música un lenguaje? Si fuera así, ¿se trataría de un lenguaje de signos que poseen un significado, es decir un lenguaje semántico?, ¿o bien se trataría de un

lenguaje simbólico, compuesto de símbolos "consumados" o "inconsumados"? En caso que fuera de esta manera, ¿en qué se diferenciaría del lenguaje verbal?

g) ¿Forma parte la música de la realidad del mundo, de la vida y de las cosas? ¿O bien es una realidad metafísica? En este caso, ¿qué papel juega la realidad musical en la reflexión que la filosofía hace sobre la metafísica?

h) ¿En qué consistiría la identidad de una obra musical? ¿Podemos hablar de unidad de la obra en el campo de la su creación y/o de su percepción? ¿Tendría eso algo que ver con el concepto de forma o de estructura de la obra musical?

i) ¿Cuál es el proceso o la estructura que gobierna la acción creadora musical? ¿Existe un pensamiento creativo propio para la música? ¿Hay alguna relación entre la estructura de este proceso creativo y la estructura del proceso de escucha?

j) ¿Qué valor tiene para nosotros la experiencia de la música? ¿Sobre qué valores o principios hemos de juzgar la cualidad de una obra? ¿Por qué nos puede llegar a conmover la música? ¿Tiene sentido hablar de valores estéticos?, y en este caso, ¿guarda alguna relación con el campo de los sentimientos y de las emociones?

A lo largo del presente escrito asistiremos al proceso de concreción de este juego dialéctico de preguntas hacia un horizonte que englobe todas las respuestas posibles. Así, dedicaremos el primer capítulo – focalizado en el estudio del sentimiento estético musical - a buscar respuestas, entre otras, a las cuestiones que acabamos de agrupar bajo los epígrafes **e)** y **j)**. Los grupos **c)** y **g)** formarán parte de la discusión sobre "El objeto musical" (capítulo 2). A continuación, en el capítulo dedicado a "La escucha musical" intentaremos responder a los epígrafes **a)** y **b)**. "El pensamiento musical" (capítulo 4) vendrá a desarrollar los grupos **f)**, **h)** y **i)**. Finalmente, el grupo **d)** formará parte de las preguntas a partir de las cuales se desarrollará el capítulo 5, dedicado a "La interpretación musical". Un último capítulo de conclusiones generales vendrá a sintetizar todas estas respuestas.

De toda manera, incluso en este capítulo introductorio, creemos necesario para poder presentar nuestros objetivos de trabajo avanzar un poco en el proceso que nos llevará a responder con más cuidado, en el capítulo correspondiente, alguno de estos interrogantes. Abrimos un primer espacio para las preguntas entorno a la relación entre la música y la metafísica (epígrafe **g)**). En su momento, constataremos como la realidad musical es el campo propio i originario del pensamiento metafísico, la estructura del cual se manifiesta y se realiza plenamente en la experiencia poliédrica de la música. De hecho, no intentaremos otra cosa que responder a la pregunta que ya en su momento se hizo Martin Heidegger de manera bien explícita.[7] Como es sabido, el gran filósofo alemán consigue desvelar definitivamente el error de la ontología de la substancia fundamentada en la presencia del Ser, la cual arranca ya de la filosofía de los griegos.[c] No nos queda ninguna duda de que su ontología llega a ser para la filosofía un nuevo horizonte más elevado y superador de la ontología clásica – a la vez que representa la savia de la que se nutrirá posteriormente la hermenéutica de Hans Gadamer, la cual es, a nuestro parecer, uno de sus frutos más preciados -, dado que nos ha permitido comprender e interpretar la problemática del mundo desde dentro. De Gadamer

[c] Es justo reconocer, empero, que el sujeto transcendental de Husserl supera también la ontología de la substancia, a pesar del reproche que le hace Heidegger a Husserl respecto a la falta de fundamento del sujeto transcendental. Ver al respecto *VM*, p. 321-322.

precisamente es esta excelente definición de la experiencia de ser que inaugura su maestro Heidegger: "*La pregunta de la filosofía plantea cuál es el ser del comprenderse. Con tal pregunta supera básicamente el horizonte de este comprenderse. Poniendo al descubierto el fundamento temporal que se oculta no está predicando un compromiso ciego por pura desesperación nihilista, sino que abre una experiencia hasta entonces cerrada y que está en condiciones de superar al pensamiento desde la subjectividad; a esta experiencia Heidegger le llama el ser*".[8] "*Bajo el término clave de una "hermenéutica de la facticidad" Heidegger opone a la fenomenología eidética de Husserl, y a la distinción entre hecho y esencia sobre la que reposa, una exigencia paradójica. La facticidad del estar ahí, la existencia, que no es susceptible ni de fundamentación ni de deducción, es lo que debe erigirse en base ontológica del planteamiento fenomenológico, y no el puro "cogito" como constitución esencial de una generalidad típica*".[9]

Heidegger pone la primera piedra de la filosofía para la "*casa del ser*", para el lenguaje, en el único terreno posible; pero al no reconocer la experiencia originaria que sólo el arte - y, como ya veremos, muy especialmente la música - puede ofrecer, al quedar en definitiva atrapado en el logocentrismo, ha tropezado con la verdadera piedra angular que haría posible inaugurar una auténtica *prima philosophia* y ha caído en la trampa que desde la crítica del lenguaje uno puede formular a la ontología de Heidegger: considerar el sentido de la facticidad meramente como un *eidos* de las generalidades esenciales, desde el más estricto punto de vista de la subjectividad transcendental husserliana.

En síntesis, la verdad y el valor de la ontología heideggeriana radican en la facticidad de su hermenéutica, la cual es en definitiva una hermenéutica de la facticidad histórica del *Da-sein*. Heidegger ve el tiempo como horizonte del ser y la estructura de la temporalidad como ontología de la subjectividad: el ser es tiempo, como ya Hegel por otra vía había llegado a la conclusión, derivando así la circularidad hermenéutica a partir de la temporalidad.[d]

No obstante, creemos que el propio Heidegger se ve abocado al error cuando invierte la ontología tradicional, negadora de la temporalidad de la existencia y basada en la substancia como presencia del ser – es decir, de una noción de presente en el fondo inexistente, ocultador de la angustia existencial y con un fundamento que por sí solo se derrumbaba en la nada – para proponer precisamente la "nada" como una especie de substancia "en negativo" para la ontología, cargando, a fin de cuentas, sobre la facticidad de los entes el peso infinito de la negación del Ser. A nuestro entender, la intuición que se escondía detrás de la vieja ontología clásica era en realidad básicamente correcta - si bien, debemos decir, también del todo desenfocada -, ya que toda idea de meta-física que sea válida como tal, si tiene algún sentido en sí mima, ha de corresponder siempre a su significado etimológico como algo que sucede más allá del "mundo físico de las cosas". No obstante, el desenfoque de la filosofía de raíz clásica consiste en que la metafísica no puede ser considerada como una especie de mundo abstracto "inventado" por la razón, en substitución del pensamiento mítico arcaico - en este sentido, es de justicia reconocer claramente que la ontología de Heidegger pone las cosas en su sitio -. No cabe ninguna duda de que de existir una realidad metafísica, ésta

[d] Somos del parecer de que el término "círculo" o "circularidad" aplicado tradicionalmente a la hermenéutica quizás no sea el más adecuado para describir la forma de realizarse la interpretación, ya que todo movimiento en círculo es un movimiento reiterativo y cerrado que no aporta en sí nada nuevo. El proceso hermenéutico, contrariamente, parece dibujar más bien una forma de espiral, en el que cada vez que se retorna al punto de partida se va ensanchando y enriqueciendo la comprensión del texto. Pensamos por tanto que el término "espiral" o "espiralidad hermenéutica" sería más apropiada.

ha de ser de alguna manera percibida, sentida y comprendida por alguien. Si el contacto con la realidad metafísica no puede ser experimentado de alguna manera, entendemos que deja de tener sentido hablar de ella.

Por todo esto que acabamos de explicar, se nos hace patente que en realidad el principal interlocutor de Heidegger es Hegel: si éste último ha buscado superar la razón reflexiva con el concepto de Espíritu Absoluto para liberarse al fin de la dialéctica de la alteridad – lo cual le permitirá a partir de aquí olvidarse de la realidad del mundo -, Heidegger quiere conseguir por un camino de sentido contrario al de Hegel la liberación de toda noción de espíritu. Así, si la experiencia representa la superación de una creencia y del apego a unas ideas sobre uno mismo y el mundo, a Hegel la experiencia le servirá para ahondar en el espíritu, y a Heidegger para adentrarse en la misma medida en la facticidad del mundo. Por eso, el camino de Hegel no puede penetrar suficiente en el mundo precisamente porque su último objetivo es desvanecer el mundo en el espíritu, y de esta manera, todo lo que pudiera decirse del mundo tendría que ser, a partir de esta premisa, forzosamente secundario. Por otro lado, el pensamiento de Heidegger no puede penetrar en la vida del espíritu porque sabe que toda trascendencia en este sentido, en el fondo, es derivada, no originaria.[e] Hegel quiere "saber" tan poco de la Historia como Heidegger del Espíritu. Hegel sólo entiende la historia como el éxito del pensamiento del sujeto – cuando muy a menudo en nuestra vida "práctica" y cotidiana el pensamiento acostumbra a contradecirse, a cambiar de planes sobre la marcha y a improvisar continuamente -. En cambio, Heidegger sólo concebirá el espíritu en tanto que el acontecer del desocultamiento de la verdad – *aletheia* – y, por tanto, sometido "involuntariamente" a ocultaciones y desocultaciones.

De todas formas, lo que según nuestra opinión representa el auténtico "talón de Aquiles" de la potente ontología heideggeriana, proviene, paradoxalmente, de la debilidad, de la condición humana que inspira más ternura: el niño. El propio Gadamer se encarga de ponerlo de manifiesto: "*el ser de los niños o de los mismos animales – en oposición a aquel ideal de la "inocencia" – sigue siendo un problema ontológico. Por lo menos, su modo de ser no es existencia e historicidad tal como Heidegger concibe lo uno y lo otro para el estar ahí humano. Cabría preguntarse también qué significa que la existencia humana se sustente a su vez en algo extrahistórico y natural*".[10] Que el niño – *in-fans*: que no habla – resulte, junto con la existencia animal, un escollo insalvable para la ontología heideggeriana muestra claramente su dependencia total al *logos*, a la palabra. La existencia del niño hace evidente que la estructura esencial del

[e] "*El ir más allá del ente es algo que acaece en la esencia misma de la existencia. Este trascender es, precisamente, la metafísica: lo que hace que la metafísica pertenezca a la "naturaleza del hombre". No es una disciplina filosófica especial ni un campo de divagaciones: es el acontecimiento radical en la existencia misma y como tal existencia*". (Heidegger, M., *Opus cit.*, p. 56-57). Sin duda que el ente para Heidegger "va más allá" que el concepto de ente para la ontología clásica y lo trasciende. Pero de aquí a hablar de trascendencia metafísica, hay un abismo. A nuestro entender, ni el sentimiento de angustia ante el anonadamiento de la nada, ni el sostén de la existencia en la nada es suficiente para poder hablar de un campo de experiencia meta-física – es decir, "más allá de la física" -. En cambio, hemos de reconocer el inmenso valor que representa para nosotros el propósito de Heidegger de buscar la raíz del ente en el campo de los sentimientos en relación a la experiencia radical de la angustia: representa el más profundo reconocimiento por parte de Heidegger de que únicamente el sentimiento – de angustia, en este caso – tiene poder para desencallar y abrirnos a una genuina respuesta a la pregunta que se interroga por la metafísica. En eso coincidimos plenamente con Heidegger, cosa que nos permite justificar el estudio del arte y de la estética como vía privilegiada: si la raíz del ente se experimenta como sentimiento y, como veremos a lo largo de este escrito, la expresión de los sentimientos se canaliza de la manera más adecuada en la expresión artística, se evidencia la importancia ontológica trascendental del arte. Como dice Heidegger, "Lo *que llamamos "sentimientos" no son ni fugaces fenómenos concomitantes de nuestra actitud pensante o volitiva, ni simples impulsos de ella, ni tampoco estados simplemente presentes con los que nos avenimos en una u otra forma*". (*Opus cit.* p. 32).

ser humano que todavía no ha aprendido a hablar posee una estructura ontológica genéticamente previa a todo conocimiento adquirido a través del lenguaje y de la razón: una estructura pre-histórica y proto-histórica que patentiza que la historicidad permanece infundamentada en su origen, cosa que también sucede con la palabra. El fundamento de la palabra es pre-palabra, proto-palabra o "casi-palabra" en el balbuceo del bebé. Es posible que, como afirma Gadamer, ni para los niños ni para los animales no tenga sentido referirse al mundo – ya que es bien cierto que el mundo existe para el lenguaje y en el lenguaje -; pero es innegable que tanto el niño como el animal viven y se expresan dentro de una realidad que experimentan y que de alguna manera admite lo que podríamos nombrar una "gramática universal" para su comunicación y comprensión compuesta de sentimientos, percepciones y gestos expresivos. Esta es la auténtica base para que algún día el "futuro adulto" tenga un mundo y un lenguaje que lo represente. Una de las respuestas transcendentales que emergen de nuestro trabajo de indagación sobre la música es que, sea lo que sea aquello en que consiste toda experiencia de "realidad", será siempre algo más originario que cualquier conocimiento del mundo que venga a través del lenguaje verbal. Por eso, la realidad no se presenta como la negación de nada – como, por su parte, sí puede hacer el lenguaje -, sino como aquello que nunca puede dejar de ser. Incluso la experiencia del silencio se inscribe dentro de una realidad eminentemente positiva, mientras que el lenguaje "hace callar" para conseguirlo.

En realidad, la ontología de Heidegger no escapa del logocentrismo que comparte con la ontología clásica. Tal como argumentaremos en su momento, sólo el giro estético que supone la fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty inicia el camino en la buena dirección, poniendo en crisis el *logos* de la racionalidad y ganando para la filosofía el concepto de *logos sensible*. Por nuestra parte, proponemos un giro musical sobre el giro estético merlau-pontyano. Este giro musical nos permitirá descubrir la estructura de la comprensión musical, la cual es innata. Un giro éste en que la tradición musical tiene su campo temático propio en la ***facticidad*** del estilo musical, pero que a la vez sabe que esta facticidad no es en absoluto el fundamento último de la realidad musical y de la experiencia que hacemos de ella.

Uno de los propósitos más importantes de este trabajo consistirá en mostrar que a partir de la estética musical tenemos acceso a una experiencia originaria que desvela la esencia y la estructura de la existencia. Así, veremos como la experiencia musical descubre la estructura originaria de la temporalidad a través de nociones tan primordiales como son el movimiento y el cambio, a la vez que reconoce en la noción de presencia un factor decisivo en la fundamentación de otros aspectos de la realidad que no tan sólo no está reñida con la temporalidad sino que se relaciona plenamente con ella.

Veremos también como la obra de arte es un objeto estético que no se agota en su condición de objeto para la percepción, como tampoco se limita a la pura constitución de una vivencia para ser recibida estéticamente: la obra musical posee una complejidad multidimensional irreductible y, a la vez, presenta una indisoluble unidad de concepción. De aquí provendrá la necesidad de articular los diferentes horizontes desde los cuales tenemos acceso a su complejidad: el horizonte del sentimiento estético, el horizonte de su constitución como objeto, el horizonte de su escucha, el horizonte de la sensibilidad creadora y, finalmente, el horizonte de su interpretación y ejecución musical.

Si un aspecto destaca poderosamente en el arte de la música es su relación esencial con el tiempo: la música es el arte temporal por excelencia. En este sentido, nuestra aproximación a la música tendrá en la indagación sobre la naturaleza y sobre la experiencia del tiempo una de sus principales tareas.

La investigación que a continuación iniciaremos hará evidente el grado tan elevado de complejidad de la experiencia estética de la música. Una complejidad sin duda relacionada con la variabilidad del contexto histórico, social y cultural en la que está inmersa cada obra musical, pero que sin duda también está sujeta a unos principios estésicos i estéticos primordiales que garantizan la universalidad del juicio estético en contraste con el puro relativismo del gusto. En consecuencia, nuestra perspectiva priorizará el juicio inmediato de la escucha por encima de toda aproximación de carácter especulativo, venga o no avalada por una teoría científica. En este sentido, nuestro punto de vista es rigurosamente empírico.

El objetivo final será bifronte: consistirá en aprehender y comprender lo que hace singular la esencia genuina, intransferible y originaria que posee la obra musical, tanto en su totalidad como en todos sus aspectos, partes y elementos que la constituyen, así como en los diversos horizontes en los que se manifiesta; mientras que por el otro lado, probaremos porqué la estética musical es una atalaya privilegiada para la más profunda reflexión filosófica, una auténtica *prima philosophia*.

Damos así por cerrada esta breve introducción.

La puerta, empero, queda abierta...

Capítulo 1

Fenomenología de los sentimientos: una aproximación al sentimiento estético musical

Introducción

En el momento de iniciar una investigación sobre la música desde una concepción fenomenológica nos llega inmediatamente al pensamiento una primera pregunta: ¿es posible que se presente el fenómeno de la música sin que, de alguna manera, con el grado que sea, estén presentes los sentimientos, sean del propio autor, del intérprete o del auditor? La respuesta es evidente: si existe un campo temático donde no es posible la ausencia de sentimientos (en el nivel, intensidad o polaridad que en cada caso se determine) es en el arte en general y en la música en concreto. Si eso es así, la investigación sobre los sentimientos tendría que ser un capítulo primordial en nuestra tarea indagadora.

La figura del filósofo alemán Max Scheler ha sido reconocida como pionera en la investigación fenomenológica de los sentimientos. Su brillante intuición sobre el papel que juegan los valores en el campo afectivo nos permite avanzar, a nuestro entender, sobre un fundamento suficientemente sólido y, sobre todo, fecundo de ideas, pero que a su vez es suficientemente abierto para aceptar nuevas aportaciones y, si es necesario, también correcciones y refutaciones. La crítica esgrimida por algunos ilustres filósofos (Ortega y Gasset, sin ir más lejos) en relación a cierto desorden y falta de sistema en el pensamiento del filósofo germano no carece en parte de razón, si la hacemos desde una perspectiva lo bastante alejada del objeto de estudio. Asimismo, una mirada más próxima nos hará pronto dar cuenta que el terreno al que se enfrenta Scheler es, sin duda alguna, uno de los más complejos, resbaladizos y plagados de trampas que un filósofo pudiera nunca encontrarse. Además, se trata de un trabajo que por su naturaleza no cualquier filósofo puede ser apto para realizarlo con la esperanza de alcanzar sus objetivos, sino solamente aquellos que estén muy familiarizados con el variadísimo catálogo de fenómenos afectivos y que, a la vez, sean suficientemente hábiles como para no dejarse atrapar por las numerosas encerronas que pone el lenguaje verbal: es necesario, para atreverse a adentrarse en este terreno pantanoso y conseguir su propósito, que el investigador posea una vena artística creativa, y Scheler indudablemente la tiene.

Por desgracia, en relación al estado actual de la investigación sobre los sentimientos, emociones y afectos, el asunto se ha ido desplazando de la filosofía a las ciencias y paraciencias. La falta de rigor apoyada por la arbitrariedad de criterios y una precaria solidez en el aparato conceptual y terminológico, ha llevado a que, finalmente, se haya derivado a neurólogos, neurobiólogos y algunos psicólogos para que se hagan cargo de esta tarea tan importante, sometiéndola a la disciplina del método científico; o bien, aún peor, poniéndola en manos de ciertas terapias alternativas que ponen de moda el tema emocional desde una ligereza y frivolidad que corre en paralelo a la difusión de

un lenguaje superficial para el gran público, quien, a fin de cuentas, es el que determina el ranking de ventas y condiciona la rendibilidad editorial del producto.

Las dificultades citadas pueden explicar, hasta cierto punto, que el caso de Scheler sea tan insólito en el campo de los estudios fenomenológicos e, incluso sorprendentemente, en la estética fenomenológica. Uno tiene la impresión de que los fenomenólogos han estado más interesados en investigar sobre la tipología a la que corresponde como objeto la obra de arte con el propósito de integrarlo a la "normalidad" de su esquema conceptual, que investigar realmente para saber que tipo de fenómeno es ése que ejerce una influencia tan poderosa sobre nuestros sentimientos y emociones. El tradicional prejuicio que planea sobre los sentimientos, en el sentido de menospreciar éstos en beneficio de nuestras facultades intelectivas, parece estar presente también en aquellos pioneros de la "ciencia previa". El mismo fundador de la fenomenología, Edmund Husserl, dejará de lado el arte en sus investigaciones; pero, curiosamente, no ahorrará en poner ejemplos relacionados con la música, especialmente con la percepción de la línea melódica, cuando pretenda indagar sobre la consciencia interna del tiempo.

En síntesis, intentaremos en este primer capítulo mantener un diálogo con los planteamientos de Max Scheler, ya sea para adherirnos o para aportar algunos cambios. Por eso, este diálogo, estrecho al principio, irá dando paso, poco a poco, a aportaciones nuestras que consideramos necesarias para poder avanzar en este estudio. El núcleo de estas aportaciones estará constituido por:

1) una aplicación generalizada y exhaustiva del concepto de valor a todo el campo de los sentimientos,

2) una descripción y definición detallada de los diferentes fenómenos afectivos a partir de su fundamentación siguiendo el orden que va de los más originarios a los derivados,

3) una investigación que saca a la luz la constitución de lo que nombramos como "sentimiento estético" y su relación con el campo integral de los sentimientos de la persona,

4) una hipótesis sobre la derivación de la "lógica de la razón" respecto a la "lógica del corazón",

5) y, finalmente, mostrar la caracterización de los sentimientos estéticos musicales como un campo afectivo completo y absolutamente autónomo que, no obstante, mantiene una estrecha vinculación con el resto de sentimientos naturales.

La presencia de numerosas citas de otros autores no vinculados directamente con la fenomenología a lo largo del capítulo no obedece a un mero capricho de quien escribe. A nuestro entender, el estudio fenomenológico necesita del contraste con otras maneras de plantear las cuestiones que sirven como estímulos, sin perder en ningún momento esta manera característica de hacer del fenomenólogo, aceptando las cosas "tal como nos son dadas".

1. El concepto scheleriano de valor

El valor es el objeto del sentir para Max Scheler [1]: "*Por ello este sentir guarda la misma relación con su correlato de valor que la "representación" guarda con su "objeto", a saber, la relación intencional*". [2] De esta manera, los valores llegan a ser cualidades "especiales" de los objetos. Gracias a esta intencionalidad, este "sentir" "*es así un acontecer con sentido, y por ello susceptible de ser "satisfecho" o "insatisfecho"* (...) *Por ello todo "sentir de" es también por principio "comprensible", mientras que en cambio los estados de sentimiento puro sólo son constatables y explicables de modo causal*" [3]. De hecho Scheler hace de las "leyes de comprensión" de la vida anímica el fundamento de todo tipo de "ley de comprensión", liberando la comprensión de la pertenencia exclusiva a las fuerzas del intelecto. Con eso reconoce la ***irreductibilidad*** de la vida emocional a la razón. Esta irreductibilidad ya es de alguna manera afirmada anteriormente por Blaise Pascal con su *"le coeur a ses raisons"*, tal como reconoce Scheler, "*hay un tipo de experiencia cuyos objetos se cierran completamente al "entendimiento"; para los que éste es tan ciego como lo son las orejas y el oído para los colores. Un tipo de experiencia, no obstante, que nos proporciona objetos auténticamente objetivos, y un orden eterno entre ellos, a saber, los valores y un orden jerárquico entre ellos. Y este orden y las leyes de esta experiencia son tan determinados, exactos y razonables como los de la lógica y la matemática*" [4]

Si esta experiencia ha pasado desapercibida para la mayoría de filósofos es por la habitual falta de imágenes representativas en el sentir intencional. Tal como señala el filósofo alemán, "*el sentir es inherentemente un "acto objetivador", que no precisa de ninguna representación como mediadora*" [5]. En este punto, consideramos oportuno avanzar que, para nosotros, esta vocación de autonomía del sentir adquirirá su máxima expresión estética con la ***música*** como ***arte del sentir*** sin ninguna referencia representacional, sino como a "abridora" y "des-cubridora" de objetos del sentir, es decir, de valores (en este caso estéticos).

Se hace necesario, siguiendo el planteamiento de Scheler, distinguir entre diferentes formas de sentir:

a) el sentir los ***sentimientos de estado*** en sus diferentes modos: sentirse alegre, sentirse triste, sentir el dolor, sentir el placer, etc.

b) el sentir de los ***caracteres de ánimo*** representados: la furia del viento, la calma del mar, la tristeza de un paisaje desolado, etc.

c) el sentir ***valores***: agradable, sincero, bello, bueno, etc.[6]

Los ***sentimientos de estado*** son fenómenos de la sensibilidad. Como dice el fenomenólogo, "*percibo un estado del sentimiento indudablemente sensible, algo como un dolor sensible, un estado de placer sensible, el estado que se corresponde con lo agradable de un manjar, de un olor, de un leve roce, etcétera. Con este hecho, esto es, el estado del sentimiento, no se ha determinado en absoluto el tipo y el modo del sentir de ese sentimiento. Son más bien hechos cambiantes, cuando "sufro ese dolor", lo "soporto", lo"aguanto", o en algunos casos lo "disfruto". Lo que varía aquí en la cualidad funcional del sentir (lo que también puede variar, por ejemplo, gradualmente) no es con toda seguridad el estado de dolor*" [7] Esta cualidad funcional no cambia el sentimiento (por ejemplo, de dolor): el dolor continuará siendo el mismo, dependiendo

de la sensibilidad [a] (y no nos referimos solamente a los aspectos psicofísicos, temperamentales o caracterológicos, sino de su cosmovisión) particular de cada individuo; pero como se vive este dolor, con que actitud la abordamos, como lo valoramos es otra cosa. Tampoco es algo relacionado solamente con la "distancia" o la "identificación" al dolor: el dolor no es un objeto independiente de nuestra manera de experimentarlo. Un dolor gozado ¿no es "menos doloroso"? El sentir ¿no cambia la experiencia básica del sentimiento? Por eso es importante, en la línea de pensamiento del filósofo muniqués, distinguir el campo de los sentimientos sensibles (más cercanos a los contenidos de la sensación, de la representación o de la percepción/ausencia de objetos) del campo de los valores y de las actitudes.

Solamente en el último caso, en el ***sentir valores***, reconoce Scheler que el sentir obtiene una función cognitiva. ***Valorar implica conocer***. La axiología llega a ser el fundamento de toda teoría del conocimiento. Por lo tanto, los estados de sentimiento y el sentir-valorar son diferentes y distinguibles: "*aquéllos forman parte de los contenidos y de los fenómenos, éste de la función de recepción de contenidos y de fenómenos*" [8]. El pensamiento se encargará *a posteriori* de relacionar el sentimiento de estado y el objeto causante, sin que por eso el sentimiento es relacione de forma inherente con el objeto.

2. Cuadro sinóptico sobre el orden de fundamentación de los actos, según Scheler [9]

A)

0) Preferir/detestar: es un acto cognoscitivo emocional en el que se reconoce la superioridad de un valor sobre otro de forma inmediata, sin comparar. Aquí concebimos los estados jerárquicos de los valores y, por tanto, de su *ordo*. Es distinto de elegir porque no hace referencia a ninguna actividad de la voluntad. [10]

1) Amor/Odio: son movimientos espontáneos del alma. Existe en ellos un "*interesarse por*" que es la condición fundamental del acto cognoscitivo. Sin embargo el interés es más propio del amor que del odio (primado del amor sobre el odio). Todo acto de odio está fundado en un acto de amor, como negación emocional del valor y como consecuencia del amor incorrecto o erróneo. El odio es sólo una reacción contra cualquier forma de amor falso. El odio es siempre una rebelión de nuestro corazón y de nuestro ánimo contra una vulneración del *ordo amoris*. Quien no puede amar tampoco puede odiar. [11]

---

[a] Vale la pena recordar que la forma de abordar el mundo desde la fenomenología se aparta de la concepción "cientifista". Cuando Scheler afirma que "*una sensación "pura" jamás está dada. Siempre es únicamente una "X" que debe ser determinada, o, mejor, un símbolo mediante el cual describimos esta dependencia*" (*GS,* pág. 122), se aparta radicalmente del punto de vista científico, básicamente deudor del mecanicismo cartesiano, en el que la sensación es un dato experimental que obedece a una causa externa o interna que la ha provocado. "*Toda experiencia no fenomenológica es por principio experiencia mediante o gracias a símbolos cualesquiera, y por tanto experiencia mediada, que nunca ofrece las cosas "mismas". Sólo la experiencia fenomenológica es por principio a-simbólica y justo por ello capaz de satisfacer todos los símbolos posibles*" (*GS,* pág. 112).

2) Deseo/Aversión y actos volitivos: se fundamentan en actos cognoscitivos de representación y juicio.

3) Pasiones: son ligaduras permanentes involuntarias de las tendencias y de las resistencias de un ser humano en determinados ámbitos de acciones, actividades y funciones. Se distinguen por una determinada categoría de valor a través de la cual el ser humano contempla el mundo. Son esencialmente activas y duraderas (por eso las pasiones están detrás de las grandes acciones). Están situadas bajo la esfera de la voluntad electiva y tienen su punto de partida en el centro profundo del alma. [12]

B)

1) Sentimientos de estado: son los fenómenos más elementales; actúan como un eco de la experiencia del mundo que hacemos con nuestro amor y odio a las cosas. Son ciegos para los valores. Dependen para su aparición o desaparición de los actos de amor/odio y de los actos de tendencia (deseo/aversión) y voluntad, pero no tan directamente de las representaciones. Los sentimientos de estado son el signo de la armonía o desarmonía de nuestro amor/odio en el transcurso de los resultados de nuestros deseos y voliciones. [13]

2) Afectos: procesos agudos de sentimientos de estado intensos, de procedencia sensible y vital. Adoptan expresiones típicas y van acompañados de impulsos instintivos fuertes y de sensaciones orgánicas (son procesos en la esfera del cuerpo-yo). Son ciegos a los valores delante de los objetos que los excitan. Son esencialmente pasivos. Están dominados por el amor y el odio. [14]

3. La jerarquía de valores

La objetividad de los valores es uno de los ejes capitales de la filosofía de Scheler y uno de los rasgos diferenciadores más destacados de su pensamiento. Eso le permite, una vez eliminada toda sombra de relativismo y subjetivismo, poder hablar de ***propiedades*** "objetivas" de los valores:

1) Polaridad: los valores se presentan siempre en dualidad opuesta, de manera que a todo valor ***positivo*** le corresponde un valor ***negativo***.

2) Materia: esta dualidad se extiende también al fenómeno de la ***atracción*** y la ***repulsión***.

3) Altura: todo valor tiene el ***nivel*** o rango axiológico que le corresponde dentro de una jerarquía axiológica que viene determinada por los siguientes criterios:

a) Permanencia del valor: un valor es más alto cuanto más perdurable

es. Es la diferencia que encontramos entre los valores eternos y los valores fugaces.

b) Integridad del valor: concerniente a la integridad o divisibilidad del valor. Cuanto más íntegro más elevado en la escala de valores.

c) Originariedad del valor: si un valor fundamenta a otro, es entonces más alto.

d) Profundidad del valor: la profundidad tiene que ver con la plenitud en la satisfacción del valor. Cuanto más satisfactorio, más arriba en la jerarquía de valores.

e) Absolutez del valor: cuanto menos relativo sea un valor más alto será.

Estos criterios ordenan todos los valores, según Scheler, en cuatro clases o estratos: (ordenación de los más bajos a los más altos).

1) Valores sensibles: los que tienen que ver con lo agradable o desagradable.

2) Valores vitales-corporales: relacionados con la salud y el vigor o con la enfermedad y el decaimiento.

3) Valores espirituales:

a) valores estéticos: relacionados con la belleza y la fealdad.

b) valores jurídicos: tienen que ver con la justicia o la injusticia.

c) valores intelectuales: concernientes a la verdad o la falsedad.

4) Valores religiosos: propios de lo sagrado o lo profano.

4. Las facultades simpatéticas

Reconoce Max Scheler, en lo que podría ser una introducción para situar históricamente la problemática del valor y la vida afectiva que *"la naturaleza intencional y cognitiva del valor, propia de nuestra vida afectiva "superior" fue vuelta a descubrir únicamente por H. Lotze* (...)*"* [15]. Por un lado, afirma que *"la simpatía* [es] *una legítima fuente de material para el conocimiento de los fenómenos vitales y de sus sujetos orgánicos"* [16]. Por el otro, Scheler entiende que tanto la congratulación como la compasión, que son fenómenos más primitivos que el amor y el odio, son procesos en los cuales parece que se nos hacen "comprensibles" vivencias de otros seres, en las cuales de alguna manera "participamos" [17]- esta especie de "comprensión" inmediata recuerda vagamente el tipo de experiencia que encontramos en la emoción ***estética*** -. Finalmente, afirma que la simpatía es "ciega" para los valores (a diferencia de la experiencia del amor en el que sí se hace presente un valor): *Los actos de valor positivo "espontáneos" son todos de preferir a los meramente "reactivos". Ahora bien, toda simpatía es esencialmente "reactiva""* [18]. Se hace evidente en estas palabras, que el

filósofo alemán, en un principio, no da excesivo valor a la simpatía, y entendemos que eso queda plenamente justificado dentro de las instancias de orden ético: la simpatía puede ser una perfecta compañera de viaje del cinismo, sin ir más lejos. Ahora bien, también es cierto que los seres humanos vivimos actualmente en sociedades de ”espectadores”, con una predisposición y sensibilidad a la imagen que recibimos de los otros y por lo tanto a las actitudes reflejadas en ellos, incluidas las actitudes éticas y los valores que éstas comportan. Incluso aunque pudiéramos reconocer la naturaleza reactiva de la simpatía, no deberíamos descartar que a través de nuestras reacciones se puedan hacer translúcidos valores profundos de la persona, aunque sea indirectamente.

De todas maneras, con el fin de justificar estas afirmaciones, Scheler inicia una interesante tarea fenomenológico-crítica que permite diferenciar matices que de otra manera serían confusos y motivadores de malentendidos. En primer lugar hará la distinción entre simpatía y otros fenómenos que uno acostumbra a tomárselos como tal: “*De la simpatía propiamente dicha hay que distinguir en primer término toda conducta que sólo sirve para aprehender, comprender y eventualmente vivir las mismas (“sentir las mismas”) vivencias que otro, entre ellas los estados afectivos. Estos actos han sido equiparados frecuentemente, pero sin razón ninguna, a la simpatía*” [19]. En este sentido, ni la compasión ni la simpatía son experiencias “originarias” sino derivadas: “*Las vivencias de compasión y las simpatías adhieren siempre, pues, a la vivencia ajena ya aprehendida, comprendida*” (...) “*No es sólo a través de la compasión como me es dado el padecer ajeno; sino que este padecer tiene que estar dado ya en alguna forma, para que yo, dirigiéndome a él, pueda* com-*padecer*”. En las palabras del fenomenólogo se evidencia la existencia de una intuición inmediata de la vivencia ajena; un conocimiento anterior que o bien es ***innato***, con un claro referente de la filosofía platónica, o bien es aprendido de nuevo (¿resonancia? ¿empatía?). Así pues, para este autor, parece claro que simpatizar no equivale a sentir o vivir lo mismo que el otro.

5. El concepto de expresión

El concepto clave para entender las vivencias y sentimientos ajenos, para Scheler, es la ***expresión***: “*También el hecho de que el prójimo* [tenga] - *como nosotros mismos - una absoluta esfera de intimidad de su yo que no puede sernos dada nunca, es cosa supuesta en la misma conexión esencial. Pero el hecho de que existen “vivencias” nos es dado en los fenómenos de expresión - una vez más no por medio de un razonamiento, sino “inmediatamente”, en el sentido de una “percepción” originaria. Percibimos la vergüenza en el rubor, en el reír la alegría. El corriente “por lo pronto nos es dado sólo un cuerpo” es completamente erróneo*” [20] (...) *Pues la que tiene lugar aquí es una relación simbólica, no una relación causal. Podemos “percibir interiormente” también a los demás, aprehendiendo su cuerpo, como campo de expresión de sus vivencias.”*. Aquí encontramos por primera vez una manifiesta coincidencia de tesitura con el planteamiento de Susanne Langer [21], de la cual hablaremos más adelante. Para Scheler “*cuando, por ejemplo, imitamos (involuntariamente) un gesto de miedo o alegría, la imitación no es nunca suscitada meramente por la imagen óptica del gesto; sino que el impulso de imitación surge únicamente si ya hemos aprehendido el gesto como expresión del miedo o de la alegría*” [22]. El concepto de imitación que esgrime Max Scheler se aparta de la concepción tradicional de las artes figurativas que entienden la imitación básicamente como un calco de la realidad exterior; sin embargo, constatamos ya en los filósofos griegos otra manera de entender la imitación que se acerca al argumento de Scheler: es

la teoría del *ethos* aplicada a la música. La idea tiene su origen en los filósofos presocráticos (especialmente en la escuela pitagórica), pero es expuesta de forma más sistemática en Platón y Aristóteles, quienes entienden que ***la música no "imita" (en el sentido de "reproducir") los objetos del mundo, pero sí que imita el carácter y las emociones del alma***. El movimiento es aquello que hay de común entre la música y el alma humana; y el gesto expresivo es la traducción corporal de esta "armonía" sentida. Scheler va mas allá y da a entender una universalidad en todos los sentidos de la expresión: "*Las conexiones entre vivencia y expresión tienen bases de conexión elementales que son independientes de nuestros movimientos de expresión específicamente humanos. Hay aquí una gramática universal, por decirlo así, que es válida para todos los lenguajes de la expresión y suprema base para la comprensión de todas las especies de mímica y pantomímica de lo viviente*". Es decir: aquel lenguaje universal, que a nivel verbal ha sido perseguido como origen de todas las lenguas (por ejemplo, el caso de la gramática generativa de Noam Chomsky), se manifiesta de forma inmediata para Scheler en el gesto. Ahora bien todas las ***artes "histriónicas"*** tienen en común el movimiento expresivo; no solamente la mímica y la pantomímica, sino lo que los griegos llamaban *mousiké*, el arte de las Musas, que englobaba no solo la música instrumental, sino el canto, la poesía épica y lírica, la danza y la gimnástica. Así, sobre la base de esta "gramática" gestual se me hace posible "comprender" eso que vive el otro, aunque se hace necesaria la distinción entre "tener vivencias parecidas" y "comprender la vivencia ajena". No ***vivimos*** aquello que entendemos; ¡yo puedo ***entender*** la angustia del otro sin tener que vivirla personalmente!

6. Tipos de relaciones afectivas

Scheler distingue cuatro tipos de relaciones afectivas: 1***)*** El inmediato sentir algo "***con***" el otro (por ejemplo, sentir una y la misma pena "con alguien"; 2) El simpatizar "***en***" alguna cosa, congratularse "***por***" (su alegría, por ejemplo) y compadecerse "***de***" su sufrimiento [b]; 3) El simple contagio afectivo; 4) la genuina unificación afectiva. Esta clasificación permite clarificar los comportamientos afectivos, evitando los escollos de los frecuentes malentendidos que aparecen cuando estudiamos el campo de las emociones y sentimientos.

Así, por ejemplo, se podría uno cuestionar si la crueldad es una consecuencia de una falta de sentimientos por parte de quien la ejerce. El filósofo nos dice que "*Al cruel le es realmente dado, en una función del sentir lo mismo que otro, el dolor o el pesar que causa. Experimenta justamente la alegría de "atormentar" y del tormento de su víctima*" [23]; mientras que "*la carencia de sentimientos se produce frecuentemente en los enfermos (como , por ejemplo, en la melancolía) y se presenta en estos casos como la consecuencia de un exclusivo sumirse en los propios sentimientos* [...]"; claramente distinguible de la rudeza, que es un "*no tomar en consideración*" las vivencias ajenas.
Respecto al contagio afectivo, apunta que "*es característico del contagio* [afectivo] *tener lugar pura y simplemente entre estados afectivos, y no presuponer en general ningún saber de la alegría ajena*" [24]. Una de les características del contagio afectivo es la tendencia a producir un ***alud***. Detrás del deseo de "distraerse", de "divertirse" puede

[b] No es superflua la apreciación que hace Scheler sobre la mayor difusión de la compasión en relación a la congratulación: "*para variedades de la compasión hay en la mayoría de las lenguas muchas palabras, no así para las variedades de la congratulación*" (Max Scheler, *Esencia y formas de la simpatía,* pág. 174). De aquí el acertado dicho de Jean Paul "*El compadecer es cosa de hombres; el congratularse, de ángeles*" (citado por Scheler, *EFS,* pág. 190, nota 107).

ocultarse una voluntad de caer en el contagio afectivo; en este sentido, podríamos hablar de un tipo de manifestación artística "inferior" que busca el contagio del público y que podríamos calificar como arte demagógico.

La intensificación del contagio puede convertirse en un fenómeno de ***identificación afectiva***: "*sólo un caso más intenso - por decirlo así, un caso límite del contagio - es finalmente la genuina unificación afectiva (o identificación) del yo propio con un yo individual ajeno*" [25]; se trata de un "*no vivir en mí*" mismo, sino "*vivir totalmente en él*" [26] Estamos hablando, pues, de la idiopatía (libremente del propio yo individual) y la heteropatía ("pérdida" del yo en otro). En ese sentido, nos preguntamos si la música, el arte en general y obviamente la religión, utilizan habitualmente la identificación afectiva.

En tiempos remotos, el pensamiento mítico ha sido paradigmático como ejemplo de identificación: las identificaciones de los miembros de un tótem con las especies animales correspondientes o la identificación heteropática con los dioses en las iniciaciones mistéricas; pero en tiempos más próximos tenemos en la experiencia hipnótica y todos sus numerosos derivados también un claro ejemplo de identificación. De hecho, el estado hipnótico se puede considerar como un viaje de retroceso hacia estadios ancestrales del psiquismo humano al estimular el encéfalo primitivo. Scheler define el estado hipnótico como "[una] *inactualización del centro espiritual de los actos noéticos de toda especie*" [27]. Es evidente que estamos delante de un gran peligro para la autonomía del individuo: la fuerza identificativa, el poder de la sugestión y de la unificación afectiva pueden llegar a ser más fuertes que el propio instinto natural de supervivencia. Como dice el fenomenólogo alemán, "*el placer de la sumisión espontánea y positiva del débil al fuerte,* [...] *antecede como instinto impulsivo primitivo, en nuestra opinión, a los fines de la propia conservación y protección frente al fuerte (temido)* [...], *el instinto de la propia conservación resulta patentemente vencido* [...]" [28]. ¿Como explicar sino la actitud de "colaboración" con el verdugo de la ardillita delante de la serpiente que se la va a comer, o, ya en clave humana, la actitud del masoquista que experimenta como objeto de placer la *"adquisición simpatética de poder*" de su torturador [29] incluso padeciendo una vejación física y psíquica dolorosa?. Si es así, podemos extraer como consecuencia que el instinto de conservación no es el fundamento psico-físico de la vida (contrariamente a lo que suponen los seguidores de Darwin), como tampoco lo son las emociones básicas (miedo, asco, etc.), sino que ***en la base se encuentra el mundo de los sentimientos*** arraigados a las estructuras más profundas de nuestra mente. Ese es un punto importante al que más adelante volveremos en la argumentación sobre los fundamentos de la experiencia estética.

La unificación afectiva la encontramos casi en estado puro en la niñez, especialmente en la relación del niño con la madre: "*Cuando la niña "juega" a la mama con su muñeca, el carácter ilusorio del "juego", es decir, el hacer "como si" fuese una mama, sólo existe para el espectador adulto*" [30]. Esta claro que la vida psíquica del niño está mucho más cercana a los estadios primitivos de la humanidad que la de un adulto. La ***escucha***, el acto auditivo, es el sentido que se despierta incluso cuando el feto se encuentra en el vientre de la madre, es decir en el estadio donde no sólo hay unificación afectiva sino unificación psico-física. El sonido "habla" al cerebro primitivo de manera más directa que las imágenes; de aquí que la escucha (y la ***escucha musical*** también) conserve un lazo especialmente estrecho con la unificación afectiva.
Para Max Scheler hay un tercer tipo de unificación afectiva, que no es ni idiopática ni heteropática, y que el nombra como "*fenómeno de la fusión mutua*" [31] y que ese da, por ejemplo, en el acto sexual por amor.

7. La percepción de valores

El ***giro*** conceptual que pretende dar Scheler con su filosofía de los valores abre un espacio nuevo a la reflexión de los fenómenos físicos y biológicos, que habitualmente damos por cerrada, en relación a la unificación afectiva: "*Y puesto que sabemos que la percepción del valor precede a la percepción del ser en el sentido del orden de fundamentación de lo dado - también en la vida psíquica superior del hombre e incluso en la esfera del espíritu - ¿no será posible que la unificación afectiva con la corriente vital del ser extraño especificada particularmente en cada caso, dé la forma y estructura dinámica de la corriente vital especificada y el sentido y valor biológico, determinado también en cada caso, de sus direcciones impulsivas diferenciadas antes de la percepción y no apoyándose en ellas?*" [32]. La pregunta que se hace el filósofo nos conduce a una especie de ***intuición pre-perceptiva*** que actuaría de ***fondo*** previo a la percepción.

En el caso particular de la percepción auditiva (y especialmente en la escucha musical, donde operarían los ***valores estéticos***) esta intuición actuaría como "***donante de fondo"***, de "***campo semántico***" anterior al reconocimiento perceptivo, y, por tanto, formadora de un marco posible de "***sentido***". Por eso, no es de extrañar la posibilidad de lo que Scheler llama "***telepatía relativa***", en la que "*la unificación afectiva alcanza más lejos que la percepción*"[33]: aquí tendríamos el fundamento para entender la capacidad de aprehender lo extraño y distante respecto a nuestra particular sensibilidad: Porque entender lo que es parecido a nosotros es comprensible de inmediato; sin embargo, un conocimiento limitado por la semejanza del conocedor comportaría una especie de hermetismo endogámico del tipo "todo conocimiento es conocimiento de sí mismo". Pero entender lo diferente requerirá ir más allá de esos límites para postular un campo previo anterior al propio conocimiento y que permita la presencia de lo extraño y lejano.

Scheler reconoce que el "instinto" especificativo de unificación afectiva se ha ido "oscureciendo" con el desarrollo de la civilización [c]. La transformación evolutiva de la humanidad no sólo ha representado una ganancia sino también la pérdida de capacidades instintivas y, por lo tanto, una decadencia en sus facultades innatas; por eso "*parece que ciertas materias de conocimiento se adquieren sólo en la edad juvenil, o no pueden adquirirse ya nunca*" [34]. Dentro de estas "*materias de conocimiento*" Scheler remarca especialmente la ***pérdida del sentido religioso*** del hombre moderno: "*así, ha perdido visiblemente el hombre civilizado el "sentido" trascendente religioso y tiene que "guardar" y "creer" lo que la Humanidad más joven "descubría" y "veía" (tenía "originariamente") aún*" [35]. Concretamente, la "pérdida" es de capacidad perceptiva, de sensibilidad. No sólo el sentido religioso, sino la mayoría de las ***capacidades creativas*** si no se adquieren de muy joven se pierden para siempre. La sensibilidad para la música, sea como autor, intérprete o auditor, que llamamos ***escucha musical*** es una capacidad originariamente perceptiva que no puede ser substituida por conocimientos eruditos de ningún tipo (teóricos, históricos, musicológicos), pero no se trata en ningún caso de una mera capacidad de percepción "fisiológica" del aparato auditivo, sino de una sensibilidad creativa que fundamenta no solamente el talento del compositor o del intérprete, sino (y este es el punto clave para valorar la importancia de este fenómeno) ***el talento de escuchar música***.

[c] En este sentido, la pérdida de ese instinto daría lugar a un encierro en la idea individual del *ego* y a una dificultad creciente para aceptar lo extraño, sea idea, objeto o persona.

Incluso el filósofo ***sitúa*** la experiencia de la unificación afectiva dentro de la estructura de la esencia humana (la cual engloba también el campo espiritual y psicofísico) en un "lugar" concreto: "este *"lugar" se encuentra en todos los casos en el punto medio entre la conciencia del cuerpo, que abraza en unidad de forma específica todas las sensaciones orgánicas y los sentimientos sensibles localizados, y el ser persona noético-espiritual como centro de todos los actos intencionales "supremos"*. [...] *Tanto la conciencia del cuerpo como el centro espiritual de la persona, siempre esencialmente individual, son algo que tiene cada ser humano para sí sólo*." [36] Estamos hablando, pues, del centro de la personalidad, allí donde se generan todos los actos genuinos y espontáneos del individuo [d].

8. La singularidad de la persona

A diferencia del enfoque psicologista que investiga la vida psíquica de los individuos enfocando el "yo" como punto de referencia fijo, la fenomenología de Scheler alcanza una perspectiva más abierta. El "yo" "*no es el punto de partida de la captación o de la producción de esencias. Tampoco se trata de una esencia que "fundamente" - unívocamente - todas las otras esencias o que fundamente todas las esencias de actos*" [...] señala Max Scheler. Por lo tanto, "*no se trata de que "un yo perciba el árbol", sino de un ser humano, que posee un yo, y que es consciente de sí como la misma persona en la ejecución de sus percepciones externas e internas*". "*Esta "identidad",* - continua el filósofo - *que es una "persona" fundamentalmente distinta del "yo", es una idea que no está en modo alguno basada en el "yo", sino que representa la forma concreta en la que exclusivamente pueden existir los actos*" [37]. Aún compartiendo la distinción que hace Scheler entre "yo" e "identidad" (de la persona), no podemos estar de acuerdo en concebir la identidad como una idea formal. Al contrario, entendemos que el "yo" es una idea derivada de la experiencia vital, mientras que la identidad representa la singularidad originaria de la persona en un ***acto de autoconsciencia*** detrás del "yo" interior y del "mundo" exterior que percibimos. En "***hacer presente la persona***" consistiría este acto de consciencia. La ***identidad*** sería, pues, un reconocimiento intuitivo de sí mismo, de la persona en sí misma, y no una idea formal, como afirma nuestro filósofo. Es precisamente considerando la identidad la que utiliza el "yo" como representante vicario de la persona, que se hace posible la comunicación-comunión de identidad a identidad, de primera persona a primera persona. A esta experiencia la llamaremos nosotros ***empatía*** *(Einfühlung)*.

Las cualidades afectivo-creativas están definitivamente vinculadas a la individualidad: ***ser creativo es ser singular***. La característica esencial del espíritu es que se hace presente sólo y tan sólo en tanto que singularidad. Por eso el mundo espiritual, artístico, creativo ha representado siempre un escollo para la lógica racional, que opera sobre premisas generales (mayor) y casos concretos que la ilustran a manera de ejemplo (menor) [e], en vez de partir del caso individual como fundamento empírico de la realidad. En consecuencia, toda aproximación a la realidad singular sólo tiene como vía

[d] La importancia que Max Scheler da a la individualidad le hace poner en alerta en relación a todo movimiento "grupal". Así, unos párrafos más adelante dice: "*el hombre se animaliza tanto más cuanto más es miembro de masas; y se "humaniza" tanto más cuanto más se individualiza espiritualmente*". Por eso, este filósofo no admite un principio espiritual del mundo, activo en todos los espíritus finitos ("intellectus infinitus") porque precisamente lo esencial del espíritu es su individualidad.

[e] Ver la aportación de Arthur Schopenhauer sobre el tema en *Cogitata, §45*.

de acceso la intuición; y las personas y sus actos genuinos se escapan, así, definitivamente del marco conceptual de la lógica racional.

Entremos, según nuestro entender, en el sentido genuino de ***simpatía***. Max Scheler lo describe detalladamente. "*el que podamos sentir los estados afectivos ajenos y "padecerlos" verdaderamente; el que podamos, no a consecuencia, por ejemplo, de la "congratulación", "alegrarnos de ellos" - pues esto es nuestra alegría - sino "co-gozar" la alegría, sin que por este hecho tengamos que caer nosotros mismos en un estado de ánimo jubiloso*" [38].

Juntamente con la auténtica simpatía aparecen también afectos pseudo-simpáticos pero que en el fondo no lo son, como el caso del típico individuo que pide, con toda la buena intención del mundo, de sus interlocutores que "alegren la cara" y que en el fondo esconde su incapacidad de simpatizar con las personas tristes, por ejemplo; como tampoco es posible el fenómeno de la simpatía entre personas "dependientes", ya que hace falta autonomía afectiva para sentirla; como también puede haber combinaciones entre ellos.

No obstante, es posible la combinación entre la simpatía y otros fenómenos, como la comprensión, que da lugar al sentimiento de piedad. Sin embargo, ***el aspecto más característico de la simpatía es el hecho de que podamos sentirla sin haber vivido una experiencia similar a la de la otra persona***. Es lo que apunta Max Scheler: "*Quien no haya vivido por sí mismo nunca la angustia de la muerte, puede "comprenderla" y "sentirla lo mismo que otro", tan perfectamente como puede también "simpatizar" con ella*" [39]. Eso nos acerca aún más a identificar la escucha musical como un fenómeno de simpatía: es evidente que el auditor al oír música no ha podido vivir una experiencia similar a la del autor, ya no sólo como experiencia subjetiva e individual, sino por falta de conocimiento técnico del lenguaje musical y las herramientas del oficio del compositor. Incluso así, el auditor siente y disfruta los estados afectivos que le transmite la música.

A la persona le es dado comprender de ***modo originario*** los sentimientos ajenos, aunque no los haya vivido anteriormente, y eso supone que a través de la simpatía tenemos acceso a experiencias nuevas, vividas por otras personas, y que hacemos nuestras. Indudablemente, eso representa un ensanchamiento del campo vital de nuestras experiencias más allá de las limitaciones de las vivencias "reales" que nos han tocado en suerte. Y ¿no es eso justamente lo que experimentamos delante del arte? ¿No nos "elevamos" por encima de la cotidianidad y sentimos algo que nos hace simpatizar espiritualmente con el artista creador?

La idea de la trascendencia de la simpatía no la inaugura el filósofo muniqués; como el reconoce, "[Schopenhauer] *también ha descubierto con justeza que los fenómenos de la simpatía suponen una unidad de la vida independiente de la experiencia de los distintos organismos separados por el espacio*" [f]. [...] *De este modo aprehenderíamos, según Schopenhauer, especialmente en la compasión y de un modo inmediatamente intuitivo, la unidad del principio del universo (caracterizada por él como el oscuro impulso y movimiento que llama "voluntad"); y, consecuentemente, "penetraríamos" el carácter meramente aparente del espacio y el tiempo, que Schopenhauer considera con error como "principia individuationis"*. [...] *Schopenhauer confunde, es evidente, el "sentir lo mismo que otro", comprensivo, meramente cognoscitivo i completamente indiferente desde el punto de vista moral, con la verdadera "simpatía"*. [...] *Si Schopenhauer sacase lógicamente las consecuencias*

[f] *EFS,* pág. 74. Intuimos aquí una conexión con el pensamiento de H. Bergson en relación al concepto de *durée*.

de los principios con arreglo a los cuales aprecia la compasión, la conclusión sería el forzoso imperativo de hacer padecer, simplemente a fin de crear sin interrupción la posibilidad de la vivencia de valor fundamental, la posibilidad de compadecer" [40]. La crítica de Scheler a la concepción schopenhaueriana de la compasión se fundamenta en la distinción entre la experiencia de un "sentir lo mismo que el otro" como vivencia relacionada con el conocimiento - del tipo: "sé que te pasa" - y la vivencia de la simpatía que involucra toda la personalidad de quien la oye. Las dos experiencias no pueden ser consideradas fenómenos, sino ***protofenómenos***; la diferencia es que la simpatía es ***inderivable***. "*Ahora bien* - dice Scheler – [los] *protofenómenos inderivables son explicables - en la medida en que es explicable su existencia - sólo metafísicamente,* [...] *La simpatía es un fenómeno de orden metafísico*" [41]. De hecho la crítica de Scheler al filósofo de Gedansk (como también lo hará con Henri Bergson) tiene mucho que ver con la interpretación de lo que uno entiende por "conocimiento". Para Scheler es necesario distinguir entre "conocimiento" y "conocimiento ideativo" (es decir, el conocimiento "representativo", "conceptual", fundamento del juicio racional) y "*se abandone la antigua doctrina (Spinoza, Leibniz [g]) de la simple diferencia gradual entre la idea y el sentimiento, el pensar y el sentir. Aquí* [en la concepción de Schopenhauer y Bergson] *está reconocida con justeza, al menos, la naturaleza intencional del sentir lo mismo que otro, de la simpatía, así como su función de dar materia (a saber, valores como cualidades o las cualidades del sentimiento sin el sentimiento actual mismo)*" [42]. Parémonos un momento, pues, en este punto, para señalar un elemento importante que conecta con la experiencia estética: vivenciar "***las cualidades del sentimiento sin el sentimiento actual mismo***" se puede considerar uno de los aspectos característicos de lo que llamamos **sentimiento estético**. " *"Cognitiva" es esta función* - continua Scheler - *en el mismo sentido prelógico en que también la percepción de cosas es "cognitiva". La verdad de esta interpretación aumenta considerablemente si se tiene en cuenta que, según otra ley de fundamentación descubierta por nosotros, en todas las esferas de actos representativos (recordar, percibir, esperar, la fantasía, el puro aprehender significaciones) las cualidades de valor de los objetos mismos están presentes ya en un estadio en que todavía no nos está dada la imagen ni idea alguna de los objetos – o sea, que la aprehensión de valores es fundamento del resto de la aprehensión de objetos -. Muy bien pudiera ser, pues, que el sentir lo mismo que otro, como la simpatía, nos procure tanto un conocimiento objetivo del valor de un ente metafísicamente real,*

[g] La idea de continuidad y, por tanto, de evolución gradual continua tiene su paradigmática expresión matemática en el cálculo diferencial, del cual Leibniz (junto con Newton) es autor. La importancia del cálculo diferencial para el progreso científico y tecnológico occidental ha sido decisiva. Sin embargo, la extrapolación y generalización de las premisas del cálculo diferencial o - aún más grave - la identificación del mundo físico y psíquico con este modelo ha sido el gran error en el que han caído muchos pensadores, especialmente positivistas y científicos. La problemática entorno a la "singularidad" matemática es posterior y está envuelta en un contexto de crisis del modelo clásico (meritoria es en ese sentido la aportación de Henri Poincarré, de los teóricos de las catástrofes, de los físicos cuánticos, etc.).

En Leibniz esta idea de continuidad y evolución gradual, como también lo hace Spinoza, no queda reducida al aparato conceptual de la física y la matemática, sino que se aplica a un hipotético *continuum* que abraza el intelecto y los sentimientos. Esta concepción toma una forma concreta en la reflexión sobre la música que hace Leibniz, quien define la música como *"exercitium arithmeticae ocultum nescientis se numerare animi"* (ejercicio oculto de aritmética del alma que no sabe hacer el cálculo por sí misma) *(*G. W. Leibniz, *"Epistolae ad diversos"* carta 154 a Goldbuch (1712)). El placer que experimentamos con la música, para Leibniz es un placer matemático; así pues, el placer de los sentidos es "reducido" al placer intelectual "inconsciente". Algunos teóricos de la música y musicólogos, como Enrico Fubini, han valorado positivamente la aportación de Leibniz como si se tratase de una auténtica reconciliación entre los sentidos y la razón *(ver E. Fubini. "L'estetica musicale dall'antichità al Settecento".Giulio Einaudi ed. Torino 1976)*. A nuestro entender no es una reconciliación, sino una asimilación y consecuente subordinación de los sentidos al intelecto.

cuanto como prepara por necesidad el conocimiento ideativo de la esencia de este ente real". Recogiendo la idea de Scheler y haciendo una analogía para el caso específico de un ente de naturaleza estética tendríamos que hablar de ***valores estéticos revelados por sentimientos estéticos como fundamento de la experiencia artística***: en el caso del artista creador, el sentimiento estético le guiará en la idea esencial para llegar a la obra, y en el caso del espectador/auditor ese mismo sentimiento le guiará en el reconocimiento de los valores estéticos que lo fundamentan.

Para Max Scheler la simpatía adquiere una significación transcendente desde el momento que, a través de ella, conseguimos "*suprimir la ilusión natural que* [llamamos] *"egocentrismo"* " [43], entendiendo por egocentrismo una combinación de solipsismo, egoísmo y autoerotismo que lleva a considerar el ***ego*** como realidad absoluta y los otros como "*objetos de uso, de dominación, de goce por él, lo que indica muy claramente la expresión "propiedad"* " [44]. Así pues, la simpatía no solamente es la expresión de una forma de comunicación entre las personas, sino que tiene un componente estético y ético muy importante. La percepción de ***la igualdad de valor*** de la persona en tanto que persona, considerando ***el valor ajeno igual que el propio***, pero a la vez, reconociendo la ***singularidad de las personas***, esencialmente distintas como individuos absolutos que son, es producto de la simpatía. Como señala Scheler, "*No es, pues, que la simpatía sea indicio de la identidad de esencia entre las personas, como enseñan Schopenhauer y E. von Hartmann, sino justamente la pura diversidad de esencia (como último fundamento también de la diversidad real de existencia), supone, incluso la genuina simpatía*" [45]. Por tanto, siguiendo la argumentación de Scheler, podemos concluir que la teoría schopenhaueriana que sostiene que el orden espacio-temporal constituye el único *principium individuationis* es radicalmente errónea ya que ***la individuación y la diversidad forman parte de la esencia misma de la persona***. A nuestro entender, el error, no solamente de Schopenhauer sino de gran parte de la tradición filosófica occidental, ha sido confundir la esencia con la substancia. Incluso, entendiendo la esencia como ουσια, como substrato común, se hace patente que un rasgo substancial y fundamental que comparten todos los individuos es su individualidad; por tanto, la singularidad no es accidental, no es un caso particular (menor) de una premisa general (mayor), sino que es esencial y indescomponible en tanto que originaria [h].

9. Simpatía reactiva y simpatía espontánea

Precisamente, la afirmación del individuo como persona absolutamente íntima del hombre (y en consecuencia "impenetrable" para la inteligencia, o, en palabras de Scheler, "*esencialmente transinteligible*" [46]) marca el límite del campo de acción de la simpatía, ya que esta no puede entrar en ese ámbito. Para este filósofo, la simpatía es básicamente ***reactiva***, en el sentido de que aparece por reacción de una experiencia externa, y por tanto ***no es espontánea***.

A nuestro parecer, hay motivos para discrepar sobre este último punto: si la simpatía fuese un sentimiento exclusivamente reactivo entraríamos en una ***cadena reactiva*** en forma de *regressio ad infinitum*; en algún momento del proceso ha tenido que haber un acto afectivo espontáneo que ha sido respondido por un acto de simpatía

[h] También Tomás de Aquino nos habla de una "singularidad" entendida como naturaleza de entidad individual pero indeterminada en lo esencial. Pero Scheler, a diferencia de aquél, admite que la persona tenga una "esencia" original.

que, a menos que esta fuera fruto de la fantasía (y por tanto, no verídica), recoge y comprende esta espontaneidad en su si. La simpatía, aún no siendo necesariamente un sentimiento recíproco, puede relacionarse con los actos espontáneos. En el caso de la experiencia estética, queda claro que mientras el artista creador actúa de manera espontánea en la realización de la obra, el espectador/auditor actúa reaccionando al reconocimiento de los valores estéticos; pero a pesar de eso, ***el espectador/auditor responde a aquella espontaneidad porque no le es ajena***: si lo fuera no respondería o lo haría arbitrariamente, sin ninguna relación con el acto del creador. Por lo tanto, si bien se hace patente la naturaleza reactiva de la simpatía, no por eso hemos de negar la capacidad de la simpatía de acoger y comprender los actos espontáneos. Incluso, podríamos concebir ***dos niveles o estadios de la simpatía: el estadio espontáneo y el estadio reactivo*** [i].

Es evidente la voluntad de Scheler de "salvar" lo característico, diferente, distinto e individual de la esencia de la persona y eso le hace discrepar de Hegel y von Hartmann [j], en el sentido de que ellos no comprendían la diferencia y, aún menos, la distancia entre los núcleos íntimos de la persona. Estamos de acuerdo con el fenomenólogo que sin diferenciación, sin distancia, no hay posibilidad de "***entrega***", de saltar el abismo para darse al otro, y por tanto de auténtica comunicación. No obstante, - y sin necesidad de apelar a instancias divinas – es necesario reconocer que el acto de entrega solamente es comprensible si previamente hay la capacidad de "***sintonizar*** **con el valor** de esta entrega. El acto de creación artística en este sentido es un ***acto de entrega*** [k] al mundo con vocación de ser acogido (en el sentido de la ***cura*** de la que habla Heidegger), y, porque no, un acto amoroso que pide ser correspondido.

---

[i] De hecho, Scheler admite la posibilidad de desplazar el límite de la comprensión hasta la persona absolutamente íntima en lo que el llama ***amor espontáneo espiritual***, ligado a la noción de Dios, etc.

[j] No solamente a partir de Hegel, sino desde Averroes hasta Husserl se despliega la concepción errónea, según Scheler: "*Pero justamente la esfera de la actualidad espiritual es rigurosamente personal, sustancial y tiene en sí misma una organización individual que llega al mismo Dios como persona de todas las personas*. *Consecuentemente, tenemos todas las doctrinas que desde Averroes pretenden comprender las "personas", es decir, los centros concretos de actos espirituales, como "modos", "funciones" de un espíritu universal, de un espíritu absolutamente inconsciente (von Hartmann), de una conciencia trascendental absoluta (Husserl), de una razón trascendental (Fichte, "panteísmo de la razón" de Hegel), por el mayor de todos los errores metafísicos*" (*EFS,* pág. 101). El posicionamiento radical de Scheler queda meridianamente explicado en los párrafos siguientes: "*Las regiones del ser y las esferas de objetos a las que apuntan intencionalmente todos los actos noéticos genuinos* [...]*"son" y existen todas independientemente de la esencia y existencia de la vida y de los organismos vivientes; sólo por este medio puede la vida misma tornarse a su vez objeto del conocimiento objetivo y de la aprehensión de valores. Si toda esencia y existencia o el conocimiento de ellas fuese "relativo" (existencial o cognoscitivamente) a la "vida", sería incognoscible la vida misma*".

La voluntad de Max Scheler para "salvar" lo singular, distinto e individual de la esencia de la persona le hace ser muy crítico con la civilización cientifista-mecanicista occidental a la que hace responsable del menosprecio y el descuido a la que han estado sometidos el niño "infantil" y la mujer "femenina", seres más próximos a la naturaleza humana que el varón civilizado, y primeras víctimas de ésta. Como muy bien dice el filósofo, "*El niño no está sólo ahí "para "llegar a adulto, sino que la niñez tiene un insubstituible valor propio.* [...] *La mujer no está sólo ahí a los fines de una civilización intelectual hiperviril, como servidora y preparadora de las arbitrarias actividades de la naturaleza del varón y su propensión a sobreestimar la productividad, sino que encierra un valor propio, un puro valor de ser,*[...]". (*EFS,* pág. 138).

[k] La incapacidad para valorar la entrega es una de las razones de la crítica que hace Scheler a las filosofías y religiones orientales (lo que el llama "***ethos índico***" o "***ethos de la simpatía ilimitada***") que incluyen el brahmanismo, el budismo y el taoísmo): "*lo que Buda estima positivamente en el amor es tan sólo* [...] *el ser una "redención del corazón", pero no el que haga positivamente feliz*" [...]. "*Lo estimado y ejercitado en las técnicas prescritas es tan sólo lo que en el amor hay de apartamiento "de", no de vuelta "a", esto*

10. Un expresionismo simbólico-vital

Frente a las llamadas "*unificaciones afectivas negativas*", Scheler plantea un retorno a una concepción "***organológica***" del mundo (planteamiento que, por otro lado, no es nuevo, como reconoce el filósofo en la obra de Novalis, Goethe, Fechner, etc.), que nos atreveríamos a describir como un ***expresionismo simbólico-vital***: "*Unificación afectiva cósmica sólo puede esencialmente haberla cuando en la intención de la visión del mundo se da éste como "totalidad", como un organismo universal por el que corre "una" vida*" [...] donde hay "*una relación enteramente nueva que se extiende hasta donde llega lo real de la esencia de la vida: la relación de la vida a la expresión de la vida, una específica relación "simbólica"* [...]. "*Sólo entonces son todos los fenómenos de la naturaleza al mismo tiempo un cambiante, universal campo de expresión para este organismo uno del mundo y su indivisa vida total. Y para este campo de expresión hay también necesariamente una gramática universal de la expresión, una mímica y pantomímica cósmicas*". [...] " *Desde el sentido de la expresión salta el yo de los sentimientos y las tendencias inmediatamente (y no por medio, digamos, de un raciocinio) al interior del viviente centro de las cosas y vive la forma, la figura, los atributos intuitivos (colores, sonidos, olores, sabores, etc.) de éstas simplemente como el límite y la manifestación periférica de su específica vida interior*" [47]. Nuestro primer saber del mundo, en la etapa infantil, es un saber de la *expresión* de los seres del mundo. Todo fenómeno psíquico se ha dado previamente como una unidad de expresión[48]. Esta concepción unitario-organológica parece adecuarse bastante a una ***cosmovisión artística del mundo***, incluso centrada en las llamadas artes "histriónicas" (música, danza, teatro), en relación a esta gramática expresiva del gesto ("*mímica"* y *"pantomímica*) [1].

---

es, la autoenajenación, autonegación, autorrenuncia que hay en él, hasta llegar al sacrificio de sí mismo" [...]. "*La técnica budista de la desrealización quiere justamente rebajar la realidad del yo propio al carácter de sombra que tiene el yo ajeno*" [...] "*De hecho, en el ethos índico, tenemos, pues, ante nosotros una primera forma de genuino ethos de la unificación afectiva cósmica negativa, esto es, de la unificación en el dolor*".(*EFS,* pág. 103-107). Tenemos en ese sentido un tipo de *ethos* negativo similar al índico en la tradición mística del maestro Eckhart, el movimiento quietista de Molinos, etc. Estas técnicas negativas no eliminan el mal objetivo sino que ***pretenden abolir el dolor del mal***: reconocen en el dolor la esencia del mal - de hecho, eso corresponde plenamente al "trauma" del príncipe Gautama-. La confusión se basa en creer que el dolor es el origen del mal, en vez de ver en el dolor un "aviso" o "reacción" al mal.

[1] Esta cosmovisión ha sido dominante, según Scheler, no sólo en las culturas no-occidentales sino en la tradición occidental hasta la edad moderna donde aparece una nueva concepción basada en la "materialización" de la naturaleza, que es consecuencia directa del pensamiento cristiano: " *Desde el punto de vista de la ciencia de la idea del mundo, la concepción organológica del mundo no sólo ha dominado puede decirse que plenamente hasta hoy en alguna de sus mil formas el mundo entero de los pueblos no-occidentales, sino que también ha dominado, en principio, la principal corriente de todo el pensamiento occidental hasta el comienzo de la Edad Moderna; únicamente aquí, e inicialmente sólo dentro del círculo de una pequeña aristocracia de la cultura, fue substituida por una forma de intuición del universo mecánico en lo esencial*". [...] "*La materialización (el hacerse cosa muerta) de la naturaleza y la espiritualización y exaltación del hombre al rango de un ser puesto por Cristo en una relación filial con Dios, el Creador y Padre, es el fruto común de uno y el mismo proceso*". (*EFS,* pàg.109 i 112)

El protestantismo, según el filósofo muniqués, vendría a agravar este distanciamiento de la concepción organológica a través de la eliminación del amor místico a Dios, la abolición de toda unificación afectiva con la naturaleza y rebajamiento de ésta para el dominio y trabajo del hombre, abolición de la espiritualización del *eros* (vida monástica) y, finalmente, el prosaísmo y aburguesamiento en la relación emocional entre los sexos. (*EFS,* pág. 124).

Finalmente, la teoría naturalista es absolutamente "ciega" para los valores, y esclava de la "gradación", la continuidad, la evolución por pasos infinitesimales, que no puede concebir el salto

11. La arquitectura de los sentimientos. Simpatía personal y simpatía estética

En el mapa conceptual de Scheler se dibuja cada vez más claramente una ***arquitectura de los sentimientos*** a través de lo que el llama "*funciones simpatéticas*": partiendo de la ***unificación afectiva***, ésta evoluciona hacia el "***sentir lo mismo que el otro***", al cual fundamenta; y, a su vez, éste es fundamento de la ***simpatía***. Esta evoluciona hacia el ***amor al hombre***, que, finalmente, éste último es el fundamento del ***amor acosmístico*** a la persona y a Dios.

Scheler reconoce la "*embriaguez dionisíaca*" cuando se produce la unificación afectiva de ser humano a ser humano (experiencia que, por cierto, asocia al lado dinámico de la vida, a la *natura naturans* en oposición a la *natura naturata*, propia de aquel que tiene un conocimiento científico y simbólico de la naturaleza [49]); eso no es nuevo, Nietzsche se encarga de dejar bien claro el carácter dionisíaco de la experiencia musical y de esta sintonía con las fuerzas creativas y destructivas de la naturaleza. Ahora bien, para este filósofo no hay experiencia estética más allá de la unificación afectiva, dado que "*la simpatía está ligada por ley esencial con el tener por real al sujeto con quien se simpatiza*" [50]. En principio, esta afirmación excluiría del campo temático de la simpatía la ***actitud estética*** delante de los personajes ficticios. ¿No es posible, pues, sentir ***simpatía*** o ***antipatía*** por los personajes de novelas y cuentos? ¿Sólo se puede sentir simpatía o antipatía hacia personas reales, de carne y hueso?. Es evidente que no tiene sentido confundir la simpatía ni, aún menos, el amor a la persona, con el afecto que inspira un personaje; pero no podemos negar una experiencia que es

---

cualitativo. Como señala Scheler, "*El hecho básico de que el mundo "verdadero" es siempre "más rico" que el dado, lo desconoce en principio la teoría naturalista"* [...] "*Ella* [la teoría naturalista] *se acerca a todo con el falso axioma fundamental de que lo más simple y de íntimo valor en cada caso (que - es verdad - es lo más fácil de comprender para un "entendimiento humano" dedicado a dirigir y dominar el mundo, porque es en principio lo más dominable e igualmente lo más difundido y también lo más fácilmente comunicable, en oposición a lo complicado y a lo de un valor superior) tiene también el carácter de un prius ontológico y de una "causa" ontológica: como si el ser y los valores tuvieran que regirse por las necesidades de comodidad de un "entendimiento" que esquematiza para fines prácticos*". (*EFS,* pág. 231).

Para acabar de rematarlo, el psicoanálisis de Freud concibe al hombre como ***polimórficamente perverso*** desde el nacimiento. Scheler acusa a Freud de ser "*culpable del error metódico de querer hacer comprensible el caso normal por los hechos pertenecientes al anormal, poniendo los hechos cabeza abajo*" (*EFS,* pág. 257). Este es un error frecuente en el médico que extrapola la salud como un caso particular patológico: ***el fundamento de la salud sería, pues, la enfermedad***. Consecuentemente, Freud no puede diferenciar entre "dominio" y "represión" sexual, ya que el dominio exige de la persona un estado ***saludable*** (y también "sobrado" de energía) para poder realizarse; cosa que el no puede explicar partiendo de la idea de que el fundamento de la salud es la enfermedad. En cambio, la represión es síntoma de una enfermedad (un ejemplo lo tendríamos en el "ascetismo" sexual malentendido, el cual conduce a la desecación del impulso sexual y de los actos derivados del amor y la simpatía, en vez de, como habitualmente se ha dicho, a la "sublimación" artística o cultural, en general).

El ***ideal*** de Scheler consiste en una compenetración mutua entre el *ethos* de Oriente y Occidente, "*en el sentido de que el Asia aprenda a desarrollar el amor acosmístico de Occidente a la persona en Dios y la humanitas, y nosotros, los occidentales, a desarrollar en nosotros la unificación afectiva vital-cósmica*" (*EFS,* pág. 137). Lejos de este propósito la historia nos hace contemplar un Oriente cada vez más preocupado por copiar los esquemas del cientifismo mecanicista y Occidente de apaciguar su mala conciencia a través del consumo de un espiritualismo *light* bien representado por los populares manuales de autoayuda. La advertencia de Scheler es clara:"*un mundo perfectamente civilizado pudiera ser al mismo tiempo un mundo absolutamente lleno de odio, es decir, un "mundo demoníaco"*". (*EFS,* pág. 248).

habitual en la lectura, el teatro [m], la ópera, etc. De hecho, incluso los personajes ficticios que no son humanos (no solamente del reino animal) los "humanizamos" para poder simpatizar más fácilmente con ellos.

Miraremos, pues, de contribuir modestamente a esclarecer el sentido de esos fenómenos (como antes hemos hecho con la simpatía espontánea y la simpatía reactiva) distinguiendo entre ***simpatía personal*** y ***simpatía estética***. También se da el caso que a través de la simpatía estética que despiertan los personajes se pueda simpatizar personalmente con el creador (y también con el intérprete) de esos protagonistas ficticios. ¿No es a través de la obra que el autor se da a conocer en tanto que autor? ¿ No tendríamos que considerar precisamente el acto creador como una ***apertura espontánea*** de la persona del artista para ser conocida y comprendida?. El propio Scheler reconoce el papel del ***lenguaje*** (y también del callar [n] y el disimular) como "*esencial para la aprehensión del contenido de la persona*" [51], ya que "*necesita desarrollar todas las fuerzas del corazón*" [o]. ¿Y no es a través del lenguaje, verbal pero también musical, mímico y pantomímico, que el artista se muestra en su más esencial desnudez?. ¿No ***amamos*** a Mozart o a Cervantes "***personalmente***" justamente en tanto que artistas a través del conocimiento de su obra, incluso, sin necesidad de tener conocimiento sobre ningún dato biográfico suyo?.

Efectivamente, aún más intensamente que la propia simpatía aparece el acto de ***amor*** que despierta el sentimiento estético. Constatamos, incluso, que muchos artistas, literatos, científicos o filósofos han sacrificado sus relaciones personales, su vida social, familia, etc. para entregarse íntegramente a su vocación como vehículo exclusivo y privilegiado de la comunicación, de la simpatía, del amor. El artista quiere ser querido en tanto que autor de su obra, porque sabe que ésta muestra al mundo lo más genuino y más puro de su ser, lo realmente ***estimable***.

El acto creativo (como también tendría que ser para el acto amoroso o el acto sexual [52]) no es una acción teleológica; su esencia no consiste en asumir una finalidad (ser reconocido socialmente, ser querido, llegar a ser rico o poderoso, etc.), sino que surge espontáneamente (aunque no arbitrariamente) como valor en sí mismo, o, aún mejor, como creador de valores [p]. Y en tanto que creador de valores, alcance o no sus

---

[m] El "vivir lo mismo que el otro" también se experimenta con los personajes ficticios del teatro o la ópera. Recordemos la importancia que Aristóteles da a la experiencia de la *catarsis* en la tragedia griega como fuerza curativa para e l espectador.

[n] Pero de hecho Scheler es consciente de los "peligros" del lenguaje verbal en el sentido de que son un obstáculo para la manifestación transparente de la singularidad personal: "*los ídolos del lenguaje* [que] *nos ocultan los matices individuales de las vivencias, haciéndonos emplear para ellos las mismas palabras y signos*" [...], "*un ser humano es tanto más individuo, cuanto es más íntima persona, cuanto es más a la vez tácito vivir*" (*EFS,* pág. 158). "*También aquí precede la aprehensión de la "forma" de la persona a la aprehensión del contenido que es fundamento de la "forma". Y esta "forma" se torna cada vez más individual, más única en su género, cuanto más avanza el proceso del conocimiento*". (*EFS,* pág. 159.).

[o] En este sentido es digna de ser remarcada la siguiente afirmación de Scheler: "*La fuerza de valor más alto y a la vez menos general por su esencia entre los hombres, no puede desarrollarse plenamente si no está plenamente desarrollada la de valor más bajo, pero más general*" (*EFS,* pág. 135). Toda una sabia advertencia a los que tienen tendencia a clasificar por "niveles" el desarrollo espiritual de la persona: la vida nos da lecciones de modestia al ver que aquellos que se creen espiritualmente "elevados" caen en los más "bajos" comportamientos.

[p] Que es lo que reconoce Scheler para el amor: "*el amor es siempre y en todas partes movimiento creador de valores, no reproductor de valores*" (*EFS,* pág. 147, *opus cit.)*. De todas maneras, más que "crear de la nada", Scheler se refiere más bien a descubrir valores que hasta entonces había estado ocultos para

finalidades, es un acto positivo en el sentido de enriquecedor y elevador de las cualidades de la humanidad y del mundo en general. Por eso, una vida artística, entregada a la creación nunca será una vida inútil a pesar del fracaso social o la falta de reconocimiento del autor o, incluso, el anonimato, el olvido o la misma destrucción de la obra. El ***esfuerzo*** artístico nunca cae en saco roto, sino que queda incorporado al patrimonio espiritual de las siguientes generaciones. De todo esto se desprende que es la ***libertad*** y la ***autonomía*** de los condicionamientos externos (¡que no significa ni aislamiento ni *liberum arbitrium indiferentiae*!) lo más característico del espíritu creativo y de la vida artística [q].

12. El amor como fundamento de la simpatía. La experiencia del "tú"

El estudio fenomenológico que hace Max Scheler sobre el amor nos ofrece dos aspectos destacables de su esencia. Por una parte, el amor está referido en sí a un ***valor***; y por otra, el amor no es un sentimiento o emoción sino un ***movimiento del alma*** (el amor es acto y no función). Los sentimientos y las emociones para el filósofo se basan en recibir una impresión, mientras que el amor es un movimiento espontáneo. Fácilmente se dará cuenta el lector que las similitudes entre lo que nosotros hemos llamado con el término simpatía espontánea y el amor son bien patentes. Por eso, nos es difícil aceptar la afirmación de Scheler de que "*tenemos a menudo simpatía por una persona a la que no amamos*" [53]. ¿Realmente es así? ¿Es posible sentir simpatía por una persona desde la indiferencia o el odio?. No es de extrañar que, a continuación, Scheler añada, "*pero el acto de simpatizar tiene que estar inmerso en un acto de amor que lo abarque*" [54]. Esa última sentencia se ajusta más a una concepción del amor como substrato último de todos los actos simpatéticos. La diferencia entre simpatía y amor sería entonces, según parece, de grado y no de especie [r], es decir, una forma concreta de manifestación del amor en el grado e intensidad que le corresponde.

Desde el punto de vista del conocimiento y de la comunicación interpersonal (evidentemente, un aspecto básico en la comprensión de la obra artística) las funciones simpatéticas tienen un papel relevante. La persona en tanto que tal no puede ser nunca ***objeto*** de conocimiento y, en consecuencia, sólo podemos "acercarnos" a ella a través de la *co-ejecución*: sentir con el otro, sentir lo mismo que el otro, participar en su vida, sus pensamientos, etc.) [s]. No obstante, la relación con el otro, con el "tú", es originaria

---

nuestra consciencia, ya que para este autor los valores son eternos y no pueden ni ser creados *ex nihilo* ni aniquilados.

[q] También la libertad y la autonomía, fundamentadas en la singularidad de la persona, son aspectos esenciales del amor, el cual no depende de una finalidad: "*El amor moralmente valioso es aquel que no fija sus ojos amorosos en la persona porque ésta tenga tales o cuales cualidades y ejercite tales o cuales actividades, porque tenga estas o aquellas "dotes", sea "bella", tenga virtudes, sino aquel amor que hace entrar estas cualidades, actividades, dotes, en su objeto, porque pertenecen a esta persona individual*". (*EFS,* pág. 214).

La precedencia del amor (o del odio) sobre las acciones queda muy bien ilustrada en la siguiente frase: "*Todo ser tiende a lo que ama y se aparta de lo que odia. Y no a la inversa: que ame aquello a que tiende, ni odie aquello de que se aparta*". (*EFS,* pág. 237).

[r] Así también para el sentimiento de compasión. Una compasión ajena al amor "rebaja" a la persona que la recibe, la cual se sentirá humillada. Como dice Scheler, "*Lo único que hace soportable la compasión es el amor que delato*".

[s] "*Todo lo que puede ser asequible experimentalmente, se encierra con exclusividad dentro de los límites del ser y del devenir vital-psíquico, automáticamente teleológico, es decir, por debajo del reino de los "libres" actos espirituales de la persona*". (*EFS*, pág. 283-284).

[t], su proximidad radica en la relación del niño con la madre, anterior incluso al nacimiento. Como señala Scheler, hay "*una "certeza primitiva del tú" e, incluso, "una conexión esencial entre la certeza que el yo tiene de sí mismo, y la que tiene del tú*" [55].

Por eso, la secular discusión entre aquellos que conciben la actividad del artista como egocéntrica y absolutamente indiferente a los otros, y los que parten de la idea de que el artista hace la obra en función y previendo la acogida que recibirá del público o de la crítica, es una discusión sin sentido: el "yo" del artista lleva implícito el "tú"; tanto el aislamiento del "yo" y el consecuente olvido de los otros, como el olvido del "yo" para vivir según los otros, son posicionamientos que no tienen nada que ver con la genuina actitud del artista. "*Son las unidades sonoras de la voz humana,* – escribe Scheler – *no estímulos acústicos simples, los que primero despierta la atención y el interés* [del recién nacido]" [...] "*La "expresión" es incluso lo primero de todo que el ser humano aprehende en una existencia que se encuentra fuera de él; y que por lo pronto sólo aprehende fenómenos sensibles cualesquiera en el grado y medida en que logran "representarse" en ellos unidades psíquicas de expresión*" [56]. La expresión del sonido, y no la señal acústica *in abstracto*, sería captada ya desde el vientre materno. Por eso mismo, ***nacemos "enseñados"***, tenemos un sentido intuitivo innato, para distinguir la autenticidad de los "movimientos expresivos", ya que "*mucho antes de que un niño haya alcanzado ni siquiera de lejos el estadio en que resulta capaz de practicar una neta distinción entre él mismo y el mundo psíquico circundante, está ya llena su conciencia de ideas y vivencias cuyo origen efectivo le es perfectamente oculto y que, cuando empieza a aprehender sus propias vivencias, situadas más allá de este primitivo umbral colectivo, puede emplear también para comprender el mundo circundante, porque ellas mismas tienen en éste su origen*" [57]. Ese aprendizaje del feto es lo que fundamenta la escucha musical como protofenómeno de la comprensión y del conocimiento que nosotros concebimos como una ***prima philosophia***.

La enorme dificultad para "engañar" nuestros sentidos, en orden a identificar lo real o natural de lo artificial y hecho por el ingenio del hombre, proviene no de nuestra "agudeza" de percepción, sino de nuestra certeza intuitiva que reconoce i distingue la persona y la "carne del mundo" (como diría Merleau-Ponty) de la voz sintetizada en el laboratorio electroacústico y la fría textura del plástico. No necesitamos más "datos" objetivos: a través de los trazos-trazas más insignificantes en el aire, a través de las pisadas casi borradas en la nieve, desde el canturreo inaudible en el fondo de la memoria más remota, somos capaces de captar a la persona, conocida o desconocida, muerta o viva. De ahí que el "yo" de J. S. Bach o el de Goya pueda llegar a ser tanto o más ***presente*** que el de nuestros coetáneos. Han imprimido un "sentido" a la materia de su obra por un acto personal de creación [u].

La intuición inmediata de este "yo" del otro, de su individualidad, me hace experimentar el sentido de su gesto, de su acción, voluntad o pensamiento en una maravillosa e indescriptible síntesis. " *Es toda vivencia una vivencia concreta* – escribe Scheler – [...] *sólo porque yo aprehendo en ella simultáneamente un individuo que es un yo, o porque me resulta un símbolo de la existencia de un individuo tal*" [58]; y continua, "*Nada es entonces más cierto que esto: que podemos pensar tanto "nuestros"*

---

[t] "*Es exactamente el mismo acto de diferenciación dentro de un todo por lo pronto poco diferenciado el que hace llegar a la claridad de la conciencia simultáneamente lo propio y lo ajeno*" (*EFS,* pág. 315).

[u] "*Para saber de la existencia de un yo individual, no se necesita en absoluto del saber de su cuerpo. También allí donde se nos dan cualesquier señales y huellas de su actividad espiritual, como, por ejemplo, una obra de arte o la sensible unidad de una acción voluntaria, aprehendemos sin más un yo individual activo*" (*EFS,* Pág. 305).

"pensamientos" como los "pensamientos" de <u>otros</u>, sentir (en el simpatizar) nuestros sentimientos tanto como los de otros" [59].

Llegamos así a la aparente paradoja de que ***somos co-partícipes de las ideas, de los sentimientos, de las fuerzas psíquicas de todos gracias a la individualidad propia y la de los otros***; ya que ninguna vivencia es patrimonio de nadie, sino que es este campo común vivencial el que el yo individual toma como materia para expresarse singularmente a sí mismo. Y por la misma razón ninguna idea o sentimiento tiene un valor en sí, si no hay un yo que lo encarne [v]. Por eso, como dice Scheler, *" para que haya comunicación es esencial que ante todo comprendamos "el contenido comunicado" como una vivencia del "que lo comunica", y al "comprenderlo", vivamos simultáneamente su procedencia del otro*" [60].

De hecho, el campo común vivencial es tan acapadoramente presente, que necesitamos de alguna manera "señalar" la vivencia que nos es propia. Es a través de la intención que precede al gesto corporal, de las tendencias al movimiento expresivo del "yo" que nos es posible distinguir la especificidad de la experiencia propia [61]. Ese es un punto importante para el estudio de la génesis de la experiencia cognitiva: sin una "marca" expresiva no podríamos acceder a comprender. Así, por ejemplo, el gesto intencional de succionar-comer estaría en la base de la articulación de la palabra; el recién nacido "conoce" a través de "chupar" y "morder" los objetos de la misma manera que de mayores articulamos la lengua para "comer" el sentido de las palabras. Por eso es completamente cierto el argumento de Scheler cuando afirma que "*fuera, pues, una idea totalmente errónea la de que primero nos percibiríamos simplemente a nosotros y a nuestras vivencias, para luego experimentar, en una manera de agregación aditiva, nuestras tendencias y movimientos expresivos y nuestras acciones, así como sus efectos sobre los estados de nuestro cuerpo*" [62].

13. El papel del artista como "ensanchador" de vivencias

La experiencia creativa vivida en primera persona corrobora esta última afirmación.

De aquí la importancia que toma la tarea del artista como ***ensanchador*** de las vivencias y de la profundidad del sí propio, por haber sido capaz de volar por encima de las convenciones y reglas establecidas: "*Volando por encima de las redes de esquemas dominantes en que por decirlo así apresa el lenguaje dado nuestras vivencias, gracias a la creación de nuevas formas de expresión, hacen también a los demás <u>ver</u> en sus propias vivencias lo que puede entrar en estas nuevas y más maduras formas; y ensanchan justamente con esto la <u>posible</u> percepción de sí propios en los demás. Así dan un verdadero paso hacia delante en el reino del alma y resultan, bien se puede decir, descubridores en este reino. Ellos son los que trazan nuevos surcos y miembros en la contextura de la corriente y enseñan así a quienes atienden a ellos lo que éstos viven. Tal es, en efecto, la misión de todo arte genuino: ni reproducir lo dado (lo que*

[v] De ahí que el sentido de autoría y, aún más, de propiedad intelectual sea algo muy reciente en la historia del arte y del pensamiento: "*Mientras que la tendencia histórica moderna consiste en vivir y considerar pensamientos que han sido recogidos inconscientemente y pensados mil veces "como" pensamientos propios y nuevos, consistía la antigua (medieval) en leer pensamientos que eran de hecho propios y nuevos en aquellos escritores que estaban revestidos de una especial "autoridad"* (*EFS,* pág. 309). Por eso consideramos errónea, así como injusta, la crítica que se hace a los antiguos autores de inexactitud en las citas y en la descripción testimonial del pensamiento de otros autores, cuando en realidad lo que hacen es expresar su pensamiento cobijados bajo el "paraguas" de la autoridad moral del *vir eruditissimus* de turno.

sería superfluo), ni crear algo en un juego subjetivo de la fantasía (lo que no podría menos de ser efímero y de todo punto indiferente para todos los demás), sino avanzar en el universo del mundo exterior y del alma, para hacer ver y vivir objetos y seres que escondían hasta entonces las convenciones y las reglas establecidas. La historia del arte es en este sentido una sucesiva marcha conquistadora del mundo de la intuición – del mundo interior y del exterior – para la aprehensión posible; y para una forma de aprehensión que no habría ciencia capaz de dar" [63].

La única limitación que nuestra percepción no podrá salvar nunca son los estados corporales de la otra persona: nunca podré percibir el dolor o el placer físico y orgánico del prójimo. La relación de cada individuo con su cuerpo, para Scheler, es intransferible, inexperimentable para otra persona (justamente por eso el individuo propenso a experimentar como un absoluto sus sensaciones corporales queda condenado a vivir cerrado y aislado de la vida psíquica de los otros). Eso significa que aunque todos podamos experimentar las vivencias de nuestros congéneres, lo viviremos con una percepción diferente, con una imagen única. La maravilla, el auténtico milagro de la comunicación artística es cuando, a pesar de las limitaciones orgánicas, el intérprete o el espectador-auditor llegan a ***captar plenamente*** aquello que el creador ha sentido o ha anhelado sentir: aquí nos encontramos en medio del gran misterio de la comunicación entre los seres humanos, que a través del arte llegan a una verdadera ***comunión espiritual***, una auténtica ***unión mística*** entre las personas, similar en intensidad y profundidad a la experiencia de la unión amorosa de los amantes en el encuentro sexual.

La comparación con la unión sexual no es arbitraria: en la auténtica entrega amorosa al amante hay un movimiento de ir más allá de las limitaciones del propio cuerpo, hay un experimentar "***mi cuerpo en el otro y su cuerpo en mí***" que rompe las barreras del solipsismo corporal. También el cuerpo del intérprete o del auditor abierto al acto artístico es entregado al movimiento, al ímpetu de la obra artística, y sus cuerpos son partícipes de lo que el cuerpo del creador ha descubierto y comunicado. Sólo el cuerpo puede romper la prisión del cuerpo. El arte es una cuestión de cuerpos, y es por eso que el espíritu llega a su objetivo. Este no es un acto a través del lenguaje de la razón; éste es un acto "cuerpo a cuerpo", inmediato, lleno, dado completamente, perfecto.

¡Que radicalmente diferente es esa percepción del cuerpo del otro con aquella basada en un fisicismo que sólo percibe cuerpos extraños!. Scheler describe el proceso de errores encadenados que lleva a esta concepción: "*Se empieza por hacer de los colores, sonidos, formas, etc., "sensaciones", mientras que son "cualidades" que se presentan en compañía de sensaciones; se hace, lo que es todavía más de la "percepción", que no construye sobre "sensaciones", sino sobre estos complejos de cualidades (nunca "consiste" en ellos), "complejos de sensaciones"* " [64]. Así es imposible percibir al otro, al prójimo; así nace la percepción de lo ***extraño***, del forastero de quien no podemos sentir sus vivencias ni el las nuestras y que genera una actitud de prevención natural frente a un peligro [65].

La vida en las ciudades modernas es un vivir constante en actitud de prevención obviamente disimulada, pero talmente como un polvorín siempre a punto de estallar: es justamente la "escuela" que educa en la insensibilidad, la insolidaridad y el solipsismo egocéntrico, en las antípodas de una cultura que cuida las facultades simpatéticas de las personas y, por tanto, opuesta absolutamente a la experiencia artística. Una sociedad así sólo puede tener contacto con el arte a través del museo, de la exposición, de la

repetición estúpida de los mismos programas de concierto, de la aberrante y siniestra colección de cadáveres [w]. Es una sociedad muerta al arte.

Es evidente que en unas circunstancias como éstas el artista se convierte en un personaje ***trágico***, ya que no sólo descubre nuevos valores estéticos sino que pone de relieve la falta de valores éticos de la sociedad en que vive. Como señala Scheler, "*trágico es el "conflicto" que mora en el interior de los valores positivos y sus portadores*" [66]. Hoy en día, todos los "*genios*" estéticos tienen que ser "*genios*" morales, ya que vivimos en el demérito o, al menos, en la indiferencia al mérito. Hoy el "***proceso contra el arte***" ya no se vive en la forma de escándalo y castigo [x] , sino con un rechazo disfrazado hipócritamente de indiferencia o – lo que todavía es mucho peor – bajo una política de reconocimientos oficiales que en el fondo actúan como el sepulturero *post* y *ante mortem*. El artista auténtico hoy día se ha convertido en aquel héroe trágico que "*prosigue su marcha en su "presente" necesariamente callado y en silencio. Se arrastra desconocido entre la masa, cuando no es considerado en ella como un criminal*" [67]. ¿No recuerdan estas frases las palabras proféticas de Adorno?: "*Hoy, artistas como Berg o Webern no tendrían ni siquiera la posibilidad de invernar en un escondrijo. Si hoy hubiese figuras como ellos, tendrían que someterse y colaborar*" [68]. Aquí tenemos la figura del artista, mientras camina en la soledad más absoluta, demostrando una osadía desesperanzada hacia el fracaso ineludible.

14. Aportaciones a la fenomenología de los sentimientos

14.1. Lógica del sentimiento y lógica de la razón

En la historia del pensamiento se han perfilado dos modelos opuestos concernientes a la relación entre razón y sentimiento:

1) El modelo "contrastado", del tipo "o blanco o negro", que ve en el sentimiento algo ajeno o, incluso opuesto a la razón; entendiendo, o bien el sentimiento como el mundo de la irracionalidad, de los impulsos incontrolados y de la fantasía desbordada (concepción negativa de los sentimientos); o bien, como el mundo de la libertad creadora, de lo más genuino de la persona en contraposición a una racionalidad gris y pobre (concepción negativa de la razón).

2) El modelo "integrador" o del tipo "gama de grises", que concibe un campo continuo en el que el sentimiento se convierte en un tipo de "razón balbuceante", enturbiada por la oscuridad de la ignorancia - y por tanto, imperfecta -, que avanza "a ciegas", por aproximación - y por tanto, inexacta -.

En ese sentido, el pensamiento de Scheler parte de una posición de superioridad de la "lógica del corazón" sobre la "lógica de la razón". La contradicción radica en que la lógica de la razón se fundamenta en el lenguaje verbal, ***al cual el filósofo no puede***

[w] La exposición celebrada en 2007 de cadáveres de chinos con las entrañas plastificadas en Barcelona es todo un símbolo de lo que es el arte en la sociedad (¿hiper? ¿post?) moderna: ***un espectáculo grotesco dentro de un tanatorio impúdico***.

[x] *"En tanto que llevan a cabo valores y tienen deberes que la masa aún no puede ni ver como valores ni sentir como deberes, la masa no hace otra cosa que cumplir con su "deber", cuando procesa al individuo, considerando que es "malo" lo que para la masa aún no puede ser "bueno""* (*GS,* pág. 222).

renunciar en tanto que filósofo, mientras que la lógica del corazón posee su propio lenguaje, un "lenguaje del corazón" a-conceptual. Nos imaginamos a Dante acompañado por la razón -Virgilio- hasta las puertas del Paraíso donde la "lógica del corazón" -Beatrice- lo llevará hasta allí donde toda palabra sobra, donde el callar se impone, delante de la música divina:

"Omai sarà più corta mia favella,
pur a quel ch'io ricordo, che d'un fante
che bagni ancor la lingua a la mammella"
...
"Oh quanto è corto il dire e come fioco
al mio concetto!, e questo, a quel ch'i' vidi,
è tanto, che non basta a dicer "poco"
...
A l'alta fantasia qui mancò possa"

(!Ahora ya, hasta allí donde recuerdo,/ mi lenguaje será mucho más corto/ que el de un bebé que chupa la teta/... Qué cortas y débiles son las palabras frente/ a los conceptos!, y éstos quedan tan cortos/ por lo que vi, que decir "poco" no basta/.../ Aquí la fantasía fue vencida.) [69].

Recordemos, también, que, tal como hemos comentado a lo largo del capítulo, Scheler distingue entre sentimientos de estado y el acto intencional del sentir. Pero nosotros nos hacemos la siguiente pregunta: si sentir un dolor es un sentimiento de estado, ¿qué significa "observar" ese dolor?. Scheler nos remite al campo cognoscitivo de la atención en general que no afecta al sentimiento, con todos sus grados: "percatarse", "prestar atención", "atender", "observar", "comprender" [70]. Sin salir del campo estricto del sentimiento, "un dolor observado" no podría ser interpretado como un "dolor ***distanciado***", un "dolor "***enfriado***"?.

El mismo Scheler nos confirma que hay situaciones en las que un sentimiento muy intenso puede alterar la vivencia de otro sentimiento: "*Afectos de espanto muy intensos provocan usualmente una ausencia casi total del sentimiento* [...], *la magnitud de un sentimiento y su plena saturación nos hacen momentáneamente "insensibles" frente al mismo, y nos transponen en un estado de "indiferencia" rígida y penosa frente a el*" [71]***. ¿Podríamos concebir la razón como un estado de indiferencia de nuestros sentimientos?***. Y de ser así***, ¿cuál es el sentimiento intenso que hay en la base de esta indiferencia?***. ¿***Vive la razón en un estado de gélido espanto?***.

Si es así, contrariamente a las tesis que interpretan el mundo de los sentimientos como un grado inferior de la razón, entonces la razón se entendería como una estructura vivencial, una cosmovisión (*Weltschauung*) que tiene como fundamento un sentimiento de ***espanto***, de horror que actúa como algo que paraliza, insensibiliza y enfría todo el fondo de sentimientos en potencia. El hombre "razonable", en el sentido de aquel que, conscientemente o no, pasa toda vivencia propia por el filtro de la racionalidad, viviría en el "periodo glacial" de los sentimientos. ¡Paradójicamente, la calmada "frialdad" característica de las habituales manifestaciones de la razón tendría su origen en un estado emocional de perpetuo y paralizante horror!.

El espanto se habría "independizado" del resto de sentimientos y se habría "alejado" del corazón - por eso toda vivencia de "distancia" o "lejanía" la vivimos como una frialdad. De esa manera, la lógica detrás de los llamados "objetos ideales" radica en un ***espanto "alejado"*** del corazón que los mantiene dentro de una "seguridad"

construida. En consecuencia, el ***estado de alerta*** llega a ser el estado propio de la consciencia racional: volverse "consciente" es estar en perpetua alerta, como aquel que teme un gran peligro, como aquel que está muy "espantado".

La razón, pues, se aleja; ¿ pero, hacia donde se dirige?**.** ***La razón se aleja hacia el pasado, se orienta hacia el pasado***. Alejar hacia el pasado es la experiencia "presente" del espanto en el sentido de poder congelar el tiempo para que no avance. Al hacerlo la razón calma la angustia**.** Sin embargo, ***más allá de la angustia existencial encontramos la pura "conmoción del espanto"***. En este sentido, tenemos serias sospechas de que la proyección hacia el futuro de toda idea de progreso, hija de la razón, oculta una orientación hacia el pasado, con el fin de autoengañarnos con la esperanza de superar "lo insuperable". La carrera acelerada de la alienación que contemplamos en las sociedades "avanzadas", donde el pensamiento científico es abrumadoramente dominante [y], busca absurdamente un objetivo inalcanzable; pero aquí todo vale para olvidar la sombra amenazadora del espanto.

A nuestro entender, la consciencia racional es una parte del "fondo de sentimiento" que se ha hecho independiente - o al menos ***así uno lo quiere creer*** - , que se ha separado de un todo originario. Esta separación (que uno vive como "distanciamiento", y que es el fundamento de la noción intuitiva de distancia) es un alejamiento orientado al pasado: cuanto más alejado del presente en relación al pasado, más nos separamos de la angustia que nos produciría revivir la amenaza del espanto.

Asimismo, ese distanciamiento "enfría" la experiencia del sentimiento que sirve de base. Las circunstancies internas, pero también las externas pueden favorecer este enfriamiento: así, por ejemplo, los individuos que viven en países con una situación geográfica propia de un "clima" frío, parecen más estimulados a un pensamiento y un comportamiento más "racional", mientras que los habitantes de países meridionales parecen más sensibilizados a los sentimientos (¡el clásico tópico del apasionamiento de los latinos en contraste con la frialdad de los nórdicos!). No obstante, a pesar de ello , la razón "***vive a expensas***" del fondo sentimental, y su lógica se nutre de la lógica de los sentimientos. Su aspecto "cristalino", "congelado" aparece como un atributo de su atemporalidad; pero si prestamos atención al hecho de que ese aspecto surge de la propia tendencia a huir del presente para instalarse en el pasado, se nos hace patente que la a-temporalidad de las certezas de la razón tienen su fundamento y su raíz en lo que "***ya está definitivamente dado***", lo que ya no se transformará, es decir, lo que "***ya-no-vive***", porque ya ha asumido su destino, su final: en definitiva, ***lo que está muerto***.

¿Cuál sería el siguiente paso de este proceso de aislamiento de la razón?. Obviamente, el establecimiento consolidado de la racionalidad a través de asegurarse que nunca más habrá la posibilidad de un presente. Para conseguirlo, habrá que hacerse con el "control" sobre el porvenir. Si conseguimos "construir" el futuro según los intereses de la razón (intereses ocultos, no lo olvidemos, para ella misma) podríamos así evitar el peligro que supone encarar el puro presente. Pero es evidente que un futuro sin raíz en el presente es una quimera: en el fondo construimos un futuro que "nace muerto", un futuro que no es otra cosa que un pasado "anticipado". Así se instala y en

[y] Citaremos la magnífica crítica de Gadamer al pensamiento científico y a su ideal de certeza: "*La certeza científica tiene siempre un rasgo cartesiano. Es el resultado de una metodología crítica que intenta retener sólo lo indudable. En este sentido esta certeza no procede de la duda y de su superación, sino que se adelanta desde un principio a la posibilidad de sucumbir a la duda*" (*VM*, p. 300). Se trataría, pues, de llegar a resultados seguros por la vía segura: de ahí la aparente "seguridad infalible" del discurso científico.

eso consiste el "paraíso" de la razón: un mundo absolutamente "pre-dictible", justamente porque ya se ha dicho la última palabra.[z]

La reflexión, el acto característico de la razón, se torna, en sentido metafórico, un ver la imagen de la "medusa" del presente, que mata de espanto sólo de mirarla, a través del "espejo" que para el fluir del tiempo, que nos hace ver las cosas como de "pasada" (es decir, en dirección al pasado). La alabada y ecuánime frialdad que acompaña a una "tranquila" reflexión, disimula el terror y el espanto de quien la hace.

La voluntad de vivir el sentimiento en su totalidad tendrá que pasar, consecuentemente, por la labor de "***reintegrar***" la razón a sus ***fuentes*** originarias, a su raíz sentimental. Sin embargo, eso significará ***"aceptar" el espanto para eliminar la angustia*** que nos impide hacerlo - ya que es la angustia la que oculta ***lo in-sentible*** - , pues más allá del ***impensable*** está el ***insentible***. Aquí el arte y especialmente la música juegan un papel insubstituible ya que nos ayudan a encontrarnos con aquella unidad de los sentimientos perdida. La fuerza indestructible de los sentimientos estéticos radica en este inagotable deseo de reencontrar la unidad del corazón, de reintegrar la racionalidad a sus orígenes; no para retroceder a un estado pre-racional, sino para reconducir la razón por el *camino del corazón*. Entonces la razón se convierte en una herramienta de valiosa utilidad, especialmente apropiada para la vida "práctica", coordinada con la intuición en todas sus facetas: corporal, emocional, sentimental, intelectual, etc., actuando las dos con el rigor y la exactitud de la "lógica del corazón". No obstante, hay que ir con cuidado de no caer en la "cómoda" analogía que haga de la lógica una relación de reglas y normas parecidas a la lógica de la razón. La lógica del corazón es descubridora, fundamentadora, creadora, y no descubierta, fundamentada y creada; no tiene fundamento porque fundamenta toda lógica.

14.2. Aclaraciones en relación a la definición y descripción de los valores y los sentimientos

Uno de los temas más controvertidos en el pensamiento filosófico ha sido el estudio de los sentimientos. Eso ha sido así, por un lado, debido a la naturaleza refractaria de los sentimientos a cualquier intento de "explicación" racional, y por otro, a la cantidad enorme de matices, de diferencias sutiles en el mundo sentimental, de forma que pide del filósofo un gran esfuerzo introspectivo de investigación en un terreno muy resbaladizo: aquí se requiere una sensibilidad "especial", más allá de las capacidades habituales que fundamentan el "oficio" del filósofo y más próxima a la sensibilidad del artista. Sin embargo el artista utiliza unas herramientas distintas a las del filósofo; éste necesita el lenguaje, pero en el terreno de los sentimientos, no sólo le hará falta el lenguaje para expresar sus ideas o para hacer las preguntas: ***el filósofo tendrá que aprender a hacer preguntas <u>al</u> lenguaje***. ***Porque el lenguaje guarda la huella de la intención sentimental; y la guarda en la forma en la que este sentimiento la "in-forma"***. El verdadero sentido de lo que acostumbramos a llamar "información" no es la retahíla de noticias, comentarios o anécdotas que se suceden en el mundo privado o público.

El verdadero sentido de la información es la intención que da forma a la expresión verbal. Y es eso lo que intentaremos hacer seguidamente, cuestionando el

[z] Dice Gadamer a propósito del conocimiento que de ahí se deriva y que sirve de crítica a la ciencia "dominadora": "*¿Qué clase de conocimiento es éste que comprende que algo sea como es porque comprende que así ha llegado a ser?*" (H.-G. Gadamer, "*Verdad y método*", Ediciones Sígueme. Salamanca, 2005, p. 33)

lenguaje para que revele la información del sentimiento "mudo" (en el sentido de pre-verbal). Asimismo, hemos de tener en cuenta que la intención sentimental a menudo "se esconde" detrás del lenguaje. El lenguaje, muchas veces, no es nada transparente, sino que pretende confundir y engañar. Es necesario en estos casos tener "olfato" para comprender como se delata la intención y así desenmascararla.

0) ¿Qué es el valor?: los valores son un tipo de cualidades de los objetos [aa]. Sin embargo, es posible hablar del ***valor de una cualidad***; eso pasa con los valores estéticos cuando, por ejemplo, comentamos sobre el "valor cromático" del color rojo en una pintura de Gauguin o de cualquier otro pintor. Eso es debido a las características especiales de los objetos estéticos, como veremos más adelante.

Lo que le es propio del valor es que "quiere ser descubierto"; los valores están "allí" para ser descubiertos. Uno puede no ser consciente del valor y no prestarle atención; pero la atención no "hace" al valor, aunque ayuda a descubrirlo. El valor es intuido por el sentimiento.

Todo descubrimiento de valores es un descubrimiento en dirección a los ***orígenes*** y a la ***profundidad***. El "***tesoro***" es la metáfora del valor y es el corazón quien quiere poseer el "tesoro" [bb]. El corazón busca el valor como el estómago el alimento (en este sentido, "alimento" también es una metáfora del valor). Uno "siente" [cc], "vive" y se "nutre" de los valores: ***el valor "valora" a quien lo posee***.

Valores estéticos: La relación con el alimento queda claramente evidenciada en el término ***gusto*** relacionada con el arte: el "gusto" estético como asimilación

[aa] Coincidimos en Scheler en reconocer la objetividad del valor. El posicionamiento "subjetivista" más extremo lo encontramos en Nietzsche para quien "*el valorar mismo es el tesoro y la joya de todas las cosas valoradas*" (*Así habló Zaratustra*. Alianza. Madrid, 1980. Pág. 96).

[bb] Tal como dicen les palabras evangélicas: "*allí donde está tu tesoro, allí está tu corazón*".

[cc] Pero el valor no puede reducirse sólo a la expresión del sentimiento, como afirma Scheler en su crítica al nominalismo, ya que observamos valores con independencia de los sentimientos que experimentamos (cuando, por ejemplo, reconocemos el valor en el combate del enemigo). Esta misma crítica puede servir contra el ***expresionismo***, en tanto que la expresión en cuanto a tal no tiene valor en sí. Análogamente, podríamos esgrimir una crítica contra el ***formalismo***, ya que el valor no puede quedar reducido a un simple cumplir las condiciones de una configuración "abstracta" de las relaciones internas de una obra de arte: el valor es siempre una cualidad concreta y singular. Autores como Suzanne Langer, por ejemplo, identifican el valor de una obra artística con el significado formal, el cual puede ser captado por la intuición (ver Langer,S.. *Feeling and Form*. Scribner's. New York 1953, p. 378). Ahora bien, si este valor se intuye, se ***revela*** al sentimiento, es evidente que no puede ser reducido a un lenguaje, sea este simbólico o no – con lo cual Langer cae en una contradicción al haber definido previamente la música como un "símbolo inconsumado" -. Ciertamente, el valor se siente, se intuye directamente y, por tanto, transciende todo lenguaje. La evolución de Langer en relación a la naturaleza de la música fue derivando hacia el reconocimiento de que su significado se siente como una ***cualidad*** – más que como una función – y que la comprensión y disfrute son un acto intuitivo inmediato anterior a todo juicio y a toda lógica. De Suzanne Langer son estas palabras: "*La música posee un valor, y este valor es un modelo del sentimiento, de la vida misma, siendo percibido y conocido directamente. Por lo tanto, a la esencia de lo musical lo llamaremos "valor vital" en vez de llamarlo significado*" (*Op. cit.*, p. 31).

metafórica de los valores estéticos [dd]. Coincidimos con Scheler que los valores estéticos no son valores cognitivos, sino valores autónomos e independientes de éste. [ee]

Es importante saber distinguir entre los valores y los gustos. ***El gusto es la sensibilidad a unos determinados valores*** actualizados en un momento dado de la vida de un individuo o de una colectividad. Consecuentemente, los gustos ***cambian*** con el tiempo.[ff]

En cambio, los valores están presentes siempre en su universalidad: algunos se actualizan mientras que otros permanecen latentes a la espera de su reanimación en algún momento de la historia.

Los valores estéticos son valores intrínsecos, valores "en sí"; y son estos valores los verdaderos objetos del sentido.

1) ¿Qué es el sentimiento?: el sentimiento abarca todos los aspectos del ***sentir***; es decir, todos los fenómenos que tienen por objeto los diferentes ***valores***. El "mundo" de los sentimientos, en general, es no sólo heterogéneo sino también heterónomo. No obstante, a diferencia de lo que piensa Scheler, creemos que no sólo los sentimientos intencionales están asociados a los valores, sino que todo sentimiento, toda acción o efecto del sentir tiene su correlato de valor. Pero sucede que a menudo no percibimos el valor en el sentimiento porque lo obviamos, lo olvidamos o lo extraviamos, perdiendo su referencia consciente. Incluso, en un sentimiento tan elemental como la sensación apuntamos a un valor: la apertura de nuestra sensibilidad señala una ***curiosidad***, una promesa de una ***ganancia*** para descubrir, que nos incita al ***juego*** - y en contrapartida a un ***riesgo*** también -. Lo que empuja hacia el valor es el impulso de la pura curiosidad a través del juego-riesgo, es decir, a través de la ***aventura*** que nos puede hacer ganadores de un valor superior con el riesgo que también comporta de acabar siendo perdedores del valor actual que poseemos.

Consecuentemente, la distinción ontológica que hace Scheler entre sentimientos de estado y sentimientos intencionales, a nuestro entender no está justificada. Al fin y al cabo, todo estado sentimental remite a una ***causa*** o a un ***motivo*** por el cual éste surge. La única diferencia se basa en el grado de subjectividad, actividad, inercia, etc., que cada sentimiento tiene como propias.

Sentido y ***valor*** acaban teniendo la misma significación. ¿Cuando hablamos de "el sentido de la vida" no lo interpretamos como sinónimo de "el valor de la vida"?

[dd] Como dice R. Scruton: "*la persona con buen gusto se aparta instintivamente de ciertas cosas, ya que "contaminan" su conciencia, y le tientan hacia simpatías que no debería tener*" (Roger Scruton, *The aesthetics of Music*. Oxford University Press. New York 1997. Pág. 379).

[ee] Incluso para algunos autores del ámbito de la filosofía analítica anglosajona se admite eso. Así Roger Scruton escribe: "*consideraciones similares hablan contra la idea de que los valores estéticos son valores cognitivos - que el valor de una obra de arte consiste en el conocimiento, información, o comprensión conceptual que posee. Ya que si los valores estéticos fueran así, no necesitaríamos repetir la experiencia estética. Sin embargo, la significación de una obra bien entendida parece crecer con cada reencuentro, para que aquellas palabras, tonos o líneas se lleguen a grabar indeleblemente en nuestra percepción, como la esencia de aquello que amamos*" (*opus cit.,* pág. 375). Se revelan en esas sentidas palabras el sentimiento de amor, en el sentido de crecer a un valor superior a cada renovado encuentro.

[ff] Como bien dice Gadamer: "*La idea de un gusto perfecto se vuelve así dudosa tanto frente a la naturaleza como frente al arte. En realidad se hace violencia al concepto del gusto cuando no se incluye en él su carácter cambiante. Si hay algo que atestigüe lo cambiantes que son las cosas de los hombres y lo relativos que son sus valores, ello es sin duda alguna el gusto*" (*VM*, p. 93). Evidentemente es necesario aclarar para evitar un malentendido que, si los gustos cambian, la "valoración" que se hace de ellos también ha de ser cambiante.

¿Decir que "mi vida no tiene sentido" no viene a significar lo mismo que "mi vida no tiene valor"?.

Además, el sentido señala una dirección, como todo valor también lo hace: la dirección del ***descubrimiento***, del ***desvelamiento***. En este sentido, la verdad se "desvela" en tanto que valor: es el ***valor de la verdad*** (epistemología axiológica): ***no experimentamos directamente la verdad sino el valor de la verdad***. Por eso, las "verdades", las formas en que aparece esta verdad pueden cambiar, pero el valor profundo de la verdad concreta permanecerá para siempre encarnado en otra forma.

Sentimiento estético: la belleza es un valor de un objeto estético. El sentimiento estético es aquel que tiene por objeto la belleza, la gracia o cualquier otro ***valor estético***. Los sentimientos estéticos guardan una relación de proximidad con los sentimientos de amor y de simpatía, y tienen la propiedad de ser ***autónomos***, es decir, independientes de su aplicabilidad práctica. Eso hace que nunca nos cansemos de "contemplar" la belleza y la gracia de una obra de arte: hay algo de eterno o atemporal en la contemplación de los valores estéticos: ***la estética hace de la experiencia su último objetivo***.

En el caso de los ***sentimientos estéticos musicales***, donde el grado de autonomía es absoluto, intuimos en ellos cualidades puras, esenciales. El sentimiento estético musical ofrece la ***esencia*** de los sentimientos, independizados de su relación con la mundanidad [gg]. La alegría o la tristeza de la música no se experimenta como la tristeza o la alegría unidas a la experiencia vital del mundo: la diferencia entre sentir una "música deprimente" para el oyente y una "música depresiva" – es decir, que expresa un estado anímico de depresión pero que en absoluto deprime a quien la escucha - es clarificadora: en un caso es habla de la reacción natural, no estética, al oír música; en el otro caso, contrariamente, reconocemos un valor estético ***de*** la música. Sentimos la alegría musical, más allá de la cadena de vicisitudes de nuestra cotidianidad, como "la alegría de la alegría" o "la tristeza de la tristeza", como la esencia de la tristeza y de la alegría. En los sentimientos estéticos, y especialmente los musicales, se experimentan las ***esencias de los sentimientos***, es decir, sus valores en tanto que sentimientos (o dicho de otra manera, valores sentimentales, donde el propio sentimiento se convierte en objeto de la valoración): es la forma natural e inmediata de intuición de esencias de los fenómenos relativos al campo afectivo en el sentido más rigurosamente "fenomenológico" del término. [hh]

[gg] Boris de Schloezer distingue también las "emociones estéticas" (que podríamos traducir nosotros por "sentimientos estéticos") de las "emociones naturales", dando a las primeras un sentido *espiritual* distinguible del sentido psicológico y del sentido racional: "*La emoción llamada estética, y en particular la emoción musical, es la irradiación de esta forma a la esfera de nuestra afectividad, es la respuesta que nuestra subjetividad ofrece a una presencia expresiva en ella, porque tiene un sentido que le es inmanente; y si decimos que este sentido es "espiritual" sólo queremos denotar con ello que ni es del orden psicológico ni del orden racional.* (...) *Si la emoción estética difiere toto coelo de la emoción natural, es porque en un mundo en el que cada cosa nos remite a otra, en el que, dado el caso, ni se comprende ni se justifica sin algo exterior a ella y brilla con una luz ajena, y así ad infinitum, en un mundo en el que nada comienza ni acaba, solamente la obra es inteligible por ella misma, únicamente ella brilla con su propia luz y a ella sola podemos responder valde bonum*" (B. de Schloezer, M. Scriabine, *Problèmes de la musique moderne*. Minuit, Paris 1959. Trad. al castellano por Maria y Oriol Martorell, Seix Barral 1973, pág. 36)

[hh] Coincidimos con Enrico Fubini cuando señala que en la música "*el contenido emocional no es algo distinto de la forma: en materia de música, oír sonidos equivale a percibir sentimientos*" (*Op. cit.*, p. 98). La única corrección que hacemos a las palabras de Fubini es la de añadir que estos sentimientos no son de cualquier tipo, sino que se trata de ***sentimientos estéticos***. Efectivamente, tanto los sonidos musicales como los sentimientos estéticos correlatos se perciben y se comprenden inmediatamente. Esta percepción-intelección es una intuición de la *raison du coeur*, sin fisuras ni divisiones internas – análisis – como, en

2) ¿**Qué es la sensación?**: decimos que "estamos abiertos" a las sensaciones. La sensación es el sentimiento ***receptivo*** por excelencia, poniendo de relieve la "materialidad" de los fenómenos. Es el sentimiento que está "a flor de piel", ***en contacto*** con los fenómenos externos e internos. La sensación genuina no tiene nada que ver con la esfera intelectual; apela al cuerpo a través de los sentidos físicos y al psiquismo a través de la intuición (por ejemplo, cuando hablamos de recibir buenas o malas "vibraciones").

La sensación nos "invade", nos desborda porque arraiga más hondo que la consciencia. Sólo las sensaciones conscientes [ii] son percibidas; o, si queremos decirlo de otra manera: las ***percepciones*** son sensaciones captadas conscientemente.

3) ¿Qué es la emoción?: "*ex- movere*" indica un movimiento que se exterioriza. ¿Pero un movimiento de qué?. Evidentemente, cuando la e-moción es la que experimenta uno mismo, se trata de un movimiento de nuestro "interior" que se exterioriza. Ahora bien, la emoción nunca llega a ser espontánea; nadie se emociona sin un motivo (mostrado o escondido, explícito o implícito). Nosotros "***nos emocionamos por***"; y eso nos informa de una causa que bien puede ser interna (como, por ejemplo, un recuerdo), o externa. Precisamente la expresión "***emocionarse delante de***" hace referencia a una causa externa que la tenemos delante nuestro. La emoción, por lo tanto, es el efecto de una causa que la provoca; es un sentimiento ***reactivo*** del cuerpo, es una reacción corporal-psicofisiológica. Por eso, la genuina emoción [jj] es siempre ***involuntaria***. Incluso el actor que se provoca el llanto o la risa lo hace como "causante de" su propia emoción: el "voluntariamente" ***causa*** una emoción, ***provoca*** una reacción de su propio cuerpo, en un acto de desdoblamiento. [kk]

---

cambio, sí necesita la consciencia racional y reflexiva para comprender significados. ***Sentir es comprender y gozar a la vez***, antes que sentimientos y pensamientos se aparten por caminos divergentes.

[ii] Entorno a la relación de la sensación con la conciencia, se establece casualmente y por vías diferentes, una coincidencia de nuestra tesis con las conclusiones que extrae el neurólogo portugués Antonio Damasio, quien en su libro *The Feeling of What Happens: Body and emotion in the making of consciousness* (Harvest Books. 2000) afirma que la sensación está en la base del origen de la consciencia, alimentándose la una de la otra.

[jj] En la actualidad los neurólogos y neurobiólogos se interesan por el tema de los sentimientos; desde posicionamientos aristotélico-spinozista-anticartesianos como en el caso de Antonio Damasio, al darwinista Paul Ekman. Este último en su libro *Emotions revealed: recognizing faces and feelings to improve communication and emotional life* (Henry Holt & Co.. New York 2003), habla de seis emociones (en vez de afectos) universales según el estudio de las expresiones faciales: ira, alegría, tristeza, sorpresa, asco y miedo. Para el filósofo Luc Ferry hay dos emociones ordinarias : atracción y agresividad, mientras que placer, deseo, amor y odio serían pasiones; y para el antropólogo J. M. Fericglà las seis emociones, aparte de la ira, tristeza y miedo, tendrían que incluir el orgasmo, el éxtasis místico y el gozo de vivir. Esta diversidad de criterios a la hora de identificar las emociones (a las que tendríamos que incluir, a nuestro entender, los seis afectos de Descartes - ver la nota siguiente), nos pinta un panorama no muy esperanzador para encontrar un único sistema que los unifique a partir de ella. Esta constatación nos afirma aún más en la línea de investigación fenomenológica que intenta seguir este escrito.

[kk] Escribe R. Scruton: "*Las emociones son estados intencionados.* [...] *Una emoción es una respuesta no a un estímulo sino a un pensamiento. Además, cada emoción es fundada sobre ciertos pensamientos que definen su "objeto formal" - la condición que el objeto intencional debe satisfacer, si tiene que ser el objeto de esta emoción*", (*Opus cit.*, p. 347). Para este autor, la emoción está relacionada únicamente con un pensamiento que la causa. Nuestro punto de vista es que la emoción puede estar relacionada con un pensamiento, pero también con una sensación o un sentimiento: puede haber diversos motivos. Por eso, creemos que las emociones no son patrimonio exclusivo de los seres pensantes o racionales.

4) ¿Qué es la pasión?: Aquí el lenguaje nos tiende una trampa. La pasión no es un sentimiento "pasivo" como sinónimo de inerte, faltado de ánimo; la ***pasividad***, entendida de esta manera, como veremos más adelante, es propia de la vivencia de los afectos, no precisamente de las pasiones. Eso ha llevado, a nuestro entender, a muchos malentendidos. Evidentemente, la pasión no es un acto espontáneo, ni libre (en el sentido de que no esté condicionado por nada); pero la pasión es activa, en el sentido de que mueve a la acción, a menudo de gran envergadura.

Cuando decimos: "***algo me apasiona***" o "***siento pasión por***", no lo experimentamos como una reacción involuntaria, como en el caso de la emoción, sino como una respuesta activa a un ***motivo***.

Así, hablamos de "algo que "***enciende***" nuestra pasión" (no tendría ningún sentido decir que "algo enciende mi emoción": ¡las emociones no se encienden!), porque, como el fuego que se hace más grande que la chispa que lo ha encendido, la pasión supera el motivo que la hace posible. Por eso, la pasión "arrastra" la voluntad de los que la sienten cuando decimos, por ejemplo, que "los ánimos están encendidos".

5) ¿Qué es el afecto?: expresiones como "estoy afectado por", "siento afecto por", denotan esencialmente un estado anímico, un sentimiento fijo, un momento concreto del psiquismo, del alma: el alma no se emociona pero sí es afectada. Aquí si que descubrimos una ***inercia***, una ***pasividad*** de la "materia" psíquica. Incluso cuando conjugamos activamente el verbo "sentir afecto", se nos muestra claramente una predisposición, una tendencia "marcada" por un estado previo.

La palabra "afición" o "aficionado" desvelan este carácter pasivo, lejos de sentirse involucrado "activamente". La afición es todo lo contrario de la ***vocación***, propia ésta de la pasión. Una vocación es "despertada" análogamente a como una pasión es encendida. Sin embargo, se ha utilizado erróneamente la palabra *afecto* [ll] como sinónimo de pasión. Cuando, por ejemplo, los antiguos teóricos del ***melodrama*** del siglo XVI hablaban de "*muovere gli affetti*" ¿se estaban refiriendo a afectos o pasiones?; porque, si bien es cierto que la música y la poesía "afectan" el alma del oyente, también lo es que éstos afectos ni se mueven ni son movidos, sino que se "graban". De hecho, los afectos guardan relación metafórica con el ***tacto***: digo que "***estoy "tocado" por un sentimiento***", cuando me siento afectado por el. También utilizamos el término "***estar herido***" en el sentido de estar afectado (de la misma manera que decir que tenemos un órgano o miembro "afectado" significa dañado, herido).

6) ¿Qué es el deseo?: el deseo va asociado a la necesidad - y, por tanto, al sentimiento de carencia -. Uno desea aquello que "cree" que le es necesario y no tiene. El deseo pide la convicción, la creencia personal y viva. El deseo hace referencia a un sentimiento intenso "centrípeto", - que incluye el "yo" o, al menos, lo "anuncia" - de las facultades corporales y psíquicas. El deseo siempre es un sentimiento ***activo***, pero intensamente ***receptor*** (activo en la recepción, no pasivamente ***receptivo***).

[ll] Así René Descartes, en su *Traité des passions de l'âme* (Paris, 1649), habla de seis formas principales de afectos: admiración, amor, odio, deseo, alegría y tristeza. Desde nuestro punto de vista Descartes mezcla sentimientos de naturaleza muy diferente: emociones, sentimientos de estado, deseos, etc..

7) ¿Qué es el amor?: es el sentimiento libre y espontáneo, descubridor de valores superiores en la persona objeto del amor.

El ***amor-acción*** queda bien expresado con "te amo" [mm]: sentimiento íntimo de abastar y abrazar, de acoger, de fundirse. En cambio decir "***estoy enamorado de***" denota receptividad, entrega de uno mismo a la persona querida. Por último, "***sentir amor por***" abre una dimensión de profundidad, de reconocimiento desde el fondo del sentimiento que no hay que confundir con la pasividad.

8) ¿Qué es la compasión?: evidentemente, sentir compasión no es tener la misma sensación que otra persona - cosa que significaría aceptar la existencia de experiencias trans-corporales, dado que la sensación está ligada a la singularidad psico-física de cada individuo. Tampoco es "co-afectación" (es decir, el contagio afectivo), sino que más bien tiene relación con una respuesta activa de la persona compasiva: quien siente compasión "se apasiona" por lo que le sucede al otro. Hay aquí un acto de ***valoración*** de ***la situación vivencial*** del otro, la cual cosa me motiva a compadecerlo. Es la compasión una ***pasión compartida*** en el sentido de que no podría en ningún caso prescindir del otro para experimentarla.

Eso significa algo diferente que tener una pasión en común. La pasión "común" o "en común" tiene su origen en un acto previo de comparación que pone de relieve una similitud, pero en todo momento cada uno vive por separado su propia pasión. En la compasión se hace imposible esta autonomía: el otro ***se involucra*** en mi vida de tal manera que me es imposible vivir la compasión con un sentimiento independiente del otro. La compasión ***me obliga*** a vivir un tipo de experiencia opuesta al egocentrismo. En el ejercicio de la compasión dejo de concebirme como un *ego* y paso a experimentar el otro. Por eso la compasión es un sentimiento muy próximo al amor - y eso ha generado una confusión sentimental de gran alcance, no sólo entre individuos, sino colectivamente -. La gran diferencia con el amor es que éste es esencialmente libre y espontáneo, mientras que la compasión es siempre reactiva: algo "te mueve a compasión"; hay un motivo que la genera.

9) ¿Qué es la simpatía?: es un sentimiento "ligero": no tiene nada que ver ni con la pasión ni con la compasión. Está relacionado con la experiencia de la coincidencia, de la armonía, de la resonancia.

Es un sentimiento que "habla a uno mismo" aunque tenga su origen en una experiencia común. Va de lo común a lo individual; por eso la simpatía puede no ser recíproca. Hay algo en la otra persona que ***resuena*** en mí y que no tiene porque afectarme, ni emocionarme, ni tampoco apasionarme. Se parece más a la vivencia de la sensación; pero en todo caso una sensación muy "especial".

Simpatía estética: en la simpatía aparece el sentimiento de belleza y de gracia, como un precursor del sentimiento estético: es la ***anunciadora y precursora de la experiencia estética***. Obviamente, la simpatía es un sentimiento no recíproco que sólo lo siente el espectador/auditor, en tanto que sentimiento reactivo a la expresión artística. Sin embargo, a nuestro entender, ese mismo auditor puede simpatizar con el acto creador mismo, sin ser él mismo el creador; de la misma manera que el artista, al crear su obra, simpatiza con la sensibilidad del intérprete o del auditor (conocido o

[mm] En catalán se dice "*t'estimo*" que denota claramente el valor de la persona que amamos. Ciertamente, también podemos interpretar que hay un cierto "distanciamiento" al decir querer en vez de amar. Los catalanoparlantes quizás consideramos que es una expresión demasiado directa decir "*te amo*". De toda manera, esta última interpretación no invalida la primera.

desconocido, vivo o por nacer) y tiene la confianza cierta que lo que sale de él también sale de la humanidad de la que forma parte. A este tipo especial de simpatía estética la nombramos ***simpatía espontánea***, y representa una vía privilegiada de acceso a la experiencia de la empatía.

Respecte al objeto de la simpatía estética musical, aunque puede ser muy variado, no puede corresponder, precisamente, a una obra musical en concreto. Podemos sentir pasión, admiración, rechazo, devoción, incluso amor por una pieza de música, pero simpatía no: la simpatía representa un sentimiento demasiado "distante" para ser apropiado a la música. Una música de la que sólo sentimos simpatía es una música que no nos ha llegado al corazón, que no ha llegado a ser música para nosotros.

10) ¿Qué es la empatía?: se trata de lo que Scheler llama identificación o unificación afectiva [nn]. Significa una experiencia "***en***" la esfera de la intimidad indiferenciada, anterior a la vivencia de la propia identidad (y, evidentemente, también anterior a la noción de *ego*, de "yo"). [oo] El ejemplo más claro es la experiencia del recién nacido en relación a su madre (e incluso antes de nacer, dentro de su vientre).

La empatía [pp] nos remite a un tipo de ***experiencia arcaica***, de fusión perfecta de un ser en otro. Por eso, la empatía es una vivencia inhabitual, extraordinaria en edades

---

[nn] El movimiento fenomenológico desde sus inicios se posicionó contra todo psicologismo y subjetivismo. En ese sentido, los ataques contra la *Einfühlungtheorie* (teoría de la empatía) son un lugar común para los primeros fenomenólogos. Así Roman Ingarden, en *Das Musikwerk* (*Qu'est-ce qu'un oeuvre musicale?* Traducción al francés per Dujka Smoje, Christian Bourgois ed. 1989, pág. 127) mientras critica la teoría de la empatía, la describe de la siguiente manera: "[...] *las cualidades emotivas que aparecen en la obra de arte musical son simples "proyecciones" del estado subjetivo del auditor que él introduce en la obra de arte, como quería la Einfühlungtheorie, antiguamente tan difundida* [...]". Para Ingarden hay que distinguir entre:

a) las cualidades puramente emotivas que se presenten en la obra musical;

b) los sentimientos expresados eventualmente por la obra musical, independientes de donde provengan estos sentimientos y del hecho que sean sentimientos reales o solamente imaginados;

c) estados emotivos, o experiencias sentimentales del oyente, en tanto que reacción a la obra musical interpretada que acaba de oír.

Para nosotros, como se puede desprender de lo que llevamos escrito, no tienen ningún tipo de relevancia para nuestro estudio los puntos b) y c).

[oo] En este sentido creemos que se equivocan tanto Husserl como Gadamer al considerar el "tú" como un *alter ego* que requiere ser comprendido por el "yo". Al respecto comenta Gadamer. "*el "otro" aparece al principio como objeto de la percepción, que más tarde "se convierte" por empatía en un tú. Cierto que en Husserl este concepto de la empatía tiene una referencia puramente trascendental*" (*VM*, p. 314). Para Husserl el *einfühlung* soporta todo el peso de la constitución de la intersubjetividad, pero esta no es originaria ya que en definitiva deriva del "yo" entendido como ***subjetividad trascendental*** que supera al "mundo de la vida".

[pp] El término alemán correspondiente a empatía o endopatía es *Einfühlung*, utilizado per primera vegada por el filósofo Robert Vischer en su tesis doctoral *Sobre el sentido óptico de la forma. Una contribución a la estética*, de 1872 y que Theodor Lipps recogió y desarrolló. Para Vischer el término *Einfühlung* tiene el significado de una simpatía simbólica o simpatía estética. En *Das optische Formegefühl* Vischer postula que a causa de las dinámicas de las relaciones formales en una obra de arte, éstas sugieren actitudes musculares y emocionales en el observador, de manera que éste interpreta estos sentimientos como cualidades del objeto artístico. De esta manera, el placer estético se explica como el gozo propio objetivado, en una fusión perfecta entre el sujeto observador y el objeto artístico. A nuestro entender, la tesis de Vischer representa un formalismo estético traducido a experiencia corporal, que justamente por ello no podría pasar del límite del campo estrictamente emocional-reactivo (por otro lado, propio de una perspectiva psicologista). Que el placer estético provenga de la ***objetivación*** del gozo de un sujeto, es decir, de un "yo", revela bastante bien esta concepción de fondo.

Lipps la utiliza para definir la naturaleza de la experiencia estética como posibilitadora del conocimiento de los demás a través de la ***imitación*** y de la ***proyección*** de sus expresiones corporales.

más avanzadas; pero el recuerdo de esta primera experiencia infantil queda grabado en nuestro corazón como un permanente referente, como un eterno ideal de felicidad absoluta. Por eso la empatía se vive desde la añoranza de algo muy preciado que hemos perdido, de promesa y de esperanza utópica. En este sentido podríamos afirmar que la ***empatía es la madre de todos los sentimientos***.

Afortunadamente, es posible hacer realidad ese sueño a través de experiencias culminantes (de naturaleza espiritual, amorosa, mística, etc.), del arte y, muy especialmente, a través de la música [qq]. Tenemos acceso, pues, a la empatía, como hemos comentado en el punto anterior, a través del sentimiento estético de simpatía espontánea asociado a la escucha musical: ***empatía estético-musical*** [rr].

En la experiencia empático-musical convergen todos los sentimientos en su origen común y por eso no nos ha de extrañar que sea una vivencia ***polimórfica***: en el sí de ese sentimiento primordial podemos experimentar emociones, ser inflamados por pasiones, sentirnos profundamente afectados, entregados a los sentimientos amorosos,

---

Estas imitaciones de los gestos y de la positura corporales nos situaría en el estado emotivo de la persona con la que empatizamos. Evidentemente, Scheler se aparta de esta interpretación.

También Edith Stein investigó sobre el fenómeno de la empatía ya en su trabajo primerizo de tesis de licenciatura titulado *Sobre el problema de la empatía*. Para Stein la empatía es una la conciencia perceptual que un "yo" tiene de otro "yo", y que permite captar el centro configurador de las experiencias singulares de la persona. A diferencia de Lipps, Edth Stein no cree posible una empatía perfecta, ya que, si bien podríamos percibir el estado de ánimo de una persona, no podemos entrar en el mundo de sus motivaciones profundas y de sus valores, los cuales, para esta filósofa, constituyen el fundamento más íntimo de su ser.

La Antropología Filosófica de autores como G. Marcel o la Fenomenología Télica reabren nuevamente el discurso de Theodor Lipps.

[qq] El concepto de empatía es recogido también por R. Scruton de esta manera: "*Einfühlung es propuesta como la facultad donde yo adopto, como si fuera así, los vestigios de tu expresión externa y así llegar a sentir en mí mismo la conciencia subjetiva que es tuya. Y así, recrear el objeto intencional de la conciencia de tu primera-persona, para así conocer la esencia interna de tu estado de ánimo. Lo que entonces conozco sólo puede ser comunicado a través del acto del Einfühlung"*. [...]. "*La conciencia de la primera-persona es "inmediata", basada sobre nada: eso implica, por lo tanto, ningún reconocimiento de propiedades "subjetivas" es accesible para ti. Es el conocimiento inmediato de la misma cosa que es conocida mediatamente desde el punto de vista de la tercera persona*" [...]. "*Entender por conocimiento* ("knowledge by acquaintance*") queda completamente fuera del campo de acción de ninguna perspectiva de tercera persona; su contenido no puede ser descrito ya que no contiene ninguna proposición conocida* [...]. *No hay ninguna paradoja en afirmar que tienes que "entrar dentro" del estado de ánimo a fin de entenderlo por conocimiento o en afirmar que lo que de esta manera conoces es inexpresable. Ya que este tipo de conocimiento se da solamente con la experiencia misma*" [...] "*La inefabilidad del significado artístico es, sugiero, simplemente un caso de la inefabilidad de la conciencia de primera-persona - la imposibilidad de traducir "tal como es" dentro de una descripción*" (*opus cit.,* Pág. 361-364). Y con eso, añadiremos nosotros de paso, queda demostrada la ***inefabilidad de cualquier experiencia***, en tanto que únicamente puede ser vivida en primera persona. Probablemente, lo que no ha sabido ver Scruton es que, así como la experiencia en "primera persona" presenta siempre un margen de ambigüedad por definición para otra persona, contrariamente, ese margen es ausente para la música. Así, a nuestro entender, ***la experiencia de la música no se presenta delante de nosotros como otra "primera persona" sino como la esencia de primera persona: la personalidad como cualidad esencial de persona***.

[rr] La idea de la resonancia musical como metáfora de la empatía ha sido sugerida anteriormente per Ch. E. Gauss: "*en el uso popular la idea* (de empatía) *se refiere a la resonancia emocional entre dos personas, cuando, como las cuerdas que tocan el mismo tono, cada una responde a la otra en simpatía perfecta y cada una refuerza las respuestas de la otra*". (Gauss, Charles Edward. *Dictionary of the history of ideas: Studies of selected pivotal ideas*. P.P. Wiener. New York, 1973. Pág. 85). De hecho, el fenómeno de la resonancia entre los instrumentos es el paradigma de la comunicación estético-musical: el refuerzo mutuo que causa el fenómeno acústico de la resonancia guarda una similitud con el efecto del amor, el cual siempre refuerza los valores del objeto amado.

como almas que "resuenan" al unísono en perfecta simpatía harmónica. Porque ***únicamente la música ha alcanzado una naturaleza estética pura, gracias a su autonomía, ganada "gota a gota" por el empeño renovado, generación tras generación, de los compositores a lo largo de la historia***.

Sin embargo, para poder argumentar sobre las características de la experiencia de la música, habrá que investigar primero sobre el ***tipo de objeto*** que es la música. Este es el propósito del próximo capítulo.

14.3. Orden de fundamentación de los sentimientos según las aportaciones mencionadas

Empezaremos por los sentimientos más originarios y profundos:

1) Empatía
2) Amor
3) Compasión
4) Simpatía
5) Pasión
6) Deseo
7) Afecto
8) Emoción
9) Sensación (si es consciente, hablaremos de **Percepción**).

Como podemos ver, hay diferencias notables respecto del cuadro de Scheler. Así, no hemos incluido el **preferir/detestar**, porque consideramos que ya en el nivel más elemental de la sensación aparece un discernimiento sentimental de preferencia cuando hablamos, por ejemplo, de buenas o malas sensaciones. La sensación, incluso antes de pasar a la consciencia y convertirse en percepción, "ya conoce". De hecho, existe también la expresión "tener un presentimiento" que se adecua perfectamente a este conocer de la sensación antes de percibirla como tal.

Otra diferencia importante respecto del modelo que se desprende de la investigación de Scheler es que, a nuestro entender, todos los sentimientos desde los más profundos y complejos a los más inmediatos y simples tienen un correlato de valor. La intensidad y el alcance de la vivencia del valor, evidentemente, dependerá del tipo de sentimiento de que se trate; pero no hay propiamente sentimientos "ciegos" o "sordos" a los valores. Justamente por eso, y recordando que todo valorar implica conocimiento, éste se hace extensivo a toda especie de sentimientos, desde la más "elemental" sensación, a la experiencia "culminante" de la empatía.

15. Conclusiones:
La constitución del sentimiento estético en general y musical en particular

A partir del estudio fenomenológico de los sentimientos de Max Scheler hemos ido conduciendo nuestra investigación hacia el campo del sentimiento estético y su correlato de valor. Constatamos que la autonomía del sentir respecto de las facultades racionales de la persona toman su manifestación paradigmática en la expresión artística y muy especialmente en la música como verdadero "arte del sentir", plenamente autónoma respecto a toda referencia representativa a cualquier objeto del mundo, y, en

tanto que arte, creativa en el sentido d' "abridora" de horizontes y "des-cubridora" de valores estéticos.

Además, en tanto que todo conocimiento proviene de un valorar, el arte musical no sólo amplia el ámbito de nuestra sensibilidad estética, sino que aporta nuevo conocimiento. Sin embargo, el tipo de conocimiento que aporta el arte es de naturaleza muy diferente de la que aportan las facultades racionales ("*conocimiento ideativo*", si nos servimos de la terminología de Scheler); éste último se basa en una estructura compleja de ideas construidas desde una aparente "ausencia" de sentimiento, pero que, como hemos argumentado anteriormente, "oculta" un sentimiento profundo de espanto u horror. El arte, y especialmente la música, nos permite restituir la integridad del campo de los sentimientos que a través de la razón nos está vedada y recuperar vivencias profundas inalcanzables por otros caminos.

En cambio, otros sentimientos más ordinarios, como la simpatía, la compasión, la congratulación, etc., en las que se nos hacen "entendedoras" las experiencias de los otros al "participar" en ellas de una manera u otra, recuerdan sólo en cierta medida la especie de vivencia que experimentamos delante de una obra de arte. Se perfila, pues, una intuición inmediata de la vivencia ajena en diferentes grados.

La variedad de vivencias ajenas que podemos experimentar se articulan en un lenguaje universal que se manifiesta a través del movimiento y del gesto, pero que se basa en una intuición inmediata anterior a esta manifestación: no son el movimiento o el gesto los que me informan de la vivencia del otro, sino que yo "siento" (en el nivel y intensidad que corresponda, desde el "entender" o "hacerme cargo" al "sufrir las mismas sensaciones internas") su vivencia y el movimiento o gesto que la confirman.

Partimos, como consecuencia de lo que acabamos de exponer, de una "intuición pre-perceptiva", de un conocimiento previo a toda percepción que ya se manifiesta de forma simple en la sensación y que se hace presente en todo tipo de sentimiento. En concreto para el campo de percepción auditiva en la escucha musical, esta intuición pre-perceptiva actuaría de "dadora de fondo", de "campo semántico" previo al reconocimiento perceptivo, conformando el marco de condiciones de posibilidad de "sentido". En la medida en que ese fondo supera los márgenes de la experiencia previa del individuo, queda justificada la capacidad de experimentar y aprehender todo lo ajeno, extraño y lejano a nuestra sensibilidad particular. El campo experiencial y de conocimiento es abierto, no está limitado: todo conocimiento no es un conocimiento "endogámico" de sí mismo, sino conocimiento de lo nuevo y remoto a mí incorporado.

El conocimiento de lo ajeno y extraño a "nosotros" nos sitúa directamente delante de la fenomenología del "yo". Por un lado, el "yo" es una idea derivada de la experiencia vital propia del individuo, que no hay que confundir con la "identidad", que es la experiencia de la singularidad originaria de la persona a través de un acto de autoconsciencia como reconocimiento intuitivo de sí mismo. El "yo" llega a ser entonces un mero representante vicario de la identidad, una idea sucedánea de ésta. Así, por ejemplo, las experiencias empáticas donde se hacen posibles las vivencias "en primera persona" se realizan entre dos identidades, no entre dos "yo-s". Por otro lado, la relación con la identidad del otro es originaria, dado que su fundamento se manifiesta ya en la relación del recién nacido (e incluso antes de nacer) con la madre. De hecho, antes que la idea del "yo" está la del "tú", porque la noción de "yo" se va formando desde un fondo de fusión de la identidad con la madre.

Esta experiencia primordial empática es captada por el niño, ya desde el vientre de su madre (en un estadio de unificación tanto a nivel afectivo como psico-físico), a través del sonido, en tanto que "expresión sonora". Esto hace de la escucha un sentido privilegiado y de la música un arte especial sobre las otras artes respecto a la capacidad

de comunicación empática, ya que ***nacemos "enseñados"***, nacemos despiertos a un sentido intuitivo innato para saber distinguir lo que se nos comunica a través del oído, es decir, los "movimientos expresivos" a través del sonido y su valor de autenticidad. El sentimiento empático que posibilita el "aprendizaje" que realiza el niño en el vientre de su madre es el mismo que fundamenta la escucha musical. Consecuentemente, consideramos entonces la escucha musical como protofenómeno de la comprensión y del conocimiento presentes en toda la diversidad de sentimientos. Por eso entendemos que la estética musical, en tanto que disciplina que estudia los sentimientos y los valores estéticos de la música, es una auténtica *prima philosophia*.

La identidad individual nos remite a las cualidades singulares de la persona. La ***singularidad*** es el origen y la condición de posibilidad para ser creativo. No existe algo así como una creatividad general, de la que las creatividades individuales sean un caso particular, sino que toda creatividad es esencialmente singular. Por eso, la forma de acceder a la comprensión del arte tiene que partir de un acto de intuición que comprenda en todo momento la singularidad del artista y de la obra de arte.

De entre todos los sentimientos ordinarios, el que más se acerca a la naturaleza del sentimiento estético es la simpatía. Obviamente se trata de dos sentimientos distintos (yo puedo, por ejemplo, no sentir ningún tipo de simpatía por una obra, aunque la valore estéticamente), pero es evidente que presentan algunas características parecidas. Así, por ejemplo, la simpatía nos permite co-sufrir o co-gozar los sentimientos ajenos sin tener que caer en el estado afectivo del otro; de la misma manera, el sentimiento estético que despierta una música alegre o triste nos permite sentir esa alegría o tristeza sin que necesariamente tengamos que ponernos tristes o alegres. Tanto la simpatía como el sentimiento estético muestran una autonomía frente a los sentimientos que captamos del exterior y eso nos permite ***co-sentir*** el sentimiento ajeno sin haber vivido la experiencia previa que la ha motivado en su caso.

En el caso del auditor de música, tratamos de los sentimientos estéticos experimentados a través de la escucha musical, en la que su autonomía permite disfrutar de la música sin tener ni remotamente que vivenciar la experiencia subjetiva del compositor, indisolublemente unida al conocimiento técnico y dominio de su oficio: la complejidad de la expresión musical no es un obstáculo para disfrutar de los valores de una obra musical siendo a la vez un perfecto ignorante en la materia. No tiene ningún sentido, pues, separar el sentimiento, como si se tratara de algo abstracto y general, de su concreción singular, a la manera de una mera "traducción". El arte crea (en el sentido de des-cubrir) nuevos sentimientos, nuevos valores, únicamente a través de su concreción singular, y por eso irrepetible y siempre diferente. ***No es que el compositor tenga un sentimiento y después lo traduzca "a sonidos" según su estilo; sino que, si queremos decirlo así, el "contenido" de valores estéticos relacionados con determinados sentimientos va siempre unido a la "forma" en que se concretan***. Este hecho viene a desmentir la opinión de los que piensan que toda experiencia estética es de naturaleza empática. No dudamos de que la empatía juegue un papel muy importante en la constitución del sentimiento estético; pero evidentemente no es el único. Nos atrevemos a afirmar que el sentimiento estético engloba dentro de sí, en potencia, todo el campo experiencial de los sentimientos; y eso incluye la simpatía y la empatía.

La comprensión de los sentimientos ajenos es algo que le es dado de forma originaria a toda persona en tanto que persona. A través de todo el espectro sentimental tenemos acceso inmediato al campo de los valores de los sentimientos ajenos, "ensanchando" nuestro horizonte vital más allá de las experiencias individuales del "yo". A través de la experiencia estética que condensa en sí misma todo el espectro sentimental tenemos la posibilidad de "elevarnos" por encima de las vivencias

cotidianas y "subir en brazos" del espíritu del artista para experimentar aquello que por nuestro propio pie nunca podríamos conseguir. Es en este sentido que decimos que el arte es enriquecedor; no en el sentido de los valores intelectuales (o económicos, que también están ahí, evidentemente), sino en el sentido más profundo y originario en que es posible la comunicación entre los humanos: los valores de los sentimientos.

Justamente por eso, una filosofía que reivindique la existencia de los valores asociados a ***todos*** los sentimientos conocidos y por descubrir es la única que hace posible entender como podemos experimentar las cualidades de un sentimiento sin tenerlo que experimentar como tal. Accedemos a los sentimientos y compartimos sus valores. Y eso lo hacemos de manera torpe y escasa en la vida cotidiana, mientras que a través del sentimiento estético se nos abre sin límite y de forma llana todo el "torrente" vital-sentimental ajeno, al cual, en tanto que personas, tenemos acceso inmediato.

La citada ***autonomía*** del sentimiento estético también está presente en el artista: el hecho de crear una obra de sentimientos trágicos no significa que el artista tenga que vivir una tragedia en su vida personal; todo lo contrario, el arte ha servido muchas veces de contraste a las experiencias "reales" de la persona del artista. A menudo en los momentos más difíciles un compositor, por ejemplo, ha escrito las páginas más "serenas" de su producción. Podemos decir, pues, que el artista creador nunca expresa sus sentimientos asociados a su vida personal, sino sus sentimientos estéticos que van unidos solidariamente a la forma de expresarlos.

Los mismos valores estéticos que guían al artista para des-cubrir su obra son los que encaminarán al espectador a su reconocimiento. Es ese compartir los mismos valores lo que une a artista y espectador, a compositor y oyente en un acto de generosidad por parte de uno y de profundo agradecimiento por parte del otro, a partir de una intuición previa de la igualdad de las personas basada en su singularidad.

Sin embargo, como la simpatía, el sentimiento estético no es un sentimiento necesariamente recíproco. La igualdad esencial de las singularidades como personas no comporta en absoluto ni correspondencia ni, menos aún, reciprocidad. El nivel y la intensidad en que se viven los sentimientos estéticos no son los mismos para todos, y puede haber gente absolutamente negada para experimentar los valores del arte, incluso una gran mayoría de personas. Que el arte sea "cosa de pocos" no desanima al artista: si nadie puede entender todavía su obra – y eso siempre pasará para el auténtico creador-descubridor de nuevos valores por el solo hecho de ser nuevos (¡y eso puede servir de señal delatora para desenmascarar los artistas "demasiado reconocidos" en vida!) – seguramente las siguientes generaciones lo harán: el artista tiene la profunda confianza de que, como persona singular que él es, su obra está destinada a otras personas singulares, sean del presente o del futuro. La única diferencia fundamental entre la experiencia del artista y la del espectador/oyente radica en la naturaleza espontánea del sentimiento estético en el caso del artista, respecto al carácter generalmente reactivo en el caso del espectador.

El ***amor***, en tanto que sentimiento espontáneo y descubridor de valores, juega también un papel muy importante en la constitución del sentimiento estético. El acto de entrega del artista al mundo a través de su obra es un verdadero acto de amor que quiere ser correspondido con el cuidado de su obra de arte, sea por parte del intérprete o por parte del espectador/oyente. A través de su obra el autor es querido como si lo conociéramos "personalmente"; y el autor quiere ser querido en tanto que autor de su obra porque sabe que es lo más genuino y estimable de su ser. El amor que procede de la experiencia estética pide la ***reiteración de los encuentros*** con la obra como los enamorados que no descansan nunca de mirarse el uno al otro. El amor a la obra exige del amante que se extienda la noticia, que todo el mundo conozca las maravillas de la

obra, de la misma manera que los enamorados se mueren de ganas por explicar las virtudes y cualidades de la pareja. Porque el amor a la obra de arte no es el amor a un invento, a un simple objeto sin vida, sino a una parte inseparable de la personalidad del artista. El sentimiento amoroso como el sentimiento estético vinculado a la creación no es teleológico y eso presupone un valor de ***libertad*** y ***autonomía*** que los dos comparten.

En último término, el sentimiento amoroso como el sentimiento estético se fundamenta en el sentimiento infundable por excelencia: la empatía, a la que hemos llamado "madre de todos los sentimientos". La empatía es un sentimiento de fusión a todos los niveles de un ser en otro y que tiene su origen en la experiencia de unificación psico-corporal del niño en el vientre de la madre. La limitación casi insuperable en toda comunicación sentimental, hasta en el amor, es la inaccesibilidad para captar la experiencia corporal del otro. El sentimiento estético musical es un camino privilegiado (como también puede suceder a través del acto sexual amoroso) que nos permite llegar a vivir una experiencia que rompe con las barreras del solipsismo corporal. Aquí se nos hace muy evidente el sentido del verbo ***incorporar***: el cuerpo del intérprete principalmente y del espectador/auditor participan de lo que el cuerpo del creador ha descubierto y comunicado a través de una comunicación "cuerpo a cuerpo". No se trata, pues, de una experiencia extracorpórea "paranormal", sino de ***hacer presente*** el cuerpo del artista creador de la obra en el propio cuerpo. Con la comunicación corporal llegamos a la fusión de identidades previa a la emergencia del "yo" (de hecho el "yo" no es otra cosa que una "idea-marca" que nos permite diferenciar nuestra identidad de la otra en la que estamos fusionados empáticamente como condición *sine qua non* para que se pueda dar el sentimiento amoroso: sin diferenciación entre las identidades marcadas por el "tú" y el "yo" no es posible el amor). En la experiencia empático-musical tienen su origen común todos los sentimientos posibles, los presentes y los que están por venir. De ahí que actúe como una perfecta "caja de resonancia" polimórfica de todos ellos.

En síntesis, nuestros argumentos vienen a justificar la afirmación de que:

1) el sentimiento estético se constituye como un ***campo completo*** de sentimientos con un grado relativo de ***autonomía*** en relación a los sentimientos de la experiencia cotidiana.

2) La ***autonomía absoluta*** sólo es alcanzable a través del sentimiento estético musical, por la naturaleza peculiar del objeto musical y los valores que lo configuran.

3) Ahora bien, en tanto que la persona es el núcleo unitario de donde parten y hacia donde van dirigidos todos los sentimientos, tanto los cotidianos como los estéticos, se dan conexiones, reacciones y movimientos anímicos entre ellos. Así la admiración, el reconocimiento, la simpatía, el amor o incluso la empatía que encontramos en nuestra existencia mundana pueden ser estimulados por sentimientos estéticos musicales en sí autónomos de los primeros, pero nunca independientes ni aislados del núcleo de la propia persona. El campo de los sentimientos estéticos musicales, a diferencia del campo de las facultades intelectivas racionales, no forma una estructura aparte separada del núcleo de la persona y del ámbito total de sus sentimientos. La compleja trama de conexiones entre los sentimientos "naturales" y los sentimientos estéticos, por un lado,

dificulta su estudio; pero, a su vez, es de aquí también de donde le viene su extraordinaria fuerza y su enorme influencia sobre el corazón humano.

Capítulo 2

El objeto musical

Introducción

Como hemos visto en el capítulo anterior, los valores son los correlatos del sentir. A la vez, los valores son un tipo de cualidades del objeto al que se refieren. En el caso de valores estéticos hablaríamos de objeto estético; y específicamente para los valores estéticos musicales trataríamos de un objeto estético musical. En tanto que todo objeto musical es un objeto estético podemos, a partir de ahora, abreviar la expresión "objeto estético musical" y usar directamente el término "objeto musical".

¿Qué es, entonces, un objeto musical?. ¿A qué nos referimos exactamente? ¿Qué tipo de objeto es? ¿Como está constituido?. Intentaremos dar respuesta a estos interrogantes a lo largo de este capítulo comenzando por los antecedentes de la fenomenología y otras corrientes de pensamiento que se han acercado a este fenómeno. A menudo encontramos autores que no se cuestionan directamente qué es el objeto musical sino qué tipo de objeto es la obra musical. Entendemos que toda obra musical es un objeto musical, pero también es un objeto musical la unidad más pequeña de una obra musical escrita o no, elaborada o improvisada. Evidentemente, la obra musical no se agota en su condición de objeto estético: hay una dimensión puramente histórico-coyuntural que interesa, por ejemplo, al historiador del arte, una dimensión ideológica que puede interesar al estudioso de la política o al mismo político, una dimensión económica que forma parte de los intereses de un agente artístico o de un editor de partituras, etc. Todas estas dimensiones discurren paralelas a la dimensión estética de la obra de arte, que es la que a nosotros nos interesa exclusivamente en el presente trabajo; o, en otras palabras: la experiencia de la obra de arte que no sea exclusivamente estética cae fuera de nuestro estudio. Bajo estas condiciones podemos considerar idénticas la obra de arte - o cualquier unidad musical que esté incluida en ella - y el objeto musical; y es así como lo haremos: "(el objeto estético) *es la obra de arte en tanto que percibida*" [1a], sentida y concebida.

La obra musical sería, según este parecer, un tipo concreto de objeto musical de factura completa y con unidad de concepción. Eso significa que la obra musical es un objeto con cierto grado de complejidad, el estudio detallado del cual requerirá un trabajo que dejaremos para más adelante. Sin embargo, lo que ahora nos interesa es el objeto

[a] En este sentido coincidimos con el criterio de Mikel Dufrenne: "*Los dos* (objeto estético y obra de arte) *son idénticos en la medida en que la experiencia estética apunta y alcanza precisamente al objeto que la provoca* (la obra de arte)*; y en ningún caso hay que poner entre ellas la diferencia existente entre una cosa ideal y una cosa real, bajo pena de caer en el psicologismo desestimado por la teoría de la intencionalidad* [...]: *los dos son noemas que tienen el mismo contenido, pero difieren en que la noesis es distinta: la obra de arte, en tanto que está en el mundo, puede ser captada en una percepción que descuida su cualidad estética, como cuando en un espectáculo no estoy atento, o cuando se busca comprenderla y justificarla en lugar de "sentirla", como puede hacer el crítico de arte. El objeto estético es, por el contrario, el objeto estéticamente percibido, es decir percibido en tanto que estético. Y esto marca la diferencia: el objeto estético es la obra de arte percibida en tanto que obra de arte, la obra de arte que obtiene la percepción que solicita y que merece* (...)".

musical independientemente de si es una obra completa o no, si tiene autor o es anónima, si es de factura simple o compleja.

1. El estudio fenomenológico del objeto musical

1.1. La aportación filosófica

1.1.1. Husserl: el objeto musical como objeto ideal e irreal

Ya hemos señalado anteriormente que la reflexión de Husserl sobre el arte y en concreto sobre la música es marginal y colateral, a manera de ejemplo de otros temas que preocupan más a este autor. A pesar de ello, podemos extraer a través de algunas intuiciones puntuales a lo largo de sus escritos un cierto hilo discursivo en relación al tema que nos interesa.[b] Para Husserl cualquier objeto relacionado con la cultura presenta una doble cara: más allá de la materialidad del objeto encontramos un sentido o significado espiritual. Estos dos elementos, lejos de quedar yuxtapuestos, se compenetran mutuamente. Así, pues, todos los objetos de uso de la *Lebenswelt* son objetos culturales. Ahora bien, así como en los objetos de uso hay una base material que existe realmente y que sirve de fundamento al sentido espiritual, para los objetos artísticos, para las obras de arte, según Husserl, la base es físicamente inexistente, irreal, convirtiéndose en ***objetos espirituales ideales***. Así, afirma Husserl en relación a una obra musical: "*Por cuanto conste de sonidos, esta es una unidad ideal, y no lo son menos sus sonidos. No se trata, por ejemplo, de sonidos físicos o, incluso, de sonidos de la percepción acústica sensible, de los sonidos entendidos como cosas sensibles que se dan realmente por la sola situación en una reproducción efectiva y su percepción. Como la única Sonata que es, se multiplica en sus reproducciones reales, así cada sonido individual de la sonata se multiplica en sus correspondientes de la reproducción*".[2] Husserl entiende el objeto musical como la reproducción ejecutiva de un sentido espiritual, en la que al auditor se le manifiesta junto con la realidad psíquica del sonido, una escucha específicamente musical.[c] Para el filósofo, el objeto musical es, pues, un objeto ideal, no a la manera del modelo "perfecto" al que intentan aproximarse todas las ejecuciones posibles, sino fundamentalmente como idealidad del sentido, el cual determina el objeto y es inseparable de el.[3] El sentido musical, "encarnado" en sus reproducciones, se configura como la misma e idéntica determinación irreal de múltiples objetos reales relacionados intencionalmente con él. En resumen, el objeto musical es, para Edmund Husserl, un ***objeto ideal e irreal***, un sentido que se ha objetivado: un ***objeto del sentido***.

La propuesta de Husserl, que será recogida más adelante por algunos de sus discípulos, significa, en un principio, hacer del fenómeno musical un compañero de viaje de otros objetos ideales (como, por ejemplo, los teoremas matemáticos). Muy pronto surgirán voces dentro de la fenomenología que, teniendo en cuenta la historicidad del objeto musical, discreparán de este punto de vista. Pero, para nosotros,

[b] Para esta parte introductoria de las aportaciones de los primeros fenomenólogos al estudio de la obra musical, he utilizado información extraída especialmente del excelente libro de Augusto Mazzoni *La musica nell'estetica fenomenologica* (Mimesis. Milán 2004).

[c] Sobre un estudio detallado del acto de escucha, destinaremos todo un capítulo a profundizar en ello.

que hemos investigado de la mano de Max Scheler el campo de los valores y los sentimientos, la conclusión de Husserl toma un cariz muy sugerente: que el objeto musical sea un objeto del "sentido" tiene un contenido que va más allá de la idealidad o de la abstracción que puede tener de común con otro tipo de objeto. Así, el sentido que aparece en el objeto musical no es el significado que se desprende de un concepto intelectual o de la reflexión. El sentido es justamente el valor al cual apunta el ***sentir***, la sensación y todo el campo de sentimientos. Decir que el objeto musical es un objeto del sentido toma para nosotros el valor de un campo de sentimientos que se convierte en objeto. Cuando nosotros escuchamos y permanecemos abiertos y expectantes a la música, estamos buscando el sentido de un objeto que es el propio sentir: el sentido del sentir, el valor del sentimiento, la ***esencia*** del sentimiento. Justamente eso es lo que corresponde al sentimiento estético musical,[d] según los resultados de nuestra indagación por el campo de los sentimientos en el capítulo precedente. Por lo tanto, esta idealidad e irrealidad que señala Husserl no tiene nada que ver con la naturaleza abstracta de los objetos intelectuales, como por ejemplo los objetos de la matemática, sino que pone de manifiesto que la objetualidad de la música no se fundamenta en ninguna realidad física del "mundo" material, sino en el campo metafísico de las esencias. Y, justamente, es Edmund Husserl, artífice del método fenomenológico, quien - ironías de la vida - no se da cuenta de la importancia que representa la existencia de un objeto, el objeto musical, el cual realiza de forma espontánea lo que en su método se debe hacer "artificiosamente": la *epojé* y la reducción eidética de la que surgen las esencias. ***La intuición de esencias se convierte en el objeto musical en la experiencia inmediata de la más simple de las sensaciones***. Lo que en el intelecto reflexivo llega a ser un trabajo de superar la actitud natural, forzadamente escéptica, nuestro sentimiento estético musical nos lo sirve desde la más franca, directa - o, en otras palabras, también - "ingenua" naturalidad. Este paralelismo entre el "modo de ver" fenomenológico y la experiencia musical tendrá, como veremos más adelante, consecuencias transcendentales en relación al papel que puede jugar la estética musical en la filosofía en general.

1.1.2 Moritz Geiger: los polos objetivo y subjetivo del objeto musical

Precisamente, las investigaciones de Moritz Geiger, dentro de esta primera época de la fenomenología, se basan en la reducción eidética y la intuición de esencias, haciendo especial mención al estudio del goce estético, el significado psíquico del arte y la estructura de la obra,[4] es a decir en la experiencia frente a la obra musical. Geiger habla de dos tipos de relación con la música: la *concentración interna*, más propia de un sentimentalismo *dilettante*, y la *concentración externa* que representa un acercamiento estético no intelectualista y que prima sobre la anterior. A la primera corresponde un tipo de música "subjetiva", propia del estilo romántico y post-romántico, mientras que la segunda se adecua el estilo clásico y pre-clásico, es decir, a una música "objetiva": "*La concentración externa* - escribe Geiger - *es la actitud obligada tanto en la confrontación con la música subjetiva como en la objetiva: la concentración es* [...] *en todo caso dilettantismo*".[5] El terreno que pisa Geiger es pantanoso; cae, a nuestro entender, en un tipo de formalismo de cariz intelectualista. Ciertamente nadie puede negar una gama de cualidad en la escucha que puede ir desde ignorar las cualidades objetivas de la obra a disfrutarlas plenamente; pero que eso esté asociado a determinado

[d] Ver punto 14.2 del capítulo 1, donde a través de un acto de intuición sentimental llegamos a los mismos resultados.

estilo de la música y a un período concreto de su historia, es más que discutible. Como comenta Augusto Mazzoni, la concentración externa da lugar a un efecto profundo, "*un efecto que mira hacia un verdadero disfrute estético, en la plena participación personal de quien goza, y no solamente sensorial o sentimental*".[6] Evidentemente, la participación personal incluye también esta dimensión sensorial y sentimental. En realidad, Geiger hace una crítica a un tipo de música sensualista que sabe "tocar la fibra sensible", respecto a una música de arquitectura sólida y bien construida: diríamos que es una especie de confrontación entre Debussy y Bach, por ejemplo. Sin embargo, esta es una visión excesivamente simple; mucha música "sensual" está extraordinariamente bien construida y, por contra, detrás de obras aparentemente "cerebrales" se esconde una profunda carga afectiva. No; detrás de la crítica de Geiger se esconde la vieja *querelle* entre formalistas y expresionistas, y que, de hecho, pone en evidencia el todavía más antiguo prejuicio contra el placer por parte de los partidarios de la razón.

De todas maneras, el pensamiento de Geiger - siguiendo la línea fenomenológica del primer Husserl - puede sugerirnos una idea que desarrollaremos a lo largo de este escrito: la idea de que no sólo en la escucha, si no en la misma obra musical, aparecen siempre dos polos dinámicos en relación dialéctica entre sí: un polo objetivo y un polo subjetivo irreductibles entre ellos. En este sentido, el ***objeto musical es idéntico a su escucha***. Objeto y escucha son dos maneras de presentarse el mismo ente, sin perder su integridad, sin que quede residuo.

1.1.3. Waldemar Conrad: Idealidad e intencionalidad en el objeto musical

Siguiendo el hilo de las *Investigaciones Lógicas* de Husserl,[7] Waldemar Conrad hace una fenomenología, pero concentrada más en el polo intencional del objeto y no tanto en la constitución de este,[e] poniendo el interés en las cuestiones eidéticas. En su estilo encontramos la preocupación por el método, con la exigencia de una continua afinación en la investigación, y una atención a la relación entre el todo y la parte. Conrad pone el acento en el objeto estético en sus invariantes estructurales: todo lo que pertenece propiamente a él y que es abarcado en su contenido intencional o en su entorno co-intencionado (*mitgemeint*).[8]

Como en Husserl y Geiger, Conrad también concibe el objeto estético como una ***idealidad***: no es un objeto natural, en el sentido de que no pertenece al tiempo y al espacio reales ni a los fenómenos empíricos o factuales. El objeto musical es ideal porque es irreal y nunca podrá ser reducido a simple objeto acústico, a un conglomerado natural de sonidos físicos en forma de vibraciones del aire (es decir, a pura sensación, entendida aquí como "datos" *hyléticos* inmanentes de la sensibilidad auditiva). No obstante, Conrad sabe que el objeto estético tampoco es un objeto "abstracto", sino que posee una dimensión sensible ineludiblemente ligada a la experiencia "vital". Así pues, el objeto estético "pide" una realización que lo complemente intencionalmente.

La idealidad del objeto estético (o musical, si es el caso) significa para Conrad la existencia de una única referencia acertada: "*no todas las percepciones del objeto o de sus partes tienen igual derecho, ya que una sola es en grado de dar fundamento al juicio de valor*".[9]

Evidentemente, la idealidad llevada al terreno de la ejecución y de la escucha no hará más que traer quebraderos de cabeza al propio Conrad. La exigencia de que cada sonido tenga una relación con el sonido fundamental hace que su planteamiento pida

[e] Lo que, en cambio, desde nuestro punto de vista, sí es importante.

una determinación tonal en cada nota. Evidentemente, eso no sucede en la práctica: la ***ambigüedad*** tonal no sólo existe en todas las obras musicales sino que es un recurso deseado muy a menudo por los compositores. En realidad, la relación tonal es una relación intencional (¡no la única, ni tampoco eterna, por cierto!) que permite una guía a través del discurso musical; pero es una guía ancha, holgada, que sólo cuando se pierde absolutamente entramos en el fenómeno llamado "atonalidad" (que, no está de más comentarlo, no tiene necesariamente que ver con la presencia de "disonancias"). Así pues, podríamos decir que las "necesidades" del método analítico-fenomenológico de Conrad piden una determinación excesivamente estricta que en realidad "no es dada" en el objeto musical propiamente dicho.

Sin embargo, Conrad, incluso persistiendo en la existencia de un único modelo ideal, acaba admitiendo un margen de variabilidad tanto en la escucha como en la ejecución para el objeto estético: una ***esfera de irrelevancia*** (*Irrelevanzsphäre*). Es evidente que solamente por aproximación podemos pasar del objeto estético ideal al objeto estético concreto, realizado en un entorno físico y material. Se impone aquí una especie de "principio de incertidumbre" en el paso entre la dimensión eidética de las esencias y la dimensión de los objetos reales. Como dice Waldemar Conrad, "*podemos variar dentro de ciertos límites, sin que la identidad del objeto intencionado se pierda*".[10] El problema es (¡como no!) determinar estos límites. El "***problema de la identidad***" del objeto estético, del objeto musical a través de las múltiples escuchas y ejecuciones es uno de los grandes problemas de la estética fenomenológica de los primeros tiempos (que en el fondo no deja de aspirar a ser un "positivismo absoluto", según Husserl). El problema de la identidad, que será también abordado por Roman Ingarden, no tiene solución desde el momento que no hacemos una ***crítica analítica al propio concepto de identidad***, dándolo por obvio. Pero dejaremos este hilo por trenzar para más adelante.

1.1.4. Roman Ingarden: el problema de la identidad del objeto musical

Como Conrad, Roman Ingarden pertenece intelectualmente a esta primera época de la fenomenología y toma las *Investigaciones Lógicas* como lugar de partida, distanciándose de los planteamientos del idealismo trascendental característico de la segunda etapa de Husserl. Para Ingarden habrá siempre ámbitos autónomos en relación a la actividad constitutiva de la consciencia, y, eso exigirá una búsqueda ontológica de los diversos modos de existencia de los objetos. Habría que distinguir, según el filósofo polaco, entre los objetos que son "accidentalmente" intencionales de los que son "puramente" intencionales. Mientras que los objetos reales e ideales son sólo accidentalmente intencionales, ya que tienen una existencia autónoma en relación a los actos de conciencia; los objetos puramente intencionales, en los cuales tenemos que incluir las obras de arte en general, tienen una existencia heterónoma que dependerá de la actividad intencional de un sujeto.[11]

Ontológicamente, la obra musical, para Ingarden, ha de ser distinguida con relación a su ejecución, a los aspectos psíquicos de los agentes de la experiencia y a la partitura. La falta de distinción ontológica nos llevaría a: 1) la imposibilidad de definir la ***identidad*** del objeto musical (cosa que ya hemos visto al comentar el pensamiento de Conrad), confundiéndola con la realidad acústica de su ejecución; 2) caer en el ***relativismo*** del gusto y, en general, en el subjetivismo psicologista (auténtico enemigo a perseguir por los correligionarios de la fenomenología husserliana); y 3) confundir la

obra con un sistema de ***signos***; el signo con el objeto al que señala (de hecho, la partitura "tradicional" funciona "en la práctica" como un simple sistema de instrucciones del compositor al ejecutante).

Sabemos ahora "qué no es" el objeto musical: no es ninguna realidad ni física ni psíquica, no es nada concreto ni determinable ni singular; pero ***tampoco es*** - según Ingarden, y a diferencia de lo que pensaban Husserl, Geiger y Conrad - ***un objeto ideal***, porque no es absolutamente extra-temporal. Este último punto es importante porque se distingue de todo lo que se había dicho antes. La no idealidad del objeto musical es, a nuestro entender, la consecuencia lógica de no haber seguido el camino de su maestro, de no aceptar, por parte de Ingarden, la idea husserliana de la conciencia constituyente; cosa que le lleva a decantarse hacia una ontología que pone el acento en la existencia histórica, en la historicidad del objeto, a pesar de ser consciente del peligro de relativismo que eso puede comportar. Incluso no aceptando la temporalidad de la obra por el hecho de su irrealidad, tampoco acepta su extra-temporalidad absoluta por el hecho de que toda obra musical "nace" en un preciso momento de la historia. Y a esta casuística la llamamos supra-temporalidad: el objeto musical es ***supra-temporal***.

Volvemos a encontrar el "problema" de la identidad de la obra musical situado en el ámbito de la temporalidad. ¿Qué sentido tiene la existencia de un objeto que no es real ni concreto, pero que a la vez tiene una vinculación real y concreta con el tiempo histórico?. Yendo un poco más allá, podríamos refutar la existencia de objetos ideales: ¿realmente la existencia de un teorema matemático es desde la eternidad, o está históricamente vinculada a su descubrimiento hecho en una fecha concreta del calendario?.

Hay que definir, pues, en este momento "qué" es este objeto tan particular como es la obra musical. La conclusión a la que llega Ingarden es que la obra musical es ***un objeto puramente intencional*** que tiene, por otro lado, el fundamento de su existencia en la partitura y su origen en el acto creador del compositor. Las consecuencias de este posicionamiento son previsibles: la obra estará sometida a un "desgaste", a una mutación a lo largo de su peregrinar histórico debida a las diferentes maneras de ejecución, de escucha e interpretación, gracias a los puntos de indeterminación que toda partitura tiene. De esta manera, la obra musical adquiere un devenir histórico constituyéndose como ***objeto estético intersubjetivo*** de una comunidad.

Se evidencia así cómo el problema de identidad trasladado a la realidad histórica toma, irónicamente, con su devenir histórico, la dimensión de una realidad intersubjetiva, colectiva: para evitar el relativismo subjetivista, acabamos "aplazándolo" históricamente en un relativismo inter-subjetivista todavía más indefinido. Es, inclusive, perceptible en Ingarden el reconocimiento de un fondo de psicologismo en la constitución del objeto estético, que parece contradecirse con los planteamientos previos antisubjetivistas y antipsicologistas de la fenomenología en sus orígenes, de la fenomenología *comme il faut*.

La obra musical es para Roman Ingarden el correlato intencional de su partitura, la cual es su fundamento óntico: la obra musical es, pues, una creación *esquemática*. Frente a una definición como ésta, la dificultad está en determinar los innombrables casos que no se ajustan a este modelo: ¿qué sucede con las músicas no escritas? ¿y qué sucede con las improvisadas? ¿y con las que no pueden ser escribibles con partitura, como las electroacústicas?.[f] Es en este punto donde se hace más manifiesta la paradoja entre la esencia de la obra y su existencia. El abismo es insalvable. Situar, como hace

[f] Cuestión que generará la crítica de Zofia Lissa, discípula de Ingarden. Según Lissa, la música electroacústica pone en crisis el concepto de objeto intencional aplicado a la obra musical. (Ver *MEF*, pág. 72).

Ingarden, la identidad de la obra en la partitura es, en el fondo, disolver el objeto en un puro devenir de algo esencialmente vacio. Como dice Dujka Smoje, traductora y prologuista de la traducción francesa de la obra de Ingarden *Das Musikwerk*, "*Su existencia* (la de la obra musical) *es una virtualidad que tiene un estatus ontológico doble: por sus orígenes se arraiga en la realidad, por su esencia que trasciende el tiempo, toca el mundo ideal.* [...] *La historia de la música y de su estética es la historia de esta fluctuación, es decir del desgarro, entre el espíritu y la materia*".[12] Este "desgarro" no es nuevo en la historia de la filosofía; tiene su antecedente ejemplar en la *res cogitans* y la *res extensa* cartesiana. Es la paradoja irreductible del racionalismo. En realidad, el pensamiento de Ingarden acaba cayendo en la consecuencia esperable de todo planteamiento que se mueva dentro de la lógica de la razón.[g]

En este sentido, no podemos estar en más desacuerdo con sus ideas: un objeto cuya identidad no permanezca en él mismo deja de tener sentido por sí mismo. El objeto musical así concebido ha desaparecido, es nulo, es un "fantasma". El objeto, cuyos valores musicales sentimos y reconocemos como sus cualidades estéticas, no es nada. De aceptar eso, admitiríamos que nuestro sentimiento estético no tiene objeto, que es una especie de alucinación absurda. ¿Qué sentido tendría seguir con este despropósito?.

Para nosotros, es una experiencia inmediata la existencia de un objeto musical individual y singular. Es incuestionable para todo el mundo la identidad de aquella obra musical: de ninguna manera la puedo confundir por otra. Esta experiencia es la que me es dada y no un objeto vacío en sí mismo que, como mucho, sirve únicamente de "señal" para advertirnos de que hay en "algún" lugar "alguna" partitura que lo identifica. "Alguien" que tenga una actitud similar frente a la música es literalmente ***sordo*** para ella.[h]

Ingarden no puede dejar de referirse a la "realidad" física [i] como modelo posible de todo concepto; por ejemplo, cuando trata el concepto de "individualidad" para la obra musical, dice: "*Si entendemos por "individualidad" solamente aquella que aparece a través de un objeto real, existente hic et nunc (ahora y aquí), la obra musical es entonces una creación supra-individual (überindividuelles Gebilde)*".[13] Conceptos como *supra-individualidad o supra-temporalidad* denotan la incómoda inadaptabilidad del objeto musical a la "realidad" física y material (la única realidad que para Ingarden parece existir); y eso la conduce a su exilio obligado: "*Solamente en el contenido de la obra musical pura (de música "absoluta" [j]), falta toda relación objetiva con el mundo real. El universo de las cualidades de los objetos sonoros contenidos en una obra, así como los caracteres múltiples construidos sobre estas bases, constituye una unidad*

---

[g] Por lo contrario, Ingarden parece desconfiar de la lógica racional cuando escribe: "*todo lo que es la experiencia consciente o su fragmento real, no es accesible al conocimiento directo sino a través de los actos de "reflexión"; por contra, las obras musicales no pueden ser alcanzadas por ese tipo de actos*" (*Qu'est-ce qu'une oeuvre musical?*, Christian Bourgois editeur. 1989, pág. 60).

[h] Contrasta este resultado con el buen propósito de Ingarden: "Es necesario también remontarnos a la experiencia musical directa sirviéndonos de opiniones comunes (precientíficas), ya que las diversas teorías "músico-estéticas" existentes están fuertemente condicionadas por la filosofía general y por las ciencias positivas, y a causa de eso sobrecargadas de numerosos prejuicios, llegando a ser difícil la verdadera comprensión de los hechos" *Opus cit*., pág. 41).

[i] Por cierto, un concepto de realidad que obedece propiamente al modelo de la ciencia física anterior al siglo XX, si quisiéramos interpretarlo desde este punto de vista.

[j] Se entiende por música "absoluta" la música instrumental, sin ninguna referencia a ningún texto o ninguna referencia de tipo representativo al mundo.

cerrada en sí, una unidad perfectamente autosuficiente, sin referirse por lo tanto a la esfera de lo real. [...] "*los defensores de la música "formal", "absoluta", tienen ciertamente razón*".[14] El "formalismo" musical adoptado por Ingarden [k] hace, ineludiblemente, acto de presencia en el momento que el filósofo tira las amarras y corta de raíz toda relación de la música con el mundo exterior, abandonándola a un gélido universo autista.

Desterrar el objeto musical de la realidad, después de desnudarlo de su identidad y de su individualidad, parece ser la única solución al dilema entre la esencia y la existencia de éste. Tenemos la sensación de que Ingarden ve la música absolutamente "extraña" a la realidad [l], cuando en realidad, tal como hemos argumentado en el capítulo anterior, aún siendo absolutamente autónoma, la música está, a la vez, también totalmente "involucrada" con el mundo "real". El concepto de realidad de Ingarden – y no sólo de él, sino la de todo el cartesianismo y el positivismo cientifista – cae en un callejón sin salida de imposible retorno, sencillamente porque el fenómeno de la música "tal como nos es dado" no hace más que refutarlo y ponerlo en crisis continuamente. La música y la experiencia que hacemos de ella es tan real como la realidad de los objetos del mundo: la música es real y soberanamente autónoma, pero es tanto o más cercana a nosotros que el propio mundo.

No obstante, en el pensamiento del filósofo polaco el problema de la identidad se extiende también sobre el terreno de los valores estéticos. Por un lado, Ingarden coincide con Scheler de que hay "cualidades emotivas" que están en la obra musical y no son, por lo tanto, la consecuencia de la proyección de las experiencias sentimentales del oyente como reacción de la obra interpretada. Pero, por otro lado, hace depender las cualidades estéticas de la obra de la ejecución; así, escribe Ingarden: "*Podríamos estar tentados de decir que el valor estético de una obra musical - y de toda obra de arte que se desarrolla temporalmente - no puede ser plenamente aprehendida, sino después de que la ejecución ha acabado y estéticamente se ha percibido.* [..] *Él* [el valor estético] *no es accesible al auditor sino dentro de una reminiscencia activa, en eco, retirándose más y más en el pasado.* [...] *No podemos dejar de lado esta dificultad esencial de la percepción del valor de una obra de arte "temporal". Es aquí donde encontramos problemas complejos, de significación fundamental para la teoría de los valores estéticos, así como por la estética en tanto que fenomenología y teoría del conocimiento de la experiencia estética*".[15]

Creemos que Ingarden no va equivocado en la estimación del valor de este problema; pero el hecho de hacer depender los valores estéticos del objeto musical de aspectos exteriores a él, como su ejecución (que, por cierto, también posee sus valores estéticos propios) y su percepción, no ayuda, precisamente, a desembarazarnos del problema. Al mezclar la experiencia del valor estético con la consciencia temporal (tal

---

[k] El "formalismo" musical de Ingarden es más resultado de la "lógica" de su línea argumentativa que no de su creencia: es un formalismo *malgré lui*, como atestigua el siguiente pasaje: "*A pesar de toda crítica formalista, hay que tener en cuenta el hecho de que las "cualidades emotivas"* [...] *se encuentran por lo tanto en la obra musical de una forma u otra*". *Opus cit.*, pág. 120.

[l] De aquí el carácter enigmático que la música tiene para este filósofo: "*las obras musicales que en la vida nos parecen cosas universalmente conocidas, con las cuales nos comunicamos cotidianamente como con los buenos amigos y que constituyen una de las partes evidentes del mundo cultural que nos envuelve, han llegado a ser* [...] *cosas completamente enigmáticas, la esencia y la existencia de las cuales nos es totalmente oscura.*" (*Opus cit., pág. 45).* Esta "extrañeza", este "alejamiento" de la música ¿no nos recuerda algo? ¿No son éstas las señales de la presencia del pensamiento racional y reflexivo?

como lo describe Husserl [m]) llegamos al resultado a nuestro entender erróneo, de considerar como posibilidad de experiencia de valor la reminiscencia del pasado y no la vivencia presente. La proyección hacia el pasado, la mirada al pasado (ya hemos argumentado en el capítulo anterior), es un signo inequívoco de la acción de una inteligencia reflexiva "extraña" a la experiencia de los valores estéticos. Estos mismos valores van cayendo, como si rodaran por un plano inclinado, hacia su disolución junto con el objeto estético: al problema de la identidad del objeto musical ahora hemos de añadir el de la identidad de los valores que lo califican, perdidos entre la contingencia de las ejecuciones "reales" y la capacidad reminiscente de aquellos que lo escuchan. De esta forma, la relatividad de los valores estéticos "está servida" desde el momento en que éstos dependen de condicionantes exteriores al objeto - un objeto, no lo olvidemos, con una identidad pulverizada.

Si al principio podían haber dudas sobre la "realidad" de la obra musical, el trabajo de Ingarden se ha encargado de "liquidarlos" (a las dudas y a la propia obra musical, a la vez): "*No hay objeto real (en particular, ninguna cosa real) que pueda ser una producción esquemática, indefinida (indeterminada) de diversos puntos de vista, y a la cual, por otro lado, correspondería una pluralidad de formas posibles, realizadas por las ejecuciones individuales*. [...] *La obra será para nosotros tal como aparece*".[16] De esta manera, el objeto musical acaba siendo una "pura apariencia", un puro fenómeno sin identidad, sin individualidad, sin valores esenciales, sometida a "la opinión general" que la cosifica y le da una mera identidad cultural.

Eppur si muove...

1.1.5. Alfred Schütz: el objeto musical y la problemática de su sentido

La contribución de Alfred Schütz a la fenomenología de la música se concentra en un manuscrito en forma de esbozo titulado *Fragments Toward a Phenomenology of Music*.[17] La fenomenología de Schütz entronca con la segunda etapa de Husserl, correspondiente a la fenomenología trascendental. Como sociólogo, evidentemente, a Schütz le interesa la problemática de la intersubjetividad y la *Lebenswelt*; pero es un autor abierto a otras corrientes de pensamiento (influido seguramente por el contacto con el pragmatismo americano). En relación al estudio sobre la temática musical se manifiesta la influencia decisiva de Henri Bergson.

Para Schütz, "*una obra musical es un contexto significativo*",[18] como lo es también el lenguaje verbal. "*La música* - continua el filósofo austríaco - *es un ejemplo de contexto significativo sin referencia a un esquema conceptual y, hablando estrictamente, sin referencia inmediata a los objetos del mundo en que vivimos, sin referencia a las propiedades y funciones de los objetos* [...]. *Ninguna pieza de música, ni tema concreto, tiene un carácter semántico. No hay nada análogo en música a las proposiciones que son verdaderas o falsas; no hay nada análogo en el significado de la música a la verificación o a la falsación. Sin embargo, hay un análogo en música de la sintaxis del lenguaje, principalmente, el conjunto de reglas que gobiernan la forma musical. No obstante, esta sintaxis de la forma musical no tiene el carácter de reglas operacionales*".[19] Así, el reconocimiento de un sentido a-semántico de la música le da

[m] Nos referimos al análisis fenomenológico emprendido por Husserl en *Vorlesungen zur inneren Zeitbewusstseins* de 1905. Más adelante, al hablar sobre la escucha musical, abordaremos el estudio de estas *lecciones* con detalle.

un grado de autonomía superior a las otras artes que en una proporción u otra dependen del mundo exterior.

Schütz tiene muy claro, por otro lado, que la fenomenología se ha de ocupar de la música en tanto que es la experiencia "dada" al oyente, a diferencia de lo que hace el físico acústico - que sólo presta atención a las ondas que emanan de la oscilación de un objeto emisor - o lo que hace el psicólogo, preocupado por las respuestas a los estímulos sobre los órganos del sentido del oído. Sin embargo, Schütz intuye que la investigación fenomenológica de la música no es solamente el estudio de un fenómeno más de la realidad, aunque sea muy especial. Schütz sabe que la indagación de la música es un reto para la fenomenología que puede tener consecuencias determinantes en la transformación del propio método: "*Todas estas cuestiones han de ser investigadas. Pero esta tentativa de acercamiento muestra que no podemos usar una doctrina filosófica corriente sin una esmerada investigación si queremos describir la experiencia musical de forma fenomenológicamente correcta. Incluso el mismo método fenomenológico, en la medida que ha estado desarrollado hasta ahora, puede ser insuficiente. Contrariamente, podemos decir que un análisis cuidadoso de la experiencia musical puede contribuir en uno u otro detalle a la teoría fenomenológica*".[20]

El contacto con un fenómeno tan especial como la música ha de transformar necesariamente a quien voluntariamente se entrega a ella: "*Creemos que la decisión de escuchar música pura implica una actitud peculiar por parte del auditor. Él deja de vivir en sus actos de vida cotidiana* [...]. *Él vive ahora en otro plano de conciencia*. [...] *Ellos* (los espectadores) *aceptan la guía de la música a fin de relajar su tensión y librarse al flujo, un flujo que es el de su corriente de conciencia en el tiempo interno*".[21] Tal como se hace evidente en esta cita, Schütz identifica la escucha musical con la experiencia directa de la conciencia del tiempo interno y eso le permite relacionar y aprovechar todo el trabajo reflexivo de la investigación husserliana sobre el tema de la conciencia interna del tiempo con la descripción de la simple e inmediata vivencia del auditor. Pero también se manifiesta en esta "*relajación de su tensión y librarse al flujo*" la sombra de la *durée* bergsoniana, de esta concepción vitalista del tiempo que contrasta con la del tiempo *espacializado*, el tiempo trasladado al espacio de la geometría, que es el espacio de la cotidianidad, de la *caída* heideggeriana. Es ciertamente arriesgada la propuesta de Schütz de querer unir en la experiencia musical la fenomenología trascendental de Husserl con la intuición bergsoniana.[n]

En relación a la naturaleza del objeto musical, Schütz concibe la obra musical como un ***objeto ideal*** . En este sentido no hay diferencia substancial entre una obra musical y un teorema matemático, sino solamente en la manera en que nuestra mente lo capta: "*El objeto ideal "Teorema de Pitágoras" ha sido construido en nuestra mente en una serie de operaciones mentales interconectadas, o, usando un término fenomenológico técnico, ha sido construido politéticamente*". Continua Schütz, "*Yo puedo comprender el significado del objeto ideal, "Teorema de Pitágoras", una vez construido, "monotéticamente" - es decir, en un simple acto sin tener que recorrer los pasos politéticos en los que se ha construido*". Pero con la música el proceso es diferente: "*No es posible, al menos no posible para la mente ordinaria, mirar el objeto ideal, "Obra Musical", monotéticamente*. [...] *La obra musical en sí, no obstante, sólo puede ser captada y entendida por reconstrucción de pasos politéticos en los que ha sido construida, por reproducción mental o presente de su desarrollo desde el primero al último compás tal como transcurre el tiempo*".[22] De hecho, considerar la obra

[n] En el capítulo dedicado a la escucha musical haremos una crítica a las conclusiones de Husserl que arrastrará junto con ellas las tesis que Schütz aquí expone.

musical como objeto ideal es la consecuencia de mantener las tesis de Husserl sobre una conciencia constituyente. Por eso Schütz es más fiel al pensamiento del fundador de la fenomenología que Ingarden, y eso también le ahorra el caer en algunas de las incoherencias que hemos señalado en éste. Pero a nuestro entender, se perfila en el discurso de Schütz la problemática que pone en crisis la fenomenología husserliana y la de todos sus seguidores en general: el dilema entre, por un lado, la conciencia y la constitución del acto de conocimiento consciente, y, por otro, el conocimiento intuitivo e inmediato que tengo de la existencia de los entes. Para nosotros este dilema no tiene posible salida si no vamos más allá del conocimiento reflexivo. Todos los filósofos que acabamos de comentar no han sabido ver lo que Scheler, con la fenomenología de los valores, o Heidegger, concibiendo la conciencia como un existenciario más, si lo supieron.

* * *

Consideremos que vale la pena hacer el intento de indagar sobre este tema, y lo haremos seguidamente:

¿En qué se basa la ***existencia*** de un teorema matemático?: en su demostración, respondemos. Mientras el teorema no pueda ser demostrado, no existe. En cambio, una vez demostrado, el teorema se comprende inmediatamente, de golpe, "monotéticamente" como diría Schütz. Por otro lado, ¿en qué se basa la ***comprensión*** de una obra musical?: en que la podamos oír a lo largo de su duración, en una serie de actos de comprensión ordenados paso a paso. Pero una vez la he oído, tengo presente ***toda*** la obra, en un acto de síntesis único: es su existencia experimentada "monotéticamente" y que me permite afirmar su singularidad en relación a otras obras musicales. El objeto musical se nos presenta justamente al revés que el objeto matemático, de forma que su conocimiento nos llega politéticamente, mientras que el sentido ontológico nos llega de golpe, monotéticamente. Si hacemos una analogía con la vida cotidiana diríamos que mientras que con el teorema matemático "tenemos que subir la montaña hasta la cima del conocimiento", con la música, de otro modo, "bajamos hacia el valle de la singularidad de la existencia***". La música se "muestra", no se "demuestra"***, adquiriendo "significado" en su advenir expresivo.

No obstante, en general, la dialéctica entre monotetismo y politetismo no es exclusiva del objeto musical, si bien es paradigmático en él. Es lo que sucede ante toda actividad creadora, sea natural o artística que pide un conocimiento intuitivo, "empático", directo, en contraste con un conocimiento racional que siempre será secundario porque opera según reglas establecidas, y ***llega tarde y a destiempo***. [o]

El conocimiento del objeto matemático queda satisfecho dentro de los límites de la regla, la cual presupone. Al no "sobrepasar" estos límites puede ser comprendido

[o] Muy acertadas consideramos las palabras del conde York - "*nuestro pensamiento se mueve en el terreno de los resultados de la conciencia*" – y que son comentadas por Gadamer: "*York quiere decir con eso que los resultados del pensamiento sólo son resultados en cuanto que se han separado y se dejan separar del comportamiento vital. York concluye entonces que la filosofía debe recuperar esta división*". La crítica al "pensamiento" de York coincide con la crítica que hacemos a lo que nosotros llamamos con el término "conciencia reflexiva". Al mirar por el resultado, llega tarde a los objetos. No es baladí recordar que Gadamer reconoce en la contribución filosófica de York el puente deseado entre la fenomenología del Espíritu de Hegel y la fenomenología de la subjetividad trascendental de Husserl, gracias a la correspondencia estructural que ve entre vida y autoconciencia. Por otro lado, para Heidegger la forma de conocer de las ciencias de la naturaleza es aquella que "*se ha perdido en la tarea regulada de acoger lo dado en su incomprensibilidad esencial*" (*Sein un Zeit*, 1960, p.153, citado por Gadamer *VM*, p. 324).

como “algo dado de repente y plenamente”, es decir “al instante”, monotéticamente. Contrariamente, los objetos artísticos, creativos, “vivos”, no pueden ser obviados por ninguna regla y requieren, para captarlos, de emplear todo el tiempo necesario y acompañarlos “solidariamente” en el seguimiento exhaustivo de su expresión. En este sentido, el objeto matemático es algo “muerto”, sin vida, que despliega politéticamente su “fría” existencia como un documento testamentario extraído del “pasado” remoto; un pasado (así lo experimentamos como seres vivos que somos), pero que tenía que ser descubierto “desde la eternidad”, que había que “rememorar” (interpretándolo desde una perspectiva platónica), que había que “desenrollar” como un viejo papiro.

El arte está siempre por hacer, como la vida misma. Existe singularmente, ***es*** plenamente, de una vez por todas, monotéticamente. Sin embargo, lo que ***es*** no puede ser conocido sino por un ***camino*** accidentado, singular; con fases, con puntos provisionales de llegada, con arranques y paradas que conforman el objeto que queremos conocer y nuestro conocimiento de él. Un camino abierto indefinidamente porque lo vivo se nos está dando a cada momento.

Sólo puedo conocer “definitivamente”, de forma perfecta, impecable e implacable lo que ya no vive, lo que ya ha llegado a su destino (o según el existenciario heideggeriano “ser-para-la-muerte”). El objeto matemático, en este sentido, “ya ha sido”, ya ha llegado a puerto; su existencia es un testamento que despliega detalladamente la sucesión de pasos hacia su destino final. Cerrado definitivamente, sin posibilidad de apertura, nos sentimos seguros y confiados para asimilarlo. Como testamento de unas “voluntades” finiquitadas, el objeto matemático queda determinado por un procedimiento, un “ritual” compuesto de pasos encadenados por la obviedad más convincente, más “suave”, más “digerible”. Su asimilación es total, la comprensión absoluta, no deja residuo. Pero sin “testamento”, sin demostración, su existencia desaparecería: su existencia requiere nuestra ***convicción***. En cambio, el objeto estético, el objeto “vivo” posee una existencia incontestable, se le entienda o no.

Negar la existencia del objeto artístico es como negar la vida: eso sólo se puede hacer a través de un crimen que ponga final a ella. Podemos refutar una idea, pero no podemos refutar la vida, el arte. El objeto estético, el objeto musical, con la misma fuerza que impone su existencia, nos niega su conocimiento absoluto, dado totalmente, definitivamente: por eso nos hace falta reencontrarnos repetidamente con la obra, ya que a cada encuentro se nos ofrece la posibilidad de un conocimiento más profundo. [p]

La tensión dialéctica entre conocimiento y existencia se manifiesta dondequiera y siempre. No es una problemática que tenga solución confrontando la dimensión temporal con la espacial, como, por ejemplo, hace Bergson. Ciertamente, no podemos ignorar que una ideología “espacialista” niega el fluir temporal, solidificándolo. Pero la dimensión espacial no es una “enemiga” que excluye el tiempo, sino que es inseparable de él. El espacio matemático, como ejemplo de un objeto ideal matemático, es un objeto “muerto”; y justamente por eso es totalmente determinable y se hace “entendedor”. Tampoco el tiempo del reloj “vive”, y justamente por eso es plenamente determinable. En cambio, el tiempo y el espacio en el que trabaja el artista, en los que, sabiéndolo o no, nos movemos en tanto que seres vivos, éstos no se dan a conocer más que viviéndolos hasta el último suspiro de nuestra vida.

---

[p] En este sentido cada reencuentro con el objeto estético representa la celebración de una ***efeméride***. Cada una de las celebraciones es diferente aunque hagan referencia al mismo objeto, lo cual comporta que el objeto musical posea una temporalidad que se aparta de los tiempos habituales. Como dice Gadamer: “*Un ente que sólo es en cuanto que continuamente es otro, es temporal en un sentido más radical que todo el resto de lo que pertenece a la historia. Sólo tiene su ser en su devenir y en su retornar*” (*VM*, p. 168).

Mientras tanto, vivimos seguros, cómodos, tranquilos entre "cadáveres"...

* * *

Finalmente, y para acabar con el estudio del objeto musical en Schütz, hablaremos de la cuestión de la ***identidad*** de la obra musical. "*La cuestión de la "identidad"* - escribe el filósofo austríaco - *es uno de los problemas más difíciles de la fenomenología. Según Husserl, hay una síntesis pasiva de recognición o identificación que lleva el recuerdo de una experiencia pasada del mismo objeto de pensamiento por "superposición" en congruencia con una experiencia originaria renovada del mismo*".[23] De hecho, Schütz asocia el tema de la identidad (*sameness)* con el de la semejanza [q] (*likeness*), y eso, para nosotros, es, como mínimo, cuestionable. Precisamente, la investigación fenomenológica del objeto musical manifiesta claramente esta problemática al apartarse de la noción "física" de identidad y de semejanza a la que estamos acostumbrados: como dice muy bien Schütz: "*En la medida en que las investigaciones fenomenológicas tienen que ver con experiencias del mundo externo, ya que el mundo de los objetos rígidos es sumamente importante para dominar el entorno, toda especulación filosófica ha considerado el objeto rígido visible y tangible como paradigma de la noción de "cosa"*. [...] "*En la dimensión del tiempo interno, la identidad ha de ser entendida de otra manera que en el caso de objetos tangibles o visibles*".[24] Y acaba concluyendo: "*En la esfera del tiempo interno, en la esfera de las experiencias puramente auditivas, no hay coexistencia. Semejanza o identidad se refiere a objetos sucediéndose; no hay posibilidad de mirar de un objeto al otro para poder realizar la síntesis de identificación o de recognición*".

Schütz se siente atrapado en la estrecha dimensión lineal del tiempo interno, tal como es concebido por su maestro Husserl. Desde esta interpretación, el propio fluir temporal deshace toda posibilidad de una identidad "sólida", como por otro lado también sucedía con el modelo ingardiano. ¿Pero de donde saca Schütz que el objeto musical se despliega a través de una línea tan "sospechosamente" estrecha (¡tan parecida a la línea geométrica!)?. El objeto musical, tal como nos es dado, manifiesta la coexistencia de manera muy especial, y no la única, en la "sincronía" polifónica. Por ejemplo, el unísono simultáneo de dos voces es entendido como semejanza o igualdad de dos objetos con semejanza o igualdad en el valor de la altura sonora, perfectamente discernible de la percepción de una sola voz. Aquí no hay posibilidad de confundir la identidad de las voces: la aprehensión de éstas, pues, se hace de forma inmediata sin pasar por el proceso de "comparación" propio del acto reflexivo intelectual [r].

Obviamente es de esperar que la manera que tiene Schütz de concebir el objeto musical y su identidad sea determinante a la hora de captar su sentido. Para este filósofo: "*Sentido* (meaning) *no es otra cosa que el aspecto en el que las experiencias pasadas son concebidas por la mente que realiza en la actitud reflexiva real o virtual hacia sus propias experiencias. Cada experiencia mientras sucede, es decir, mientras la*

[q] También se podría traducir por *igualdad*, en el sentido de que dos objetos parecidos se pueden interpretar como iguales.

[r] De alguna manera el análisis de Schütz, como la del resto de seguidores del legado husserliano, está obviando el papel decisivo que tiene el *timbre* en la experiencia identitaria del objeto musical, en sí pluridimensional, y, por lo tanto, lejos de estar "constreñido" a la dimensión "horizontal" (tomando la analogía gráfica que nos ofrece la escritura de una partitura musical) del despliegue melódico, por importante que éste sea a la hora de valorarlo estéticamente.

vivimos, no tiene ningún sentido; solamente las experiencias pasadas hacia las cuales podemos retornar, son significantes".[25] La diferencia de estas afirmaciones respecto al punto de vista de la fenomenología basada en los valores y los sentimientos, expuesta en el primer capítulo, no puede ser más grande: si en ésta el sentido es la experiencia originaria hacia donde apunta el valor estético, desde la perspectiva de Schütz el sentido es un fenómeno derivado, resultado de una actitud reflexiva. Desde su punto de vista la experiencia "presente" no tiene sentido, la vida mientras la "vivimos" es, en pocas palabras, ***insignificante***. Solamente la actividad mental de la reflexión, en su peculiar movimiento "retrógrado", da sentido a la experiencia.

Lógicamente, no podemos estar más en desacuerdo con las conclusiones a las que llega este pensador. No podemos estar de acuerdo porque el sentido de la música nos es dado a cada momento sin dilación, en el preciso momento. Nuestra actitud anímica durante el acto de escucha manifiesta un interés, un seguimiento del objeto musical hacia una dirección, hacia un sentido bien manifiesto. No escuchamos abrumados por un alud de sonidos que se nos tira encima, a la espera de que más adelante nuestra reflexión entienda lo que ha sucedido; sino que el sentido "acompaña" en todo momento a la manifestación del objeto como una sola cosa.

Estamos convencidos, o al menos queremos estarlo, que Schütz sabía que el modelo que proponía - el cual era fiel a la reflexión anterior que Husserl hizo entorno a la conciencia interna del tiempo - no encajaba en la experiencia real que tenemos de la música. Por eso, Schütz recorre a la imagen, extraída de William James, del vuelo del pájaro como metáfora de la actividad de la conciencia, en el que coordina arranques de las alas para elevarse con momentos en que planea, y es justo en este momento en que hace una parada para poder replegarse en la reflexión: "*Si concebimos el flujo de nuestra conciencia como series de impulsos, como cambio continuo entre vuelo y lugares de descanso, nosotros solamente podemos llevar a término el retorno en lugares de descanso, al final de la fase de un tal impulso para poder dar sentido a nuestras experiencias pasadas*" [26]. Es evidente el esfuerzo que hace Schütz para poder adaptar su modelo a la experiencia de la audición musical. La metáfora del vuelo del pájaro le permite no tener que posponer hasta el final de la escucha el acto retrospectivo de la reflexión.

No obstante, hay algo que, a nuestro entender, no "encaja". Aquí hay un error de interpretación del hecho: la fase en que el pájaro planea no es un periodo de tiempo en que el pájaro deja de volar, sino que forma parte inseparable del mismo acto. De forma similar, los momentos de distensión en el despliegue de la obra musical no representan una suspensión de éste, una parada o un "tiempo muerto" en el que dejamos de prestar atención a la música para reflexionar sobre lo que acabamos de escuchar. En absoluto. Ni las mismas figuras musicales de silencio, de pausa escritas en la partitura podrían ser nunca interpretadas como una desconexión en el fluir de la música. No hay momentos para reflexionar porque ***no hay "tiempo"*** para la reflexión mientras oímos música. [s] Los lugares de tensión y distensión de una frase musical, por ejemplo, están determinados por el propio ***sentido*** musical que toma una ***forma*** concreta de expresión. En realidad, el sentido de la música se percibe siempre y en cada momento, tanto en los puntos álgidos

[s] Volvemos a encontrar nuevamente el viejo fantasma de Leibniz: la música como un análisis hecho en los momentos de "descanso" es una manera de hablar de "cálculo aritmético inconsciente". Esta idea ha vuelto a revivir a partir de las teorías cognitivistas aplicadas a la música: la perspectiva "cognitivista" de Lerdahl y Jackendoff, descrita en su libro *"A Generative Theory of Tonal Music"* (Cambridge. Massachussetts 1983). Estos autores consideran que la comprensión de una obra tonal se consigue a través de un acto de análisis inconsciente, reduciéndola a una estructura profunda familiar en muchos pasos finitos.

como en los momentos relajados, tanto en los momentos sonoros como en los momentos de silencio.

La paradoja irresoluble que muestra la música en el planteamiento de Schütz tiene sus motivos más allá de la incompatibilidad con el modelo que éste propone. La paradoja radica en la propia concepción de la conciencia: si la conciencia interna la experimentamos como un fluir temporal, el acto de reflexión pide que se pare este movimiento incesante.[t] La reflexión, entonces, nos abstrae y nos "sitúa" en otro plano separado del torrente de las experiencias de la vida; nos sitúa en el ámbito de la racionalidad, distanciado del sentimiento y que mira al pasado: es el ámbito "frío" y "alejado" de la lógica de la razón. Ante eso, nuestra pregunta brota espontáneamente: ¿es éste el ámbito apropiado para encontrar el sentido de los fenómenos que llegan a nuestra conciencia? ¿Y si el auténtico sentido se encontrara justamente "acompañando" solidariamente el fluir de aquella?.

Más allá de las repercusiones que estas cuestiones puedan tener en el ámbito específico de la teoría del conocimiento, lo que nos atrevemos a asegurar es que las tienen en el ámbito de la experiencia musical: un sentido fuera del propio despliegue temporal de la música es un sentido extraño y ajeno a ella: es un absurdo. Finalmente, en pocas palabras: o el sentido se encuentra ***en*** la música o no se encuentra en ninguna parte.

1.1.6. J. Paul Sartre: el objeto musical como objeto imaginario

Sartre demuestra una exquisita habilidad - apoyada, también hay que reconocerlo, con un extraordinario estilo literario - para combinar lo que parece en principio irreconciliable: el discurso idealista de corte cartesiano de Husserl con la ontología existencialista de Heidegger decididamente anticartesiana. La claridad, brillantez y contundencia de su discurso ayuda a la comprensión de éste; pero a veces tanta luminosidad puede acabar deslumbrando al lector y ocultando los "puntos oscuros" de forma que nos parezca que no existen. Miraremos de "correr las cortinas" procurando así, al menos lo intentaremos, que aquellos hagan acto de presencia.

La reflexión sobre el objeto musical ocupa muy poco espacio en el pensamiento sartreano. Eso no deja de sorprender, teniendo en cuenta que el filósofo francés dedica mucha atención al estudio de la imaginación como fundamento de una psicología fenomenológica en la que el arte juega un papel de primer orden. Curiosamente, la investigación de la obra musical - junto con la obra arquitectónica - se hace deprisa y como de paso; y eso, para nosotros es un dato que no podemos ignorar: parece como si el sólido edificio conceptual construido por Sartre en torno a lo imaginario, que tiene consecuencias relevantes no sólo para la estética sino para la ontología, tope con el objeto musical como un escollo demasiado "incómodo".

El concepto clave de partida es la ***imagen***: "*La palabra imagen no podría, pues, designar más que la relación de la conciencia con el objeto; dicho en otras palabras, es una manera determinada que tiene el objeto de aparecer a la conciencia, o, si se prefiere, una determinada manera que tiene la conciencia de darse un objeto*".[27] "*Percibir, concebir, imaginar, son en efecto los tres tipos de conciencia por las cuales*

[t] El planteamiento de la musicóloga Gisèle Brelet presenta puntos de coincidencia con el de Schütz. Para Brelet la esencia de la música es su forma temporal, la cual está vinculada a la temporalidad de la conciencia en tanto que "duración vivida" conscientemente. De alguna manera, esta visión de la temporalidad musical – la cual también bebe, a parte de la fenomenología, de las fuentes de Bergson – es de clara adscripción formalista hanslickiana. (Ver E. Fubini, *Op. cit.*, p. 80).

nos puede ser dado un mismo objeto".[28] Efectivamente, el acto de percepción obedece a la descripción husserliana: el objeto se nos da en una serie de perfiles y proyecciones. Contrariamente, lo característico del pensamiento cuando concibe es la posición central del pensador en relación a la idea y la aprehensión entera, total y de golpe de ésta. Finalmente, al imaginar, el objeto se da como una percepción inmediata: "*En una palabra, el objeto de la percepción desborda constantemente el de la conciencia; el objeto de la imagen nunca es nada más que la conciencia que de ello se tenga; se define por esta conciencia: de una imagen no se puede aprender nada que no se sepa ya*".[29]Así, la observación del objeto de la imagen no será de la misma naturaleza que la observación del objeto de la percepción: en el primer caso es lo que Sartre llama una "*cuasi-observación*".[u] En el objeto de la imagen nuestra conciencia opera una síntesis de dos elementos: el representativo y el de conocimiento.[v]

Dentro del aparato conceptual que usa Sartre el *analogon* es de capital importancia. El filósofo presenta este concepto a través de un ejemplo gráfico: quiero que se me haga presente la cara de mi amigo Pedro que está ausente, y recorro a la representación mental, a la fotografía y a la caricatura; en los tres casos hay la misma "intención": hacerme presente a Pedro. Y como que no lo puedo hacer en el terreno de la percepción, hago servir un analogon, *"como un equivalente de mi percepción."*[30] Aquí ya comenzamos a tropezar con algún obstáculo: el *analogon* lo podemos hacer porque previamente conocemos a Pedro y podemos identificar su cara; pero en el caso de no tener un previo conocimiento del objeto, nos preguntamos, ¿cómo sería posible presentar el *analogon* anticipadamente al objeto que representa?.[w] Sartre distingue las

---

[u] "*Pero, por lo demás,* - escribe Sartre - *la imagen no enseña nada, nunca da la impresión de algo nuevo, nunca revela una cara del objeto. Lo entrega de una vez. No hay peligro, no hay espera: es una certeza. Me puede engañar mi percepción, pero no mi imagen*." (*LI*, pág. 21).

[v] Tendríamos que incluir también un conocimiento afectivo, un sentimiento. Efectivamente, Sartre admite, incluso, que la cualidad afectiva es el ***sentido*** de la percepción de la imagen: "*Cuando veo a Maurice Chevalier, esta percepción encierra cierta reacción afectiva, que proyecta sobre la fisonomía de Maurice Chevalier cierta cualidad indefinible que podríamos llamar su "sentido".*" (*LI*, pág. 43). Entendemos que las reflexiones del filósofo francés apoyan la tesis que hemos expuesto en el primer capítulo, tal como afirma él mismo "1) *toda percepción va acompañada por una reacción afectiva*, y 2) *todo sentimiento es sentimiento de algo*". (*LI*, pág. 43). Efectivamente, Sartre niega que haya ***estados afectivos***, es decir, "*contenidos inertes que serían arrastrados por el rio de la conciencia y que se fijarían a veces, siguiendo el azar de las contigüidades, en unas representaciones*" (*LI*, pág. 91). La diferencia con nuestra tesis radica en lo que Sartre llama "*conciencias afectivas*", es decir, concebir los sentimientos como conciencias ("*este sentimiento no es puro contenido subjetivo, no escapa a la ley de toda conciencia: se trasciende* (...). *No hay ni saber ni representaciones sensibles (por hipótesis). Es más bien conciencia de algo fino, gracioso, puro, con un matiz rigurosamente individual de fineza y de pureza* (...). *Pero estos detalles no se dan con su aspecto representativo: tengo conciencia de ellos como de una masa, indiferenciada y refractaria a toda descripción. Y esta masa afectiva tiene una característica que falta en el saber más claro y más completo; está presente. Es que, en efecto, el sentimiento está presente y la estructura afectiva de los objetos se constituye en correlación con una conciencia afectiva determinada. Un sentimiento no es, pues, una conciencia vacía: es ya posesión*". (*LI*, pág. 93). A nuestro entender la intencionalidad del sentimiento es previa a la conciencia que se pueda tener de él, es de naturaleza pre-reflexiva. No es, como dice Sartre, que el sentimiento sea una "masa indiferenciada" e indescriptible, sino que, cuando se la experimenta directamente, es exacta en el detalle e inconfundible en su especificidad. La característica de una presencia, tal como reconoce Sartre, revela una consistencia, una concreción y un grado de realidad muy superior al puro conocimiento reflexivo. Es, por lo tanto, la conciencia reflexiva la que percibe el sentimiento como una masa informe, justamente porque no lo puede "explicar" ya que pertenece a un nivel ontológico más básico, fundamental.

[w] Cuando Sartre quiera extender su teoría del *analogon* a las obras de arte volveremos a esta problemática de manera más candente: ¿cómo puedo tener una imagen de una obra de arte nueva?

imágenes según provenga su materia del mundo físico (fotos, caricaturas, imitaciones de actores, etc.) o del mundo mental y sentimental con la diferencia de que "*una foto funciona ante todo como un objeto (por lo menos teóricamente). Una imagen se da inmediatamente como imagen*" aunque "*la aprehensión de estos objetos se hace en forma de imágenes, es decir, que pierden su sentido propio para adquirir otro* (...). *Sirven de representantes para el objeto ausente*".[31]

Otra distinción importante que hace el filósofo francés es entre el concepto de ***imagen*** y el de ***signo***.[x] Es evidente que coinciden en que "*tanto en el caso del signo como en el de la imagen, tenemos una intención que trata de alcanzar al objeto, una materia que ella transforma, un objeto que trata de alcanzar que no está ahí*", pero la diferencia consiste en que "*la materia del signo es completamente indiferente al objeto significado* (...). *El origen de la unión es la convención*", en cambio, "*entre la materia de la imagen física y su objeto existe otra relación totalmente distinta: se parecen*"; así un retrato puede ser considerado "*una cuasi-persona, con una cuasi-cara*", etc.[32] En este sentido la conciencia reflexiva y la imaginante tienen percepciones contrastadas: "*para esta conciencia reflexiva, Pedro y el cuadro son dos, dos objetos distintos. Pero en la actitud imaginante, el cuadro, para Pedro, no es más que una manera de aparecérseme como ausente. El cuadro da así a Pedro, aunque Pedro esté ausente. El signo, contrariamente, no da su objeto.*[y] *Está constituido en signo por una intención vacía*".[33] Así pues, la palabra, el signo, nos señala el significado, el concepto (en la esfera de la conciencia reflexiva, racional), mientras que la imagen nos ofrece el propio objeto "en persona". Habrá que tener presente esta diferencia esencial cuando se utilicen expresiones como "lenguaje de las imágenes" o "lenguaje pictórico"; en todo caso, no podrán ser interpretadas como lenguaje de signos: la analogía con el lenguaje verbal deja de tener validez. En cambio, considerar los lenguajes artísticos como "lenguajes de símbolos" tiene más sentido si consideramos el símbolo como algo que trata de hacer presente el objeto, o como dice Sartre "*Lo que habitualmente se llama pensamiento es una conciencia que afirma tal o cual cualidad de su objeto, pero sin realizarlas en él. La imagen, por el contrario, es una conciencia que trata de producir su objeto.* (...) *La función de la imagen es simbólica*".[34] En conclusión, existen dos tipos de comprensión [z]: una comprensión ***pura*** (abstracta, en la que habitualmente aparecen los signos) y una comprensión en ***imágenes*** (simbólica).[35]

Para Sartre el acto imaginativo es a la vez "*constituyente, aislante y aniquilador*".[36] Mientras el recuerdo es real pero pasado, y el ***futuro*** también lo es en tanto que anticipador de lo presente, la ***imagen*** no sólo es irreal, sino irrealizadora: "*Aprehendemos ahora la condición esencial para que una conciencia pueda imaginar: es necesario que tenga la posibilidad de proponer una tesis de irrealidad.* (...) *Para que*

---

[x] Como muy bien señala Sartre, "*debe observarse, por lo demás, que la psicología clásica confunde muchas veces signo e imagen. Cuando Hume nos dice que la relación entre la imagen y su objeto es extrínseca, convierte la imagen en signo. Pero, recíprocamente, cuando se convierte a la palabra tal y como aparece en la lengua interior en imagen mental, la función de signo se reduce a la de imagen*". (*LI*, pág. 34).

[y] O como dice él mismo un poco antes "*en el significado, la palabra* (es decir, el signo) *sólo es un jalón: se presenta, despierta un significado, y este significado nunca vuelve a él, va a la cosa y abandona la palabra. Por el contrario, en el caso de la imagen con base física, la intencionalidad vuelve constantemente a la imagen-retrato. Nos colocamos frente al retrato y lo observamos; la conciencia imaginante de Pedro se enriquece constantemente" (LI, pág.36).*

[z] Como bien señala Sartre: "*la comprensión no es una pura reproducción de un significado. Es un acto. Este acto trata de hacerse presente cierto objeto y este objeto es, en general, una verdad de juicio o una estructura conceptual*". (*LI*, pág. 131).

una conciencia pueda imaginar, tiene que escapar al mundo por su naturaleza, tiene que sacar de ella misma una posibilidad de separación respecto al mundo. (...) *Proponer el mundo como mundo o "anonadarlo" es una y la misma cosa.* (...) *Porque una imagen no es el mundo negado, pura y simplemente, es siempre el mundo negado según un determinado punto de vista, precisamente el que permite proponer la ausencia o la inexistencia de tal objeto que se hará presente "en imagen".*".[37]Ciertamente, la propuesta de "negación" de lo real por la imaginación es una negación a un tipo de realidad, no a "toda" la realidad. Si el arte pictórico o la poesía, por ejemplo, están constituidos por actos de la imaginación, llegarán a ser necesariamente, si seguimos el argumento sartreano, "corrosivos" con la realidad mundana, ya que son artes inseparables de ella. El problema, nuevamente, lo encontraríamos con relación a la música, que al haber adquirido una autonomía plena respecto de la realidad del mundo tendría que negar la realidad en sentido absoluto, el mundo entero; o, al menos, el universo acústico: la música llegaría a ser la negación del sonido (!?). El propio Sartre parece que nos quiera contestar: "*Naturalmente, la aparición de la imagen exige que las percepciones particulares se diluyan en el conjunto sincrético mundo y que este mundo recule. Pero precisamente este retroceso del conjunto es el que le constituye como fondo, ese fondo sobre el cual tiene que destacarse la forma irreal*".[38] ¿Eso significaría, para el caso concreto de la música, que todo el universo acústico actuaría de fondo de la realidad musical, de la misma manera que los sentimientos naturales lo harían respecto a los sentimientos estéticos?. La propuesta de Sartre es atractiva, sin duda, pero el problema está en que ***"no hay tiempo" de negar nada***: la inmediatez de la experiencia ante la obra de arte no permite el acto de conciencia de negar ninguna realidad, sino exclusivamente el acto de manifestar su existencia, su realidad. Es, por lo tanto, un acto "positivo", de afirmación y no de negación de una realidad previa, lo que nos es dado en la experiencia ante la obra de arte.[aa]

La obra de arte, el objeto estético, el objeto musical son para Sartre un irreal.[39] La gran disyuntiva queda planteada: o mundo real o imaginario irreal; o sonidos del mundo de los objetos sonoros o sonidos musicales irreales. De esta manera, los sonidos dejarían de ser componentes del fenómeno musical, los sonidos ya no "estarían" dentro de la música porque la música "negaría" los sonidos, como la figura niega el fondo: o figura o fondo. O acústica o música; donde hay música no hay sonidos, donde hay sonidos no hay música, de la misma manera que o hay color real o hay pintura, y, en consecuencia, el gozo estético no provendría nunca propiamente ni de los sonidos ni de

[aa] Contrariamente, Sartre hace que la imaginación i la negación se involucren mutuamente: "*y si la negación es el principio incondicionado de toda imaginación, recíprocamente nunca se puede realizar más que en y por un acto de imaginación. Hay que imaginar lo que se niega*". (*LI,* pág. 231). Por otro lado, este autor condiciona la propia conciencia a la imaginación, de manera que emerge ante nosotros la tríada ***conciencia-imaginación-negación*** como el *logos* de su pensamiento filosófico: "*Entonces podemos concluir que la imaginación no es un poder empírico y superpuesto a la conciencia, sino que es toda la conciencia en tanto que realiza su libertad; que toda situación concreta y real de la conciencia en el mundo está llena de imaginario, en tanto que siempre se presenta como una superación de lo real*. (...) *Ahora podemos comprender el sentido y el valor de lo imaginario. Todo imaginario aparece "como fondo de mundo", pero recíprocamente toda aprehensión de lo real como mundo implica una superación escondida hacia lo imaginario.* (...). *No podría haber conciencia realizante sin conciencia imaginante, y recíprocamente. De tal manera, la imaginación, lejos de aparecer como una característica de hecho de la conciencia se ha descubierto como una condición esencial y trascendental de la conciencia*". (*LI,* pág. 230-232).

los colores reales.[bb] El objeto estético "*está constituido y aprehendido por una conciencia imaginante que lo propone como real*".[40]

A nuestro entender, el modelo de Sartre comienza a tambalearse seriamente cuando el arte deja de representar, deja de imitar la realidad. ¿Qué sucede con el arte no figurativo? ¿Dónde está el *analogon* de la pintura abstracta, por ejemplo?: el filósofo sigue insistiendo: "*Desde el cubismo se tiene la costumbre de declarar que el cuadro no tiene que representar o imitar sino que tiene que constituir un objeto por sí mismo. Esta doctrina en tanto que programa estético es perfectamente defendible y le debemos muchas obras maestras. Pero tenemos que entenderlo. Si se quiere decir que el cuadro, por desprovisto de significado que esté, se presenta en sí mismo como un objeto real, se comete un grave error. Sin duda que ya no envía a la Naturaleza. El objeto real ya no funciona como analogon de un ramo de flores o de un claro del bosque. Pero cuando lo "contemplo", no por eso estoy en la actitud realizante. Este cuadro sigue funcionando como analogon. Sencillamente, lo que manifiesta a través de él es un conjunto irreal de cosas nuevas, de objetos que no he visto ni veré nunca, pero que no por eso dejan de ser objetos irreales, objetos que no existen en el cuadro, ni en ninguna parte del mundo pero que se manifiestan a través de la tela y que se han apoderado de ella por una especie de posesión*".[41] Pero, entonces, ¿cómo se me puede hacer presente en la imaginación lo que "no he visto ni veré jamás"? ¿Cómo se me pueden dar en sus ausencias estas "cosas nuevas", las cuales, justamente porque son nuevas, nunca las he tenido presentes?. No, en este caso el modelo sartreano queda desbordado, si bien todavía cuenta con la "materialidad" del cuadro para ser irrealizado como último bastión para su defensa.

No obstante, este problema no será otra cosa que un pequeño aperitivo del hundimiento, a nuestro entender, de la propuesta de Sartre ante el objeto musical: [cc] "*La VII sinfonía no está en absoluto en el tiempo. Escapa, pues, totalmente a lo real. Se da en persona, pero como ausente, como estando fuera de alcance*. (...) *¿No se ve claramente que la ejecución de la VII Sinfonía es su analogon? Esta sólo se puede manifestar por analoga que estén fechados y que tengan lugar en nuestro tiempo. Pero para aprehenderla en estos analoga hay que llevar a cabo la reducción imaginante, es decir, hay que aprehender precisamente los sonidos reales como analoga. Se da, pues, como un perpetuo en-otro-lugar, como una perpetua ausencia.* (...) *No está simplemente - como, por ejemplo, las esencias - fuera del tiempo y del espacio: está fuera de lo real, fuera de la existencia. No lo oigo realmente, lo escucho en lo imaginario*".[42] Decir que la música que escuchamos no la oímos realmente, debería de haber sacudido el sentido común del filósofo: ciertamente me es dada la obra musical en la escucha, en los sonidos que percibo, y ésta es una evidencia empírica que no se puede refutar sin caer en el absurdo. La ontología negativa de Sartre le lleva, en el caso del objeto musical, incluso a negar la evidencia, justamente porque la música no puede ser reductible a un *analogon* o a una mera metáfora sonora. Sartre puede "anonadar" estéticamente la realidad del mundo de los objetos,[dd] pero eso mismo no puede hacerlo para la música,

---

[bb] "*En cuanto al goce estético,* - escribe Sartre - *es real pero nunca se aprehende para él mismo, en tanto que está producido por un color real; no es más que una manera de aprender el objeto irreal y, lejos de dirigirse al cuadro real, sirve para constituir el objeto imaginario a través de la tela real. De aquí proviene el famoso desinterés de la visión estética*". (*LI,* pág. 235).

[cc] El mismo ya se prepara cuando escribe: "*¿pero no hay artes cuyos objetos parece que escapan por su naturaleza a la irrealidad? Una aria musical, por ejemplo, no envía a nada más que a sí misma.*" (*LI,* pág. 236).

[dd] Negando, por ejemplo, que exista la belleza en el mundo, en la naturaleza: "*Se puede concluir de estas observaciones que lo real nunca es bello. La belleza es un valor que nunca se podría aplicar más que a*

ya que en ella, en la música, el objeto estético y el objeto de percepción coinciden, son una misma cosa. El objeto que se me da en la escucha y el objeto que se me da en sus valores estéticos son uno y el mismo, no hay diferencia esencial entre ellos, son idénticos. Aquí reside justamente la singularidad única del objeto musical, aquello que lo hace especial entre todos los objetos estéticos. Gracias a la absoluta autonomía del objeto musical y a su pureza, no se produce ningún "rozamiento" o "corrosión" con el mundo de los objetos. En la música no hay ninguna dependencia con la materialidad de unos "soportes", de unos vehículos ajenos a su naturaleza. Sus soportes son inmateriales: su propio sonido, desvinculado del objeto que lo produce, y su propio silencio.

A pesar de la endeble contribución de Sartre al problema específico de la música, su aportación ontológico-estética nos ha sido de gran utilidad, al poner sobre el terreno de la reflexión el concepto de realidad aplicado a los objetos estéticos. La irreductibilidad de la música a su modelo del imaginario nos pone de manifiesto que ***la música no sólo no "anonada" sino que realiza***, hace mundo. Si alguna cosa aparece clara en el horizonte de esta especulación es que, contrariamente a lo que propone Sartre, el objeto musical es un objeto real, puede ser el más real de los objetos: ***el objeto musical es un objeto realizante***.

1.1.7. Mikel Dufrenne: El irreal que no es "del todo" irreal. El objeto musical como "cuasi-persona"

El pensamiento del filósofo Mikel Dufrenne está influido poderosamente por la filosofía de Maurice Merleau- Ponty, y en este sentido puede servir de introducción previa a la discusión que mantendremos en el próximo capítulo con la fenomenología de éste último. Efectivamente, tanto Dufrenne como Merleau-Ponty confluyen en la noción de ser sensible de la percepción estética, en las antípodas de la "conciencia constituyente" husserliana. De todas formas, como veremos más adelante, el declarado "anti-intelectualismo" estético de Dufrenne no eliminará ciertos gestos, ciertos "tics" en su discurso que apunten a una concepción más "conservadora" y menos arriesgada que la de Merleau-Ponty.

Dufrenne evita utilizar el concepto de "belleza" por el peligro de caer en el subjetivismo o, aún peor, en el relativismo estético: "*parece preferible buscar en otra parte* (fuera del concepto de belleza) *la esencia del objeto estético, rechazando de la cualidad estética todo acento axiológico, definiendo el objeto estético por su estructura, bien sea según el "hacer" que lo produce si se emprende una estética de la creación, o bien según su "aparecer" si se trata de emprender una estética de la experiencia estética*".[43] A nuestro entender, el filósofo toma una dirección equivocada al apartar la

---

lo imaginario y que comporta el anonadamiento del mundo en su estructura esencial. (...) *Ocurre sin embargo que tomamos la actitud de contemplación estética frente a acontecimientos u objetos reales. En tal caso, cualquiera puede ver en sí una especie de retroceso en relación con el objeto contemplado que se desliza a su vez en la nada. Es que a partir de este momento, ya no está <u>percibido</u>; funciona como <u>analogon</u> de sí mismo, es decir, que una imagen irreal de lo que es se manifiesta para nosotros a través de su presencia actual. Esta imagen puede ser pura y simplemente el objeto "mismo" neutralizado, anonadado* (...). *Al mismo tiempo el objeto, al darse como <u>detrás</u> de él mismo, se vuelve <u>intocable</u>, está fuera de nuestro alcance; de aquí que una especie de desinterés doloroso en relación con él. En este sentido se puede decir que la extrema belleza de una mujer mata el deseo que se tiene de ella*" (*LI,* pág. 238-239).

belleza de la definición del objeto estético.[ee] Este rechazo a la cualidad estética en su sentido axiológico es, sin duda alguna, un rechazo claro y directo a la fenomenología de los valores de Scheler aplicada a la estética, en beneficio de una pretendida objetividad a través de una estructura que, ya de buen comienzo, nos plantea un dilema, dos perspectivas antagónicas: o bien escogemos la vía del autor o la del espectador - ciertamente, creemos que no es ésta precisamente una buena manera de evitar el relativismo. Sin embargo, Dufrenne acaba recuperando el concepto de belleza bajo el "paraguas" de la verdad. "(...) *lo bello designa la verdad del objeto cuando esta verdad es inmediatamente sensible y reconocida, cuando el objeto anuncia imperiosamente la perfección óntica de la cual él goza: lo bello es lo verdadero sensible a la vista, sanciona antes de la reflexión lo que está felizmente logrado*".[44] El filósofo manifiesta claramente su desconfianza por la experiencia directa de la belleza, es decir, por el *sentimiento estético*. ***Substituye la experiencia del sentir que apunta a un valor estético por la experiencia epistémica que apunta a un valor ontológico*** - eso sí, concebida como una experiencia pre-reflexiva. No tenemos ninguna duda de que la identificación que hace Dufrenne de la belleza con la verdad es, como mínimo, tan peligrosa como el relativismo estético que denunciaba el filósofo: la tentación de subordinar la belleza a la verdad ha sido una práctica secular a lo largo de la historia de la estética, que tiene como modelo paradigmático el racionalismo "camaleónico" aplicado al arte en cada momento, el cual siempre ha sabido adaptarse a los diferentes discursos de su tiempo.

El prejuicio contra la belleza se extiende hasta la noción de *gusto*: "*el gusto no es el órgano de la percepción estética.* (...) *Se puede percibir y reconocer una obra de arte sin "gustar" de ella, y se puede, al inversa, gustar de una obra sin reconocerla como tal*". [45] Evidentemente, Dufrenne pasa de confundir el *gusto* estético por el *placer* estético, que es personal y subjetivo por definición, a matizar, posteriormente, con cierto aire de rectificación: "*no obstante, el juicio de gusto, cuando no explicita nuestras preferencias sino que registra lo bello, es decir cuando a penas es un juicio, aunque esté limitado en su aplicación, no es menos universal en su validez, precisamente porque deja hablar al objeto*". [46] El gusto acaba siendo así un "apenas", un "cuasi-juicio", es decir, un prejuicio que se convierte en universal porque se hace desde una especie de "reducción axiológica" (¿es eso posible sin dejar de ser seres humanos?) en el que se registra "fríamente" la belleza.[ff] Parece, pues, que las buenas intenciones del filósofo de no caer en el relativismo estético le ha hecho lanzarse a los brazos de la ambigüedad y de la confusión. Por ejemplo, a la hora de valorar el papel de la ejecución en la obra musical: "*lo que la ejecución le añade* (a la obra musical) *no es nada. Y sin embargo lo es todo: la posibilidad de ser escuchada, es decir, presente, según la modalidad que le es propia, a una conciencia, y de llegar a ser para esta conciencia un objeto estético*".[47] De ahí que, haciendo uso de los conceptos sartreanos hable del objeto estético como un "*irreal que no es completamente irreal*",[48] o, mientras describe una representación operística, comente que parece como si "*lo real y lo irreal se balancearan y se neutralizaran, como si la neutralización no procediese de nosotros sino de los objetos mismos*".[49] Es evidente que Dufrenne hace en este caso una

[ee] Curiosamente Dufrenne parece contradecirse cuando dice: "*sólo cuando el objeto es bello puede convertirse en objeto estético, porque solicita de nosotros la actitud estética*". (*FEE*, pág. 32). ¿Cómo puede ser que lo que es condición necesaria para la existencia de un objeto no forme parte de su definición?

[ff] ¿No "se le ve el plumero" aquí nuevamente a la racionalidad?, ¿a la intelectualidad que Dufrenne parece combatir?

transposición de la *conciencia imaginante constituyente* de Sartre al objeto estético en su exterioridad.

"*Lo que es irremplazable* - señala el filósofo francés -*, lo que constituye la sustancia misma de la obra, es lo sensible que sólo es dado en la presencia*".[50] Para Dufrenne lo sensible "*segrega un sentido con el que la conciencia puede satisfacerse*", es decir, un ***sentido*** "para" y "de" la conciencia", no de lo sensible "*y este sentido es inmanente a lo sensible, es su misma organización. Lo sensible se nos da primero y el sentido se ordena a él*". Pero eso es contrario a la experiencia: si bien es cierto que el sentir es anterior a la conciencia de este sentir, lo que nosotros experimentamos ante el objeto estético es que el sentido *ya se da* en el objeto sensible: ***El sentido está en el sentir, no en la percepción***. ***Lo que la conciencia percibe es la formación del sentido, su diferenciación formal y expresiva en un todo organizado, diferenciado, con "distancias" y "proximidades" interiores***. Por eso, según nuestro punto de vista, Dufrenne no llega a buen puerto cuando exhorta con palabras de resonancia evangélica: "*escuchamos y observamos, y el sentido nos vendrá dado como añadido. Se desprende de lo percibido como aquello por medio del cual se percibe lo percibido*". Esta *dilación* del sentido es falsa: nada que "se desprenda" - y, por lo tanto, posterior a lo percibido – de lo percibido puede ser "condición de posibilidad" de la percepción.

Quizás en este punto ese hace necesario aclarar unos conceptos que más adelante nos ayudarán en el análisis fenomenológico de la escucha musical: una cosa es el "sentido" del sentir y otra es el "percepto" de la percepción. El *percepto* es el sentido percibido por la conciencia, anterior a todo acto de reflexión en el que se generan los conceptos***. Sentido, percepto y concepto son tres etapas, de más originario a más derivado, en el logro de la comprensión del objeto estético***. El hecho de que Dufrenne concentre exclusivamente en la percepción sensible del objeto estético todo su sentido lleva a que se ignore toda la dimensión del sentimiento estético y que se agigante, como si mirásemos a través de una lupa de aumento, la figura del objeto percibido, "*pues, el objeto estético* - asegura Dufrenne - *es antes que nada la irresistible y magnífica presencia de lo sensible.* (...) *El objeto estético es, pues, lo sensible que aparece en su esplendor.* (...) *Esta inutilidad del objeto estético y la primacía de que goza en él lo sensible nos llevan a subrayar una exterioridad radical, la exterioridad de un en-sí que no es simplemente para-nosotros, que se impone sin dejarnos otro recurso que la percepción*. (...) *El objeto estético es también naturaleza* (...) *en lo que tiene de incomprensible*".[51] Efectivamente, el objeto estético "engrandecido" en su dimensión perceptiva acaba desbordando la capacidad del individuo, y sus lados ignorados lo acaban haciendo incomprensible, no sólo para la razón (cosa esperable, dadas las limitaciones de ésta), sino para la sensibilidad y el sentimiento. Pero Dufrenne no parece retroceder frente a este obstáculo: "*el objeto estético es un objeto esencialmente percibido, quiero decir destinado a la percepción y que no se cumple más que en ella*".[52] El autor no tiene en cuenta ni por un momento la importancia de la dimensión de los sentimientos,[gg] sino que hace de la percepción un absoluto de la misma manera

[gg] Aunque reconoce puntualmente la importancia del sentimiento en la revelación de la idea estética: "(...) *la idea, a pesar de estar encarnada en el objeto estético e inseparable de lo sensible, no se revela más que en el sentimiento*". (*FEE*, pág. 270). De todas maneras, su posicionamiento en relación a la dimensión de los sentimientos en el objeto estético queda bastante clara en los siguientes párrafos: "*El sentimiento sólo tiene función y valor noéticos cuando es un acto reflexivo* (!?)*, alcanzado en la reflexión por una parte y por otra abierto a una nueva reflexión, so pena de recaer en lo pura y simplemente irreflexivo de la presencia que no es conocimiento y que apenas es consciencia. Habiendo sido captado en la reflexión, esto significa al menos que el objeto estético debe ser conocido y de algún modo dominado para ser sentido*". (*FEE vol. II*, pág. 98). Es decir, contrariamente a nuestra tesis, el sentimiento para Dufrenne no sólo es posterior a la percepción, sino a la reflexión, de forma que sólo se experimenta el sentimiento

que Husserl lo hace de la conciencia. En el fondo Dufrenne *traslada* la conciencia constituyente a la percepción constituyente con su polo noético y su polo noemático incluidos. "*La percepción* - escribe Dufrenne - *es constantemente la escenificación de un drama: no deja de tender hacia otra forma de conocimiento que intenta liberarse de la subjetividad y captar la objetividad del objeto, de manera que la distinción entre sujeto y objeto es el resultado y el fin de este esfuerzo, y al mismo tiempo no cesa de volver a esta experiencia y a esta seguridad iniciales en donde le es dado la presencia del objeto porque objeto y sujeto no se distinguen todavía*".[53] Pero éste no es otro drama que el de la lucha de la conciencia racional, reflexiva, para "apoderarse" del objeto estético. ***Al convertirse en un "absoluto", la percepción no puede realizar la "promesa" de revelar el sentido, renuncia a él y tiende al significado conceptual que sólo "el alejamiento" del objeto hace posible***. "*La experiencia de la percepción* - continua Dufrenne - *es desde luego el inicio de todo pensamiento y la razón de toda verdad, pero está como marcada por una tara original: lo que revela no es más que una promesa. Así el objeto percibido es una trascendencia en la inmanencia, no sólo en el sentido de que la conciencia trasciende hacia él, sino también (y puede ser que Merleau-Ponty no haya insistido bastante en eso) en que comporta una verdad que no cesa de sustraerse a la percepción, aunque la percepción la deja siempre presentir*".[54] Precisamente lo que manifiesta Dufrenne como una "tara" de la percepción no es otra cosa que la constatación ***de que el sentido no está en la percepción*** - y aún más que la percepción "sea" el sentido. La percepción "promete" en tanto que "señala" la revelación del sentido, el cual se hace efectivo a través exclusivamente de los valores estéticos vivenciados en la experiencia de sus sentimientos correspondientes. Para el fenomenólogo francés solamente hay "lo percibido" y "lo pensado", pero no tiene cabida "lo sentido".

Por otro lado, no todo son desencuentros con el modelo fenomenológico de este filósofo: ***coincidimos plenamente*** con Dufrenne en su concepción de la forma del objeto estético: *es mediante la forma como el objeto estético afirma a la vez su unidad y su autonomía. La forma en efecto, no es algo que simplemente se determina desde afuera, sino que manifiesta el ser que le ha conferido el acto creador. El objeto estético no tiene una forma, es forma.* (...) *La música no está en el tiempo, es tiempo; es decir, que tiene una duración propia, que es como su respiración, y para la cual la medida no es más que un rasgo exterior.* (...) *La forma no es pues un principio exterior de unidad que viniese desde fuera a informar lo sensible, como cuando ponemos unos zapatos en una horma o vino en una botella; es, por el contrario, interior a lo sensible, y no es nada más que la manera en que éste (lo sensible) se anuncia y se da en la percepción.* (...) *La forma es menos una figura del objeto que una figura de este sistema que el sujeto forma con el objeto, de esta "relación con el mundo" que se pronuncia infatigablemente en nosotros y que es constituyente a la vez del objeto y del sujeto*".[55] Efectivamente, la forma es manifestación de la unidad y de la singularidad del objeto estético, y es inmanente a la obra misma en tanto que apertura del interior. Incluso cuando el artista ha querido delimitar la obra según una tipología formal concreta, el objeto estético toma una forma individual característica como "huella" de la acción

---

después de haber reflexionado sobre el objeto estético. Evidentemente, la propuesta de Dufrenne se contradice con la experiencia empírica.

"*Así,* - continua este autor - *la primera percepción que tengo del objeto estético, aún desconcertada y confusa, ya es sentimiento* (...). *Pero así definida, la percepción, al estar muy cerca del límite donde la totalidad sujeto-objeto es indivisible, no es verdaderamente la percepción, es decir, no es la auténtica percepción*". (*FEE vol. II*, pág. 100). Efectivamente, Dufrenne está en lo cierto cuando niega que sea una percepción, ya que se trata de ***sentimiento***; y un sentimiento que no apunta al objeto estético sino a los valores estéticos de este objeto, a la esencia de éste.

expresiva, nunca es un calco o una imitación de una "forma" establecida. En este sentido podemos hablar de una *forma del sentimiento* en tanto que relación sentimental entre el objeto estético y el espectador/auditor. Forma sentimental que coincide en la dimensión de la conciencia con la forma del objeto de la percepción estética (percepto estético).

Pero lo que es más interesante, a nuestro entender, de la fenomenología estética de Mikel Dufrenne es cuando define el objeto estético como una "*cuasi-persona*", como otro yo: "*es en mí donde el objeto estético se constituye como otro yo. Dicho de otro modo, la alienación corrige aquí la intencionalidad: no puedo decir que yo constituya el objeto estético, se constituye él en mí en el acto mismo por el cual lo contemplo, porque no lo miro como exterior a mí sino viéndome en él. Y comprendemos porque la conciencia no es dadora de sentido: no pone el objeto, lo asume y él así se realiza en ella*".[56] Dufrenne ve el objeto estético como un doble de sí mismo, un *alter ego*, una expansión del yo en el yo de la obra. No se trata, pues, de una especie de "posesión" que seduzca mi voluntad o anule mi persona: es una acogida de la conciencia que se identifica con el objeto. Se trata, pues, de reconocer "*el estatuto de cuasi-sujeto del que goza el objeto estético, dado que es a la vez un en-sí y un para-si*".[57] Lo que le hace ser un "cuasi- sujeto" al objeto estético es su constitución a través de una temporalidad y una espacialidad originarias: "*se trata de una temporalidad y de una espacialidad constitutivas del objeto, de una cierta relación activa que el objeto mantiene en su propio ser con el espacio y el tiempo, y que funda al espacio y al tiempo* (...). *Efectivamente, sólo en relación al sujeto puede descubrirse la solidaridad del espacio y del tiempo, de un espacio y de un tiempo originarios, que se ubican al principio del espacio y del tiempo objetivos, concebidos como cuadros fenoménicos. El yo implica a la vez temporalidad y espacialidad, el <u>Da</u> del <u>Dasein</u> tiene una significación a la vez temporal y espacial.* (...) *Si el tiempo es forma del sentido interno y de ahí conecta con el principio de la subjetividad, el espacio lo hace como principio de la exterioridad*".[58] Sin duda, es un acierto de Dufrenne el reconocimiento de la dimensión originaria de la temporalidad y de la espacialidad del objeto estético, de manera que hace de la experiencia estética una vivencia "intersubjetiva" originaria. No obstante, parece muy extraña esta adjudicación de una "casi-subjetividad" (subjetividad a fin de cuentas: se es sujeto o no se es sujeto; ¡no se puede ser "un poco" sujeto!) a un objeto, por muy estético que sea. Dufrenne, en nuestra opinión, ha acabado haciendo entrar de hurtadillas, por la puerta de atrás, lo que no ha querido admitir de buen principio: la importancia de los valores estéticos y sus correlatos sentimentales que tienen un origen en la persona (y no "cuasi-persona) del artista. Dufrenne está describiendo sin darse cuenta el fenómeno de la empatía estética estudiada en el capítulo I del presente escrito. Al hacer de la percepción de lo sensible un absoluto imposibilita de antemano todo acceso al sentimiento estético, y con él el reconocimiento de la ***expresión***, tal como escribe él mismo: "*el análisis descubre, pues, a la expresión como su límite: la obra de arte dice algo, directamente, más allá de su sentido inteligible, revela una cierta cualidad afectiva, que no es fácil de traducir, pero que sin embargo se experimenta de manera distinta*".[hh]

[hh] *FEE*, pág. 372. Dufrenne apela a la autoridad de Bergson para justificar este límite, cuando escribe: "*La expresión es una cualidad, y la cualidad, Bergson lo vio muy bien, no se deja ni descomponer ni componer* (...). *La expresión es captada de golpe y como una unidad indescomponible*". (*FEE*, pág. 373). Dufrenne confunde la unidad indescomponible, en el sentido de que no se deja cuantificar, de la acción expresiva, con la imposibilidad de hacer un análisis fenomenológico de la cualidad. La fenomenología de los valores de Scheler o nuestro modesto estudio sobre los valores estéticos (y, por lo tanto, estamos hablando de un cierto tipo de "cualidades") expuesto en el capítulo anterior creemos que pueden servir de refutación de esta última afirmación.

Es precisamente el reconocimiento de esta imposibilidad la que, aplicado al caso concreto del objeto musical, conduce a Dufrenne a situar a la melodía por encima de las otras dimensiones del fenómeno musical:[ii] "*asimismo, algo de la música parece irreductible al espacio. Este reducto no espaciable es la melodía: es lo que precisamente Bergson invoca para describir la duración. La melodía no puede colocarse en el mismo rango que el ritmo y la armonía, como frecuentemente se hace* (...) *La melodía es el canto en su soberano desarrollo, es el sentido mismo del objeto musical, un sentido que no puede aprehenderse más que en/por la percepción de la obra.* (...) *El sentido informa la música, hace que sea música y no una mera serie incoherente de sonidos.* (...) *La melodía es el sentido de la música porque es su esencia: el sentido de la música es la música misma*".[59] Este elogio a la melodía que hace Dufrenne, a parte de ser exagerado y extemporáneo, creemos que es injusto porque quiere ignorar las cualidades expresivas de las otras dimensiones musicales: el ritmo, la harmonía, el timbre, la textura, etc.

En el fondo, y para acabar, Dufrenne - y hay que reconocer en este autor carencias musicales importantes, y no sólo a nivel analítico - proyecta en la melodía toda aquella dimensión expresiva que no puede integrar en su sistema filosófico: el sentimiento estético y con él todo el sentido de la obra musical.

1.2. Aportaciones desde otras escuelas filosóficas y desde la teoría musical y la musicología.

1.2.1. La aproximación fenomenológica de Boris de Schloezer

Boris de Schloezer, desde su condición de musicólogo y no de filósofo, contribuye, empero, notablemente con su reflexión al estudio del objeto musical. Podríamos decir que su aportación presenta un matiz fenomenológico – aún no siendo, al menos desde el punto de vista académico, un fenomenólogo como los que hemos comentado en el punto anterior. Él mismo no se reprime de hacer crítica a la fenomenología musical hecha hasta entonces. Así, por ejemplo, es el caso del estudio fenomenológico de la estructura de la obra musical: "*al estudiar la estructura de una obra, siempre estamos tentados de comprenderla "desde abajo", cuando sólo se puede comprender "desde arriba"; no son los sistemas relativamente simples los que dan cuenta de los sistemas relativamente complejos, no es la materia la que explica la forma, sino que es ésta la que explica y justifica aquélla. No obstante, la tentación es tan fuerte que vemos cómo a veces sucumben a ella los mismos que emprenden la confección de la fenomenología de la música. El método fenomenológico nos enseña a partir de las "cosas mismas"; pero la "cosa misma" en este caso es una obra musical, un todo unificado y no unos intervalos, unos acordes, unas relaciones aisladas de duración, intensidad, etc.*".[60] La crítica, a nuestro entender, no va nada desencaminada: a menudo se interpreta desde la fenomenología la "cosa misma" como el "dato

---

[ii] Por cierto, no sabemos si Dufrenne era consciente o no de que el debate de la primacía de la melodía sobre toda otra dimensión musical viene ya de muy antiguo: las *querelles* entre los partidarios de la música francesa y los partidarios de los gustos "italianizantes" (que eran los que veían en la melodía el *summum* de la expresividad) hizo correr ríos de tinta en forma de tratados estético-musicales y artículos en las gacetas especializadas de los siglos XVII y XVIII en Francia. Sirvan de ejemplo las disputas de Raguenet y Lecerf de La Vieville o, posteriormente, las de Rameau y Rousseau.

inmediato", el "dato elemental" y no se ve que lo elemental no es otra cosa que la superficie de la cosa, la punta del iceberg de "la" cosa. Con la música las cosas van de esta manera y muchos caen en análisis tan elementales que de bien poco sirven. Así, tiene razón Schloezer cuando considera la obra musical como una unidad completa. En este sentido, recordaremos que hemos advertido al inicio del presente capítulo que el objeto musical, protagonista del presente estudio, es una obra musical o una unidad musical más pequeña que compone la obra musical. Por eso, focalizar el estudio del objeto musical en la melodía, tal como hacen la gran mayoría de los fenomenólogos estudiados, es un grave error, ya que ***la melodía no es una unidad de la obra musical, sino una dimensión de ella***. Eso no significa que no demos importancia a la dimensión melódica de la música. De ninguna manera: la dimensión melódica es la que mejor destaca el valor de la altura musical. El objeto musical es un todo, una síntesis de muchos componentes que por separado ellos mismos no dan el valor estético íntegro de de la música.[jj]

Boris de Schloezer es, en nuestra opinión, un formalista; pero un formalista con sensibilidad para la expresión, y eso lo hace especial.[kk] Su formalismo no es frío ni vacío de contenido, sino que es fruto del reconocimiento de la autonomía de la música y de su "lenguaje". En cambio - y eso lo distancia radicalmente del método fenomenológico - se apoya en la psicología para justificar algunos de sus argumentos. Por eso puede resultar incómodo, o incluso decepcionante, su estudio para quien espera una coherencia en el método y una argumentación sólidamente fundamentada; sin embargo, por otro lado, su familiarización con la música le impedirá caer en los errores comunes que comporta la falta de contacto y la inexperiencia musical.

"*La obra musical* - confiesa Schloezer - *es esencialmente un acto, una operación perceptible sólo por el oído, porque exige ser ejecutada para ser percibida, para existir objetivamente, igual que un movimiento cualquiera o que un gesto (aunque la ejecución se reduzca a una simple lectura mental)*".[61] Este párrafo fácilmente podría ser interpretado (o "mal interpretado", a nuestro parecer) como una afirmación en la línea de los que sostienen que sin ejecución, es decir, sin el trabajo del intérprete no hay obra musical. Pero la frase entre paréntesis dice otra cosa: ***la simple lectura mental ya es una ejecución*** para Schloezer. En este punto se hace necesario matizar: una lectura mental "fría", conceptual, que simplemente registre las figuras escritas en el pentagrama, no la podemos considerar en absoluto una ejecución; en cambio, una lectura de la obra en la que participe el oído interior activamente, sí es una ejecución. Es una ejecución no sonora, silenciosa, pero posee indudablemente las características de una auténtica ejecución: el movimiento interiorizado, el gesto mental, algo que habla "a" y "desde" el cuerpo mismo. Continua Schloezer: "*La obra musical no es algo que se desarrolla, algo que la ejecución temporaliza o hace fluir, como estamos tentados de creer. En términos más generales, no percibimos algo que se realiza o se amplia, sino*

[jj] De manera similar a como se acerca al objeto la teoría de la *Gestalt*. Ésta viene a decir que la *suma* de los diferentes componentes no es suficiente para explicar la unidad, ya que ésta es *algo más* que la mera adición de aquéllos.

[kk] Schloezer hace una crítica al formalismo tradicional: "*examinando los hechos con más atención, vemos que en realidad su antagonismo* (el de formalistas y expresionistas) *contiene un acuerdo tácito, porque parten de un mismo postulado: para unos y otros la música sólo es expresiva cuando transmite algo que el autor ha vivido con anterioridad.* (... Los formalistas) *se prestan a estas críticas al mezclar dos cuestiones completamente independientes una de otra: la de las posibilidades expresivas de una obra y la de su origen*". (*PMM*, pág. 27 i 29). En cambio, para Schloezer un formalismo bien entendido "*afirma* (...) *que toda forma musical puede ser más o menos expresiva, y ello únicamente en función de su estructura y no de sus antecedentes psicológicos*". (*PMM*, pág. 29).

una realización, una expansión. No se trata de una forma en devenir, sino de un devenir que tiene, o mejor dicho, que es una forma, es decir, que se trata de un acto rigurosamente estructurado. (...) *Es del todo evidente que la obra musical no es "de sonidos" como la estatua es de mármol; un acto no está "hecho" de alguna cosa; se desarrolla en o a través de alguna cosa, de un medio.* (...) *Si oigo "música", es que oigo un suceso que se realiza bajo una presión interior.* (...) *Se trata, pues, de un "automovimiento" que se impone al oyente como se impone al ejecutante*".[62] Ciertamente, hay un aire de veracidad en estas palabras, a pesar de que la impulsividad del discurso de Schloezer le puede hacer caer fácilmente en inexactitudes. Evidentemente, Schloezer confunde la obra musical con el acto de creación de ésta; y, si bien no hay duda de que la obra musical conserva la huella del acto que la ha formado, también es cierto que no se debería confundir el objeto con el acto como tal. Propiamente expresado, un objeto no puede ser un acto: en todo caso, es "en", "sobre" o "desde" donde se realiza un acto. Tampoco es la realización de un acto o un acto realizado, si bien puede ser el fruto o el resultado de un acto realizado. En el caso de una obra musical el acto de creación nos remite a su autor, a ***quien*** ha realizado el acto; y lo que nos viene a decir Schloezer es que lo más importante es captar el acto creador y formador del objeto musical, y que sólo podremos comprender la música si somos capaces de re-ejecutar este acto originador a través de nuestra intuición artística, sea mentalmente o a través de un instrumento sonoro. Por otro lado, si bien tiene razón este autor de que ningún acto está "hecho" de nada (¡tampoco, por cierto, el acto del escultor cuando crea una estatua!), no la tiene si dice que la música no "es" de sonidos: ***la música es de sonidos y silencios*** (¿de qué sino?) porque su materia sensible es sonora y se percibe a través del sentido del oído. Finalmente, cuando Schloezer habla de una "presión interior" está manifestando la ***naturaleza expresiva***, o mejor dicho, ***autoexpresiva*** de la música; y eso, a nuestro entender, es correcto, porque la autonomía de la música hace que ésta integre en su interior el gesto de su autor como si fuera de ella misma, como si fuera su propio creador: por eso la relación del auditor con la música es intersubjetiva, no entre él y el artista creador, sino entre él y la obra misma en tanto que sujeto (o "cuasi-sujeto" como decía Dufrenne). ***En la obra musical la autonomía del objeto estético ha llegado a tal grado que permite una relación "personal", de persona a persona, con el ejecutante y con el oyente***. Y éste podría ser, precisamente, el motivo de la confusión en el que cae Schloezer: la singular naturaleza subjetiva y personal de la obra musical acaba por confundir al propio oyente - en una especie, si bien no de "reducción", al menos de elipsis ontológica - ocultándole su objetividad (y a la persona del autor, de paso), como si fuera un espíritu "desencarnado" que se autoconstituye como acto puro.[ll] De ahí la inmensa fuerza de seducción de la música y el consecuente peligro de ***ser poseído*** por ella (posesión en la que parece caer el propio Schloezer).

Por eso toman pleno sentido las palabras sinceras de Schloezer. "*el sentido* (...) *es inmanente al acto.* (...) *Comprender la música es reconstruir en su unidad el acto constituido por el compositor. Comprender la música es hacerla.* (...) *El oyente comprensivo es un co-ejecutante. Y, subrayémoslo, se trata realmente de participación, no de identificación, y de participación dinámica, de ninguna manera afectiva; estoy*

[ll] Justamente por eso se hace evidente la necesidad de reivindicar la figura del autor para la obra musical, más que en las otras artes. La propia "personalidad" de la obra acabaría borrando todo signo de humanidad creadora en su origen. De todas formas, el propio Schloezer parece reconocer el papel de la comunicación entre artista y oyente: "(La música) *hiere nuestra sensibilidad sin necesidad de remitir al concepto o a la imagen; de este modo parece establecer una comunicación inmediata entre el artista y el oyente*". "*PMM*, pág. 35).

llamado a colaborar en un acto y no a compartir emociones, ya que éstas dependen precisamente de que mi actividad coincida con el proceso y que sea así como yo entienda su sentido".[63] Coincidimos totalmente con Schloezer en que la música pide mi participación activa: la música reclama el ejercicio de mi voluntad, mi yo en tanto que motor de mis acciones. Ahora bien, la reconstrucción de un acto, por sublime que sea (y es dudoso que el oyente esté a la altura de los actos creativos del compositor, sobretodo si no tiene experiencia en este campo) no asegura ni la comprensión de su sentido ni el gozo que le corresponda. Ante la obra musical, por muy dispuestos que estemos a la acción y a la colaboración, hay que estar receptivos, abiertos (no pasivos) para que en ningún momento no se produzca una interferencia que distorsione el acto creativo originario. ***Lo que me produce el gozo estético no es sentirme partícipe ni co-ejecutante, sino que es el sentido al que apunta mi sentimiento estético el que me invita a participar, a "hacerme" con el acto: es el sentimiento el que mueve a la acción y no la acción al sentimiento***. Evidentemente que tiene razón Schloezer en decir que no se trata de compartir emociones, ni aún menos estados afectivos.[mm] El artista hace una obra que es sentida y percibida por el oyente para ser comprendida; y sólo puede ser comprendida si éste pone toda su ***persona*** en lograrlo. La obra me interpela como persona. La obra se entrega a mí completamente y pide de mí exactamente lo mismo, pide ser correspondida personalmente.

Para Schloezer la relación entre expresividad y naturaleza subjetiva de la obra es muy evidente: "*podríamos decir que el objeto es expresivo en la medida en que deja de ser para mí "objeto" o cosa, en la medida en que entre él y yo se establece una relación de sujeto a sujeto.* (...) *Pero, ¿qué expresa la obra musical? Nada más que lo que es, exactamente como una persona. Al igual que una persona, es una presencia hablante, una presencia que nos habla de sí misma.* (...) *De la misma manera, una melodía no expresa un sentimiento; se expresa ella misma. Es ella lo que es triste* (...).".[64]. Lo que nos está diciendo Schloezer es que, como una persona, el objeto musical no se agota en su "objetualidad", en su condición de objeto, como lo hacen los objetos inertes; sino que se trasciende a sí mismo mostrándonos su condición de sujeto. No es, por lo tanto, "un objeto más del mundo" que alcanza su exhaustividad en tanto que objeto. ***El objeto musical es "más que un objeto": es una unidad "objeto-sujeto" que contiene un polo noético y otro noemático a la vez***.

En relación al tema de los sentimientos estéticos, como ya hemos apuntado anteriormente, Schloezer los concibe como un fenómeno derivado de la percepción consciente y de la participación ejecutiva del oyente en la obra musical: "*la emoción llamada estética, y en particular la emoción musical, es la irradiación de esta forma a la esfera de nuestra afectividad, es la respuesta que nuestra subjetividad ofrece a una presencia expresiva en ella, porque tiene un sentido que le es inmanente; y si decimos que este sentido es "espiritual" sólo queremos denotar con ello que ni es del orden psicológico ni del orden racional.* (...) *Si la emoción estética difiere toto coelo de la emoción natural, es porque en un mundo en el que cada cosa nos remite a otra, en el que, dado el caso, ni se comprende ni se justifica sin algo exterior a ella y brilla con una luz ajena, y así ad infinitum, en un mundo en el que nada comienza ni acaba, solamente la obra es inteligible por ella misma, únicamente ella brilla con su propia luz y a ella sola podemos responder valde bonum*".[65]A pesar de que Schloezer no sabe ver en el sentimiento estético algo más que una mera "reacción" emotiva o afectiva, intuye,

[mm] De aquí la advertencia de un doble peligro que señala Schloezer: "*la obra, siempre en equilibrio inestable, existe bajo el peso de una doble amenaza: por un lado hay el peligro de que se me escape del todo para dispersarse en sucesos sonoros, y por otro puede dejarse absorber completamente por mi subjetividad para disolverse en sucesos de orden psicológico y afectivo*". (*PMM*, pág. 68).

en cambio, que el sentido de la música no es racional - es decir, conceptual - ni psicológico. Decir que el sentido es "espiritual" es, para este autor, como decir que tiene un sentido "especial", un sentido que se aparta de la manera habitual de entenderlo; nada más. Como podemos advertir, la falta general de atención a los sentimientos estéticos se extiende también por el campo de la musicología, fruto sobre todo de una cierta desconfianza. Así, cuando escribe. "*el mero hecho de tomar conciencia de un suceso de los llamados internos - sentimiento, deseo, pasión - es suficiente para que en cierto modo ya se vea modificado.* (...) *En este sentido, con el suceso afectivo ocurre lo mismo que con las partículas que no pueden ser observadas por el microfísico sin que se las altere*".[66] En este caso es evidente que Schloezer no hace distinción entre la experiencia del sentimiento, que deja éste inalterado, y la "reflexión" sobre el sentimiento, que efectivamente lo altera añadiendo al sentimiento original el "sentimiento" propio de la reflexión (lejanía, frialdad, etc.). La reflexión "para" la vivencia inmediata mientras que la pura experiencia de sentir nos mantiene en el flujo temporal interno.

Para acabar, consideramos remarcable el reconocimiento que hace Schloezer de la existencia de un ***lenguaje musical***, tema que siempre ha sido controvertido, dada la irrefutable asemanticidad de la música, es decir su incapacidad de expresar el significado de un concepto: "*La música - escribe Schloezer - privada de todo significado, se nos presenta únicamente "con sentido"; de ahí que, en lugar de pretender que, puesto que no se refiere a objeto alguno no es ningún lenguaje, ¿no deberíamos ver en ella el lenguaje por excelencia, el lenguaje en el pleno ejercicio de su función mediatriz, que es también creadora de sentido?. La música revela la esencia misma de todo lenguaje precisamente porque no exterioriza un "interior" que sea preexistente a ella, sino que, constituyéndose, constituye este presunto interior. Todo lenguaje inventa más o menos lo que comunica, y la música lo inventa totalmente; en el lenguaje musical, lo dicho está completamente engendrado por el decir* (...)".[67] Coincidimos con Schloezer en una concepción del lenguaje que no está ligada ni sometida a su función significativa. A nuestro entender, ***en el lenguaje verbal, no sólo es puramente convencional el signo lingüístico*** - como afirmaba Saussure - ***sino también su significado***. Vamos a verlo por partes con un ejemplo muy simple: efectivamente, cuando, hablando con algún amigo, mientras señalamos con el dedo hacia una dirección determinada, decimos "mesa", estamos presuponiendo que nuestro interlocutor distinguirá de su campo de percepción un sector de éste, lo separará del resto, lo diferenciará como cosa y lo identificará con el signo acústico que acabamos de proferir. Seguidamente, damos por supuesto que no es la primera vez que nuestro amigo se encuentra delante de esta cosa que acabamos de llamar "mesa", que sabe para qué sirve, que hay muchas formas, colores, texturas, materiales, etc. posibles que pueden conformar una mesa. Cuando decimos "mesa" estamos presuponiendo una gran cantidad de información previa de la que, por otro lado, nunca estaremos del todo seguros de que nuestro amigo la posea. En estas condiciones decir "mesa" es, como mínimo, algo ***aventurado***. Llegamos así a una ***creencia*** que fundamenta la confianza en que mi amigo está en condiciones de entender la palabra "mesa" en el sentido de asegurarnos de que no lo confundirá con otro objeto. Llegamos a un punto de acuerdo; ***convenimos*** tácitamente que "mesa" tiene un significado compartido entre nosotros.

Sin embargo, en el caso de la música, no señalamos con signos ninguna cosa exterior a la propia música (sólo excepcionalmente puede haber, de forma puntual, referencias extramusicales), y sin signo no hay significación. La música no significa nada, en el sentido lingüístico del término. Hablando con propiedad, la música no posee un lenguaje, y el objeto musical no es una entidad lingüística. Pero es innegable que

tiene un sentido; y si el ***sentido*** es el objetivo último de todo lenguaje, hemos de aceptar que la música llega al mismo objetivo que éste y de una manera más ***directa***, sin necesidad de convenciones significativas. Es por eso que adquiere sentido la afirmación de Schloezer respecto a que la música manifiesta la ***esencia*** de todo lenguaje. [nn]

No obstante, no estamos de acuerdo con este autor en que el lenguaje "invente" lo que dice y aún menos que la música lo invente del todo. Éste es el gran error en que caen los que absolutizan el lenguaje: el solipsismo, el autismo del lenguaje, que en el caso extremo de la música, considerada como un lenguaje que remite a sí mismo, llega a ser pura autarquía. Estamos ante el *summum* del ***formalismo***. Eso es lo que lleva a Schloezer a afirmar que: "*ya que no tienen* (los títulos de las obras musicales)*, o no pretenden tener, más que un sentido inmanente como la música y no un significado trascendente, deben poderse comprender, como ella, en el plano únicamente formal*".[68] Pero eso no acaba aquí, sino que el formalismo nos lleva inexcusablemente en dirección a un ***tecnicismo*** - que deriva irremediablemente hacia una ***tecnocracia estética*** - justificado: "*pero mientras permanezcamos en el dominio de la música, estos problemas, cualquiera que sea el aspecto bajo el cual se presenten, deberán ser siempre finalmente planteados y resueltos en términos musicales y técnicos.* (...) *Pero como el sentido de la música es informulable, si me aparto de la esfera técnica, sólo puedo intentar describir o expresar lo que siento al escucharla, es decir, mi respuesta a esta presencia*".[69] Efectivamente, en el momento en que el sentido es "inventado" por el propio lenguaje no hay manera de salir de este círculo herméticamente cerrado: sólo la profundización en la técnica compositiva nos permitiría descubrir las relaciones formales generadoras de sentido. El problema es que una concepción formalo-tecnicista de la música excluiría el acceso al sentido a toda persona desconocedora de la técnica; y eso empíricamente no sucede: ¡personas absolutamente ignorantes de la técnica pueden ser los mejores auditores de música! Un sentido cerrado en su inmanencia no conduce a ninguna parte, se autoinvalida. ***El sentido de la música es inmanente y trascendente a la vez***, o, si queremos decirlo de otra manera***, el sentido inmanente de la música se trasciende a sí mismo***.

Las consecuencias lógicas del formalo-tecnicismo no se detienen aquí: "*pero todo esto será vivido según un nuevo modo de existencia, artificial en el sentido de que el hombre llega a él no por los simples medios que le brinda la naturaleza, sino recurriendo a procedimientos elaborados por él mismo y entregándose a una técnica que le confiere una segunda personalidad, suprarreal, que podríamos llamar "lúdica", porque la imagina; lo cual no quiere decir que sea engañosa o ilusoria, sino muy al contrario, ya que quizá será únicamente en este plano donde él podrá, bien que inventándose, realizarse plenamente*".[70] La propuesta "lógica" [oo] de Schloezer es el logro de una personalidad artificial (¡atención!, se trata de una personalidad apartada, al margen, de los medios naturales) a través de lo que podríamos llamar una alienación o ***autoalienación*** tanto del artista como del auditor: un auténtico ejercicio *esquizo*, pero que promete la realización plena de la personalidad. ¿Cómo se puede pretender que a través de la fragmentación de la personalidad se llegue a la plenitud de ésta? En todo

[nn] Añadiremos a nuestros argumentos la opinión de Gadamer en relación al "lenguaje" de la música: "*De una forma incomparablemente más intensa e inmediata se realiza la interrelación en el lenguaje de la música. Este quizá sea el único lenguaje de la "oikoumene" en el que toda convivencia humana alcanza y exige una participación directa*" (*El giro hermenéutico*. Cátedra. Madrid 2001, p. 237). Todo un reconocimiento y un elogio por parte de un filósofo que basa la comprensión exclusivamente en la linguïsticidad.

[oo] Permítannos por un momento ser un poco irónicos.

caso sería la plenitud de una parte de la personalidad, de la artificial, no de toda ella. ¿No es eso precisamente un *autoengaño*, una *ilusión*? Las palabras de Schloezer parecen recordar la tesis de Sartre cuando habla de una conciencia imaginante constitutiva y a la vez aniquiladora; pero ya sabemos hacia donde llevan las conclusiones del filósofo francés: la música es concebida como un irreal que está fuera de la existencia y que, por tanto, no la sentimos realmente. Intuimos aquí los primeros aires del estructuralismo; y es que el formalo-tecnicismo es la punta de lanza de una concepción del mundo en el que el sentido lo dan las relaciones dentro de la estructura - y la música en este sentido llega a ser ejemplar, modélica, tal como se desprende de los elogios que Claude Lévi-Strauss hace de ella.[pp]

Nosotros no lo vemos así: es la obra musical la que incita a desplegar los niveles más profundos de nuestra personalidad, superando el "yo" concebido racionalmente - que en el fondo es el único "yo" que *se inventa*. No hay un desdoblamiento de la personalidad ni un *alter ego artisticus*. Chopin no es Doctor Jekyll y Mr. Hyde. Por eso no coincidimos con Schloezer cuando afirma que: "(...) *haciéndola* (la obra musical) *se hace a sí mismo* (el autor)*, porque es a la vez padre e hijo de su obra*".[71] El artista no es ni padre ni hijo de la obra, sino creador de ella. Tampoco la técnica ni el oficio se deberían considerar como una segunda personalidad, un segundo nacimiento del artista (hay bastante pensamiento de Hindemith en Schloezer en este punto): no es necesario "fingir" ni "impostar", sólo se trata de que me abra a un nivel de mi personalidad que también soy "naturalmente". La autarquía en la que Schloezer sumerge la obra musical conduce a la ***irrelevancia*** de la personalidad "real" del artista (la muerte del autor): "*la virtud expresiva de una obra, lo que ella nos dice o la manera en que lo dice, no depende de la intensidad de la vida afectiva del autor, de la profundidad de su pensamiento o de la amplitud de su cultura*".[72] En otras palabras: se puede ser un perfecto cretino, ignorante e insulso y hacer obras de arte de gran calidad artística. ¿Es posible eso? ¿Es que no se necesita un corazón apasionado, lleno de sentimientos vivos para hacer aflorar los más sublimes sentimientos estéticos, una inteligencia profunda para saber generar un discurso bien construido o un amplio bagaje de conocimientos adquiridos y madurados para pulir un estilo musical exquisito? ¿En quién estaría pensando Schloezer cuando escribía eso? ¿En Beethoven?: "*pero, ¿intentó realmente Beethoven expresar su vida interior? En todo caso, no lo consiguió; el músico, el genial creador de formas sensibles, debía conquistar su independencia* (...). *De la praxis de Beethoven es de donde procede su titanismo* (...)".[73] Sí, de la praxis y del ***talento*** de Beethoven, porque sin talento de nada sirve la praxis. La misma praxis hecha por otro individuo no hubiera conducido a gran cosa. La praxis también es personal, también forma parte de la personalidad del artista.

De hecho, la personalidad del artista cuenta tan poco para Schloezer "*hasta el punto de que ya no expresa lo que es, sino que llega a ser lo que expresa*".[74] Ésta es, empero, la manera que se ajusta más para describir el trabajo de un actor o de un impostor, no la del compositor precisamente. Está claro que la práctica del oficio ayuda al artista a formarse como artista; pero la iniciativa es del ser, del espíritu, no de la

---

[pp] Escribe Lévi-Strauss: "*ya que la música es el único lenguaje que posee los atributos contradictorios de ser a un tiempo inteligible y intraducible, el creador musical es un ser comparable a las deidades, y la música es el misterio supremo de la ciencia humana*". (Claude Lévi-Strauss. *Mythologiques. Volumen I. Le cru et le cuit*. Plon. Paris, 1964).

Para el estructuralismo, la música es claramente un lenguaje que privilegia el aspecto estructural hasta el punto de excluir la componente semántica. Como dice Fubini, "*el estructuralismo, sobre todo desde la perspectiva antropológica de Lévi-Strauss, retoma el viejo problema del formalismo y lo dota de un nuevo contenido*" (*Música y Lenguaje en la estética contemporánea*. Alianza Editorial. Madrid 1994, p. 77).

expresión. Este malentendido es el que acostumbra a hacer un formalista respecto a la expresión***: no entiende que la expresión deriva del ser, la obra deriva del autor y la forma deriva del sentido***. Hasta el punto de confundir la existencia de la obra con la existencia del autor.

La vida artística no es una vida "artificial", una vida "inventada", sino que es más bien el resultado de una vocación seria, profunda y de una vida intensa que a menudo ha llevado a un destino trágico. Tanto la idea musical como el personaje operístico, sin duda, existen aparte del autor; pero ni ***son*** ni, todavía menos ***hacen*** al autor. Mozart no se convierte en Don Giovanni, sino que lo crea según su estilo personal. No es el artista quien "se hace" a través de la obra - en todo caso sería su oficio el que se haría a través de ella - sino la obra que se hace a sí misma a través del compositor, como el embrión que se forma en el vientre de su madre. Por eso, entendemos que Schloezer está en un error cuando asegura que "*el genio hará lo que quiera, pero no podrá querer cualquier cosa*".[75] ***No; el genio querrá lo que quiera, necesariamente. No hay límites a la voluntad artística porque no hay margen para la arbitrariedad***.

1.2.2. Pierre Schaeffer: El objeto musical como objeto sonoro

"*Durante años hemos estado haciendo fenomenología sin saberlo, lo cual, se mire como se mire, vale más que hablar de fenomenología sin practicarla*".[76] Esta observación del fundador de la música concreta no la dice tanto a quien estudia desde el plano puramente intelectual la música como a quien descubre que en la propia actividad perceptiva de la música hay mucho del talante fenomenológico llevado a la práctica. Concretamente, es lo que Schaeffer llama ***escucha reducida*** y que describe como una "*intención de no escuchar <u>más que</u> el objeto sonoro*".[77] [qq] Así, por ejemplo, es remarcable como este autor advierte del peligro de confundir el objeto percibido y la percepción que tengo de él: "*el objeto sonoro se inscribe en un tiempo que es muy fácil de confundir con el tiempo de mi percepción, sin darme cuenta de que el tiempo del objeto está <u>constituido</u> por un acto de síntesis, sin el cual no habría objeto sonoro, sino un flujo de impresiones auditivas*".[78] De todas formas, y aunque Schaeffer no lo diga explícitamente, detrás de su concepción aparece el objeto sonoro (término en el que incluye el objeto musical) [rr] como un ***objeto ideal*** para la conciencia, dicho con la terminología fenomenológica, y en este sentido, próximo a las tesis de los fenomenólogos que siguen a Husserl. Pero cabe decir que Schaeffer, como otros autores que entran en el campo de la fenomenología desde "fuera", es decir, no desde el bagaje propio de la reflexión filosófica, hace una mezcla de filosofía y teorías psicológicas, faltada a menudo de la coherencia exigible desde el punto de vista de la ortodoxia. Asimismo su contribución la consideramos valiosa muy especialmente en su perspectiva crítica ante el científico, del físico que estudia el sonido; cuando escribe por ejemplo: "*el físico aborda en realidad dos objetos: el objeto sonoro que escucha y la*

[qq] Nuestra intención, empero, es reservar el estudio a fondo de la escucha una vez hayamos llegado a establecer las conclusiones en relación al objeto musical, por lo que sólo atenderemos de paso aquellos aspectos de la percepción que tengan una relación directa con la esencia del objeto musical.

[rr] De hecho, Schaeffer se cuida de no distinguir entre sonoro y musical: "*este libro, consagrado a los valores musicales* (...)".*TOM*, pág. 97. De todas formas, lo que entiende Schaeffer por valor musical no coincide precisamente con nuestra línea de pensamiento - valores que apuntan a un sentimiento estético -, sino más bien a valores de índole sonoro-estructural.

señal que mide. Víctima del error de perspectiva ya denunciado, que ve en el mundo exterior el origen de las percepciones, no le queda más remedio que plantear la señal física desde el principio y considerar la audición como su resultado y el objeto sonoro como una apariencia subjetiva".[79] Por eso, hay que ir con cuidado en la identificación del objeto sonoro con el objeto que estudia la acústica: "*La correspondencia entre música y acústica es lejana; la experiencia nos prohíbe reducir tan alegremente los hechos de la percepción humana a los parámetros que miden los aparatos.* (...) *De esta manera hemos asistido al nacimiento de obras incontestablemente nuevas, e interesantes bajo este punto de vista, pero muy decepcionantes en otros planos y de dudosa supervivencia.* (...) *Si estas obras intelectual y acústicamente irreprochables no se dirigiesen en realidad más que a un oído teórico que jamás será el nuestro, entonces ¿no resultaría absurda la apuesta?*".[80] Ciertamente, Schaeffer pone el dedo en la llaga: la percepción musical no es un oído que funcione como un aparato de medida "científico", no es un oído "acústico"; y, por lo tanto, el objeto sonoro-musical no es un objeto acústico, en el sentido de ser el objeto adecuado al estudio del físico.[ss] El objeto sonoro, desde su punto de vista y que nosotros compartimos, hay que considerarlo siempre desde su naturaleza sonora y no del objeto material que lo origina.[81] Eso nos introduce en la naturaleza peculiar del objeto sonoro, muy distinto del objeto luminoso: "*En la medida* - señala Schaeffer - *en que un objeto iluminado tenga una "forma", el proyector o el sol serán olvidados en beneficio del objeto, pues ellos sólo proporcionan los rayos luminosos con que el objeto se adorna. Todos los sonidos provienen aparentemente de fuentes, y parece que lo que le interesa al oído, al contrario que al ojo, son los rayos sonoros*".[82] El objeto luminoso se transforma en algo diferente, en "oposición" a la luz que se proyecta en él, mientras que ***el objeto "sonoro" es él mismo objeto de sí mismo, como si fuera una realidad autónoma***. Schaeffer llama a la escucha de los objetos sonoros *experiencia acusmática*.[tt] Es decir, la escucha musical revela una realidad que se nos da del todo: mientras que en la realidad "mundana" aparece el objeto en tanto que "cosa" que es refractaria a su entrega – de ahí la noción de "cosa en sí" que tantos quebraderos de cabeza ha dado a los filósofos - en el objeto sonoro la donación de éste es completa, no hay reserva ni sombra. Como dice bellamente este autor: "*todos los demás objetos presentes en la conciencia le hablan de otra cosa distinta a ella misma: en el lenguaje del hombre, le describen el mundo, según las ideas que se hace de él. Los objetos sonoros y las estructuras musicales, cuando son auténticas, ya no tienen la misión de informar; se apartan del mundo*

[ss] Profundizando en la crítica a los músicos electroacústicos, la mayoría más ingenieros y científicos que propiamente músicos, dice Schaeffer: "*todo podría ser calculado de antemano..., salvo el efecto producido.* (...) *Un error común: la fe que se tenía en el triángulo y en la descomposición del sonido, para unos en series de Fourier, y para otros "ladrillos de sensación". Entonces, unos trabajábamos en construir robots y los otros en disecar cadáveres. La música viva estaba en otra parte y sólo sería para aquellos que sabían evadirse de estos modelos simplistas.* (...) *En estas músicas ocurre que el virtuosismo de los registros electrónicos enmascara cualquier juego vivo, o bien que lo arbitrario de los juegos sonoros, a mayor gloria de las causalidades, no preserva ninguna musicalidad voluntaria. Es así como el propio exceso de posibilidades de lo electroacústico escapa al equilibrio, predominando el virtuosismo de una musicalidad sin interés, o una sonoridad que no va más allá de la descripción de su propio origen.* (...) *La paradoja contemporánea reside, pues, en el fracaso instrumental de un gran número de medios poderosos. Sin una ejecución viva gracias a un instrumento creíble, la crisis no tiene salida*". (*TOM*, pág. 42-44). Musicalidad, interés y credibilidad son valores que Schaeffer encuentra a faltar en esas obras hechas exclusivamente desde una racionalidad que ignora la propia experiencia de la escucha.

[tt] "*Nombre dado a los discípulos de Pitágoras que durante cinco años escucharon sus lecciones escondidos tras una cortina, sin verle, y observando el silencio más riguroso*", según el diccionario Larousse.

descriptivo, con una especie de pudor, para hablar mejor a los sentidos, al espíritu, al corazón y al ser entero, de sí mismo".[83] Lástima que Schaeffer no haya visto en este "hablar al corazón" un valor estético constitutivo de la experiencia musical.

En este punto, no es sobrero señalar que el pensamiento de Schaeffer conecta con el estructuralismo cuando sitúa la estructura como al auténtico objeto de la percepción: "*en realidad no percibimos los objetos, sino las estructuras que los incorporan*".[84] Así pues, para este autor el ***valor*** musical se articula en la estructura. Nuestro oído, en este sentido, es extremadamente hábil para entender inteligentemente lo que Schaeffer llama "el lenguaje de las cosas": "*lo que ocurre espontáneamente y con mucho rigor es que decodificamos con una habilidad consumada. Pero, lejos de felicitarnos y admirar nuestros poderes, sentimos vergüenza, y casi despreciaríamos nuestros maravillosos automatismos, por despecho, al no poder comprenderlos*".[85] Nos añadimos a su lamento y constatamos la enmascarada "envidia" de la racionalidad a la "potencia" intelectual del corazón: "*nuestro oído,* - continua Schaeffer - *más músico de lo que nos atreveríamos a esperar, hace algo más que identificar en unidades los objetos sonoros que nombra* (...)*. A su manera hace, en sentido etimológico y no simbólico, una verdadera partitura: haciendo la parte de cada instrumento y atribuyéndole su continuum*".[86] Opera en esta compleja actividad del oído un sentido "natural" que no se opone a lo propiamente cultural - y, también, tradicional -, sino a lo convencional. Como muy bien escribe Schaeffer: "la *escucha "natural" da un sentido a lo que capta, sin pasar por la convención, sino apoyándose en una experiencia anterior muy elaborada* (...)*, se trata del repertorio de los ruidos*. (...) *Por más que los ruidos tengan un aire natural, nosotros deletreamos y aprendemos desde la más tierna infancia este lenguaje de las cosas con la misma aplicación que una lengua de los hombres.* (...) *Vamos a escuchar los objetos sonoros con un oído musical*".[87] En otras palabras: Schaeffer concibe un sentido natural para captar el campo sonoro como un lenguaje o ***protolenguaje*** (una idea de reminiscencias rousseaunianas, por cierto) musical. De esta manera**, *nuestro oído "musicaliza" el ruido convirtiéndolo en un "lenguaje de las cosas"***, a la manera de una metabolización de la realidad sonora que, tal como nos llega, tal como nos es dada, en estado "crudo", no puede ser directamente asimilada, comprendida. En realidad, la propuesta de Schaeffer se queda corta: la "inteligencia del corazón", la "lógica" de los sentimientos, a través de la sensibilidad musical nos abre un camino para ***escuchar "toda" la realidad***, no sólo la sonora, en sus múltiples sentidos. La inteligencia de nuestro oído musical nos permite captar la ***naturaleza musical*** en todo. Se trataría, pues, de ***musicalizar la vida***,[uu] sin detrimento de la acción que hace la música sobre nosotros mismos, como campo de ***conocimiento interior*** y ***autocomprensión***.

1.2.3. Vladimir Jankélévitch: el objeto musical como un "no-sé-qué". La "*coincidentia oppositorum*" en el objeto creativo.

Expresiones como "*presque-rien*" o "*je-ne-sais-quoi*" sintetizan el núcleo entorno al cual gira el pensamiento de este filósofo. De esta manera nombra lo ***inefable***, lo que no se deja atrapar en las redes del lenguaje: la gracia, el encanto, el genio, el misterio de la creación, lo que distingue la actividad creadora de la actividad cotidiana. "*Desgraciadamente, la música en sí misma es un no-sé-qué* - señala Jankélévitch - *tan*

[uu] Se trata, de alguna manera, de hacer realidad la *vida estética* de que habla Nietzsche a través de las facultades musicales innatas.

incomprensible como el misterio de la creación.(...) *Así mismo, el irritante y decepcionante secreto de la música se oculta y parece reírse de nosotros*".[88] Este encanto, esta gracia no se pueden medir, no se pueden abstraer y aislar de su manifestación. "*Lo inefable, por el contrario,* - afirma este autor - *es inexpresable por ser infinito e interminable cuanto sobre ello hay que decir*";[89] y la música es la encargada de señalar la presencia de lo inefable [vv] porque "*donde la palabra falta, allí comienza la música; donde las palabras se detienen, el hombre no puede hacer más que cantar*".[90] ¿Y cuando la música se detiene? - nos preguntamos nosotros -; ¿y cuando falta la música?: allí comienza el auténtico silencio. La relación de la música con el silencio queda bellamente expresada por Jankélevitch con la siguiente analogía: "*sin vanas metáforas podemos decir que el silencio es el desierto en el que florece la música, y la música, flor del desierto, es a su vez un misterioso silencio*".[91] El silencio, la cualidad del silencio de una persona es la que la distingue como tal. La persona de silencio "ruidoso" no posee un alma elevada, no está preparada para recibir la verdad.[92] Pero Jankélevitch intuye algo que va más allá del silencio: "*el silencio está más allá del ruido, pero la "armonía invisible", la armonía críptica o esotérica, está incluso más lejos que el silencio*",[93] palabras éstas que sitúan el pensamiento de este filósofo en el espíritu de la tradición más genuina del misticismo pitagórico.

El canto se convierte, entonces, en la manifestación espontánea ante lo inefable: es el encuentro con lo inefable lo que invita a cantar, ya que "*lo inefable desencadena en el hombre un estado de entusiasmo*".[94] Éste es el sentimiento primordial de la música: el entusiasmo, el gozo ante lo infinito, el *aleluya* espontáneo con el que el espíritu estalla de gozo, junto al estado de euforia que acompaña la presencia de lo sagrado. Lejos del dolor desgarrador o del *grito animal* que irrumpe a través de las pasiones más instintivas, como diría Diderot, para Jankélévitch el canto toma una dimensión mística, puramente espiritual. En este aspecto estamos plenamente de acuerdo con Jankélévitch: no es el grito de la necesidad ni el gesto de la angustia la base del canto. Ni el mismo Heidegger sabrá ver el trasfondo del sentimiento de angustia y lo tomará como sentimiento primordial; no verá que la angustia es el sentimiento de la existencia de la razón separada del corazón: es aquí donde se produce el gran malentendido***, el error de confundir "la existencia de la razón" con "la razón de la existencia"***. Porque el auténtico trasfondo de la existencia, la que intuye el corazón inmediatamente, se manifiesta a través de un sentimiento primordial de extraordinaria alegría, apertura, paz, afirmación, esplendor, brillantez, fuerza, etc. Afortunadamente, la música se mantiene fiel a su sentimiento primordial a pesar de que se tiña revistiéndose de los "colores" y de los matices más dolorosos o más terroríficos: la esencia del

[vv] En este sentido, la aportación de una filósofa como Susanne Langer, en principio bastante alejada de los planteamientos filosóficos de Jankélévitch, se inscribe, no obstante, dentro de esta misma línea de pensamiento. Como es sabido, Langer trata la música como un simbolismo: "*la música en su más alta, aunque claramente simbólica forma, es un símbolo inconsumado*" (Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key*. Harvard College, 1957. Pág. 240). Ahora bien, la función del símbolo consiste en representar el objeto que simboliza; ¿cuál es, pues, este objeto? Evidentemente, Langer está más interesada en desarrollar su teoría del símbolo que en cualquier otra cosa, dedicando a este propósito la mayor parte de su discurso. Sin embargo, hay un momento en que expone claramente a qué objeto se refiere: "*hay, no obstante, un tipo de simbolismo peculiarmente adaptado a la explicación de las cosas "inefables", aunque le falta la virtud cardinal del lenguaje, la denotación. El tipo más altamente desarrollado de tal semántica puramente connotacional es la música*" (*opus cit.,* pág. 101). De esta manera llega Susanne Langer a la misma conclusión que V. Jankélévitch, reconociendo la música como la expresión de lo ***inefable***. Pero parecería una consecuencia lógica de los argumentos de la filósofa americana que si la música expresa lo inefable no puede ser, a la vez, un lenguaje denotativo, por la propia naturaleza de aquel. De todas maneras, la discusión del carácter simbólico o no de la música merece una atención especial que dedicaremos en los próximos capítulos.

sentimiento, desvelada por la música, "salva", "redime" el sentimiento concreto, por terrible que sea, al integrarlo en su raíz unitaria. Y al hacerlo, la música nos muestra la fuerza vencedora de la esencia sobre el accidente, de la unidad sobre los detalles, de la alegría sobre la angustia. Aquí encontramos el fundamento de la función catártica que en la música se vuelve más potente que en cualquier otro arte.

No nos queda la menor duda que Jankélévitch es una *rara avis* entre sus colegas ya que posee una sensibilidad exquisita para la música y una gran intuición para entender la actividad creadora desde dentro. Sin embargo, un tono melancólico se desprende de su prosa. Su manera de ver la música manifiesta una ambigüedad tenue y un cierto vacío que no proviene del contacto con la música misma, sino de su apego, quizás más involuntario que deseado, a la facticidad del mundo. "*La música no significa nada, por tanto, lo significa todo*",[95] escribe el filósofo. En vez de buscar el sentido de la música o de negarla, Jankélévitch asume la contradicción, la paradoja como un ***equívoco esencial*** de la música, tanto a nivel metafísico como moral. La música significa la totalidad, lo absoluto o, dicho de otra forma***, la música es la manera que tiene lo absoluto de significarse, su signo***. La magnitud de esta empresa desborda la más remota posibilidad de conseguirlo a través de los procesos de la razón. Así pues, la música opera ***irracionalmente***, al margen de la verdad, "*por ello está más cerca de la magia que de la ciencia demostrativa*".[96] Estas palabras, que para un filósofo racionalista tendrían un significado peyorativo, apuntan hacia otro tipo de verdad, una ***verdad seria***, auténtica: "*si la consideramos en su ingenua e inmediata verdad, la música no significa otra cosa que lo que es: no es la exposición de una verdad intemporal, sino la exposición misma, la única verdad, la seria*".[97] Efectivamente, la música no "esconde" nada, se expone desnuda, se da en su inmediatez. De ahí se desprende la superioridad de la música sobre las otras artes, "*por ello el arte de los sonidos es verdaderamente – y esto dicho sin metáforas - la intimidad de la interioridad y el fuero interno de las demás artes. Para admitir que la música traduce el alma de una situación, y hace que ésta última sea perceptible al oído de nuestra alma, no es necesario conferirle un alcance transfísico. En efecto, la sonoridad física es ya una cosa mental, un fenómeno inmediatamente espiritual* ".[98]

No obstante, no podemos coincidir con Jankélévitch cuando afirma que "*ya no hay manera de distinguir entre sustancia y modos de ser relativos, entre esencia y ornamentación*",[99] ya que en la música distinguimos claramente lo que es sustancial, los pilares y las "paredes maestras" del edificio musical, de lo puramente ornamental. La diferencia con otros fenómenos del mundo de la vida radica en que ***en la música lo ornamental no es superfluo***, "prescindible". La música está tan presente en las ideas de gran vuelo como en los detalles más pequeños. No hay nada "insignificante", nada que pudiera desaparecer sin notar su pérdida irreparable. Pero eso en absoluto tiene nada que ver con la indistinguibilidad, con la indiferencia entre el fundamento y el ornamento: sin esta diferencia la música sería un conglomerado de sonidos desorganizados. Jankélévitch, según nuestro parecer, confunde la inutilidad con la frivolidad y la superficialidad; para este filósofo lo profundo se manifiesta en proporción directa al esfuerzo y al tiempo empleado para actualizar todo el potencial virtual, todas las intenciones ocultas. No; la música sólo es frívola e inconstante para la mirada apagada del hombre "caído", sumergido en la alienación de su cotidianidad. Esta confusión le hace afirmar que "*la obra musical existe sólo durante el tiempo de su ejecución*",[100] es decir, que la música sólo tiene una existencia basada en la apariencia, puramente fenoménica. Pero si negamos la profundidad de la música, negamos la noción de profundidad en sí misma, porque la música manifiesta la ***esencia*** de la profundidad, en tanto que profundidad sin objeto que se desvela de forma inagotable.

Llegamos a la conclusión de que el objeto musical de Jankélévitch se deshace, se evapora en la temporalidad, en la *durée* bergsoniana: "*sería necesario otro Bergson para desvanecer los espejismos de la espacialización en la estética musical*",[101] escribe el autor, expresando un claro prejuicio contra el espacio y la "visualización". Comprendemos perfectamente el motivo de este prejuicio por lo que hay de peligro real de convertir la música en una arte plástica más, pero discrepamos por lo que ello supondría en tanto que concepción de la música como simple *durée*: sería francamente insoportable. De hecho, la experiencia nos dice otra cosa: en el momento en que aparecen ***elementos temáticos*** en la música y los reconocemos como tales, éstos son recordados, "salvados", "pescados" del fluir indistinguible de la pura temporalidad. Es entonces cuando reconocemos la música, su articulación, su entidad como objeto musical con ***su dimensión musical que es temporal y espacial a la vez***, pero no como concepto "geométrico" sino musicalmente expresivo. Según nuestra opinión, el filósofo se equivoca al no admitir una dimensión espacial propia de la música, cuando afirma, por ejemplo, que "*la asociación que se establece entre el sonido y los desplazamientos de la mano sobre el teclado, entre la música y sus escansiones coreográficas, entre el debilitamiento del sonido por la distancia y la experiencia del desplazamiento espacial, lleva a crear un espacio auditivo a nuestro alrededor, un lugar híbrido en el que la música asciende y desciende, se aleja y que, como todo espacio, posee un arriba y un abajo*".[102] No, el espacio musical no es una creación artificial y a posteriori por influencia "visual", sino la ***esencia del espacio***, de la misma manera que el tiempo musical no es el tiempo que experimentamos habitualmente, sino la ***esencia del tiempo***. Así, la esencia del espacio no es perceptible a través de la vista, por los ojos, ni tampoco por el tacto o por ningún otro sentido: es perceptible por el oído, con una precisión extraordinaria y de forma inmediata.

Pero, sin duda, uno de los aspectos más interesantes en relación a la naturaleza del objeto musical tal como se desprende del pensamiento de Jankélévitch sea el reconocimiento de la importancia decisiva de la actividad creadora, del ***hacer***. "*Los más profundos musicólogos actuales* - escribe este autor, y que nosotros subscribimos y extenderíamos a todos los estudiosos, incluidos los filósofos de la música - *son compositores, o personas que practican la música*".[103] Efectivamente, quien habla o escribe sobre música sin ser capaz de "hacerla" no puede estar nunca seguro de lo que afirma, le falta un conocimiento basado en la experiencia real de la música.[ww] "*A menudo, el creador sólo tiene una manera de reflexionar sobre la creación: crear*",[104] escribe Jankélévitch; este "reflexionar" del creador, evidentemente, no es una reflexión racional, en el sentido habitual del término, sino un ***diálogo interior*** construido sobre intuiciones, sensaciones, expectativas que van tomando cuerpo, que se van abriendo a la luz a través de la escritura y solamente a través de ella - sin ignorar el bagaje teórico que queda incorporado en su oficio. Por eso, el sentido de la música no se puede "programar" anticipadamente, "*el sentido se forma, pues, en el presente,*- señala el filósofo - *y se evidencia en el futuro anterior, pero nunca es concertado por anticipado o a priori por el artista: ¡es el ideólogo quien delibera antes de hacer!* (...) *Comenzad por "hacer", dad el problema por resuelto, porque ya lo resolveréis después.*

[ww] De ahí la importancia que tiene en la formación musical la práctica de la escritura, no precisamente para estimular la presencia creciente de nuevos compositores, sino para hacer "conocedores" de primera mano de la música a toda persona interesada por la música. Desgraciadamente, es evidente que los responsables de la administración española y catalana que hacen las leyes de educación no están adecuadamente asesorados al disminuir las horas lectivas de escritura para potenciar, en cambio, las horas de práctica del instrumento. No se han dado cuenta todavía que por mucho que uno dedique horas a tocar un instrumento, eso no le llevará a conocer con más profundidad la música que el compositor ha escrito.

Comencemos por el final, y el resto llegará por añadidura".[105] Es ésta una buena y sencilla forma de describir el espíritu que anima el proceso creativo: la obra ya está hecha, sólo hay que desempolvarla, sacarle las impurezas, apartar lo que estorba...

1.2.4. Clément Rosset: el objeto musical como "*ens realissimum*".

La reflexión sobre la naturaleza del objeto musical llega, en el pensamiento de Rosset, a la conclusión más extrema, más radical: "*la música es así creación del real en estado salvaje, sin comentario ni réplica; y el único objeto de arte para presentar un real como tal. Eso por una simple razón: la música no imita, agota su realidad en su producción, como el ens realissimum - realidad suprema - por la cual los metafísicos caracterizan la esencia, el ser de toda cosa modelo posible pero de no ser ella misma modelo de nada*".[106] De ahí proviene la autonomía de la música respecto a la "realidad" del mundo, como también la del músico que "*lleva su real con él*".[107] Una autonomía que proclama la superioridad de la música en relación a las otras artes [xx] y la capacidad inmensa de fascinación y de éxtasis sobre éstas, ya que "*el objeto musical fascina porque se sitúa fuera del campo del deseable, realizando esta condición paradoxal, a menudo soñada, pero nunca acordada fuera del espacio musical y de no ser "como las otras", es decir, de ser perfectamente la otra*". [108] La potencia de su efecto sobre el auditor está causada por la "*irrupción del real en estado bruto, sin posibilidad de acercamiento por el sesgo de la representación*";[109] es decir***, la música no representa sino que se presenta***, sorprendiendo, a veces de forma violenta, al auditor. De sus palabras se desprende que Rosset rechaza de lleno la posibilidad de una concepción simbólica de la música en tanto que todo símbolo es representativo. Y creemos que su afirmación no va nada desencaminada: el contacto directo de la música no deja "tiempo" a la réplica, cogiendo al oyente por sorpresa, mientras que el contacto con el mundo siempre es "mediatizado" por el lenguaje, sea simbólico, o verbal. La inmediatez del objeto musical pone "en fuera de juego" todo "juego" de la representación, es decir, de interpretación, sea el auditor consciente o no de ésta. Creemos que éste es uno de los argumentos más potentes para refutar las tesis orientadas a una concepción de la música como símbolo o signo.

La alteridad de la música respecto al mundo, su carácter "extraño al mundo", queda bien manifiesto cuando constatamos que "*alguna cosa se presenta aquí que no recuerda nada real precisamente porque constituye un real de él sólo, ofreciendo a quien lo siente la primacía del misterio ligado a toda existencia, una especie de visión en directo de la diferencia trastornadora, en el sentido de la palabra trastornar, que hay entre el ser y el no ser - diferencias que ya conocemos, pero que nunca la habíamos percibido en este nivel de profundidad*",[110] de forma que el objeto musical se erige delante nuestro como una presencia "*que no procede de ningún nacimiento y viene a ser no siendo la consecuencia de nada* (... existiendo) *bajo su propia autoridad, independientemente de todo origen o razón de ser*".[111] En otras palabras: nos

[xx]Es remarcable la coincidencia con un autor proveniente de la tradición analítica anglosajona, si bien tachado a menudo por sus propios colegas como "platónico", como es Peter Kivy. Este autor escribe, por ejemplo, que "*la música absoluta nos entrega un mundo, pero no es el nuestro*" (Peter Kivy, *New Essays on Musical Understanding*, traducción al castellano por Verónica Canales para Ediciones Paidós, Barcelona 2005, pág. 58), mientras que las otras artes - las artes *con contenido*, como las llama Kivy - "*nos entregan nuestro mundo, aunque transformado y transfigurado a la manera de las bellas artes*" (*opus cit.)*, y por lo tanto son incapaces de liberarnos, como hace la música: "*el resto de bellas artes, lo que yo llamo artes de contenido, artes "con contenido", no aportan este liberación, como la música, sino todo lo contrario: nos enfrentan a aquello de lo que se supone que deben liberarnos*" (*opus cit.*).

encontramos delante ***de un objeto sin causa, expresión soberana de la voluntad de existir***. De esta manera, el compositor se convierte en el modelo paradigmático de la creatividad en tanto que artífice de una realidad autónoma: "*el músico* - afirma Rosset - *es así el único artista en ser completamente demiurgo: "obrero" en sentido absoluto, produciendo su real sin ningún apoyo exterior: no propone una imagen del real sino que impone un real en carne y hueso, lleno de sus propias materia y forma. La música no es el rival del real ni el ser émulo, sino su modelo: "imitando" efectivamente el real, es decir el acto de devenir real, y no el real una vez advenido*".[112] En este sentido la posición de Rosset se distancia, por ejemplo, de la de Sartre: "*el mundo y la música se oponen como un modelo de realidad a otro; no como el real al imaginario*".[113] Sartre sólo admitiría una única realidad, la del mundo, teniendo que apelar a una conciencia imaginante "aniquiladora" de la realidad que permitiera abrir un "espacio" a la presencia del arte; por contra, Rosset concibe una realidad "otra", la del objeto musical, que coexiste "pacíficamente", si bien de forma claramente contrastada, con el real del mundo.[yy] Por este motivo, la música no imita ni se acoge a un lenguaje simbólico o de signos propio del modelo mundano, sino que "*constituye pues un lenguaje; y un lenguaje que podemos, en cierta manera, considerar universal*";[114] tesis ésta que genera un nuevo argumento para refutar la teoría simbólica de la música: la música, como realidad soberana, crea su propio lenguaje absolutamente autónomo e independiente del lenguaje verbal y sus derivados mundanos.

La alteridad substancial de la música tiene como consecuencia más directa la problemática entorno al acceso a ella y la comprensibilidad de su lenguaje: entramos con la música por un camino que no tiene nada que ver con las capacidades de comprensión del mundo a través del lenguaje; la inteligencia musical, la capacidad de gozo, etc. de la música no presenta ningún punto en común con la inteligencia mundana (cosa que explica, por cierto, como las mentes de grandes intelectuales e incluso artistas de la historia hayan sido absolutamente opacas al fenómeno musical). Se formarían así dos "clases" (en el sentido "matemático" del término) de individuos: los que tienen acceso a la experiencia de la realidad musical y los que permanecen sordos a ella, con toda la gama de grados de intensidad vivencial que pudiéramos encontrar.

Sin embargo, la autonomía de lo real de la música comporta la falacia de todo intento de "traducción" a las estructuras del mundo: "*todo aquello que es absolutamente real - es decir, extraño a toda representación - es también absolutamente singular; y todo lo que es singular se muestra rebelde a la interpretación*",[115] y, en consecuencia, "*la lengua musical es la única que no tiene necesidad de intérprete. Aquellos que decimos que "interpretan" una partitura son ejecutantes, no traductores*".[116] Evidentemente, si interpretar es sinónimo de traducir, no podemos estar más de acuerdo con Clément Rosset en que la música es intraducible. Pero una concepción más amplia, no tan estrecha de la interpretación puede tener sentido en relación a la música. Para Rosset la interpretación es una "reducción a otra cosa", y en este sentido la música no se deja reducir, se escurre entre los dedos al mínimo intento de hacerlo. No obstante, el ***intérprete puede hacer entendedora la música*** exclusivamente por vía musical, sin traducción ni aún menos explicación, yendo mucho más lejos de la pura ejecución instrumental, precisamente porque, como individuo, el intérprete es también una realidad ***singular***: su corporalidad, su temperamento, su sensibilidad, su inteligencia musical, ***su arte en suma, son precisamente los verdaderos "instrumentos" para la interpretación más allá de que use un instrumento musical para manifestarlo***. Incluso

[yy] Al respecto escribe Rosset: "*es porque la música es, en cierto sentido, no la expresión soñadora de un mundo mejor sino, todo lo contrario, una especie de parada inesperada en el curso del mundo, algo como un claro en el bosque o un oasis en el desierto*". (*OM*, pág. 87).

osamos decir que el rol de ejecutante es el factor más próximo a la mundanidad, en tanto que se convierte en el último peldaño de su tarea intermediaria entre la realidad musical y la del mundo.

Pero, sin duda, uno de los aspectos más notables del pensamiento de Rosset es la conexión de la música con la existencia y con el gozo de existir. Así, el efecto de la música "*no consiste en sugerir el mundo, bajo el golpe de una euforia sospechosa, donde todo está bien o todo se justifica, sino más bien en revelar, de forma clara y indudable, que* ***todo es prodigioso en tanto que simplemente existe***".[117] Ésta última afirmación encaja con la naturaleza del sentimiento estético musical estudiado en el capítulo anterior: si la música "habla" de esencias, si es el lenguaje de las esencias, ***el entusiasmo por el gozo de existir es el sentimiento propio asociado a experimentar la esencia de la existencia***.[zz]

Estamos aquí, pues, justamente ante *la* ***experiencia ontológica originaria*** que nos ofrece la música en tanto que *Prima Philosophia*: la expresión primigenia del gozo de vivir, del gozo de existir. ***El misterio de la música se vuelve aquí uno con el misterio del ser, abriéndonos a una experiencia ontológica inaccesible para la razón a través de la palabra y respondiendo por la vía del sentimiento estético-musical la pregunta que se interroga por la existencia: ¿qué es existir?: gozo de vivir***. Éste es el sentimiento primero, el originario, o como dice Rosset. "*la música provoca así una especie de toma de conciencia a posteriori de un saber ancestral y perenne, la revelación de una cosa verdadera y conocida por todos* (...). *Esta historia es la de la existencia en general que la música parece conocer de antemano todos los detalles y aleatoriedades* (...). *Y todo lo que adviene o podría advenir no es más que un conjunto de variaciones programadas una vez por todas desde un pasado inmemorial*".[118] Si algo podemos decir de la música, sin temor a equivocarnos, es que existe y es a la vez el garante más directo de la existencia. El objeto musical se convierte así en el fiel testimonio de un tiempo originario de la existencia que viene acompañada del gozo de su afirmación. Gozo que se transmite en cada obra que el compositor crea, afirmando la existencia en cada obra, mientras experimenta él mismo el goce de su afirmación. Así pues, podemos afirmar que ***el origen y fundamento de todo goce estético delante de la obra musical es el propio gozo de la existencia***.

Por eso cobran pleno sentido las últimas palabras de Clément Rosset en relación al objeto musical: "*aquello que hay así de prodigioso en la música es primera y simplemente que existe* (...). *Si la música existe, entonces es verdad que el mundo existe* (...). *En este sentido la música recuerda imperativamente un sentimiento del real en general gastado y debilitado, desgastado día tras día por la experiencia cotidiana*".[119] Invirtiendo los términos hasta el punto de "violentar" el sentido común (que por "común" es también el más mundano de los sentidos), Rosset hace derivar la aprehensión de la existencia del mundo de la existencia de la música. Efectivamente, nuestra "extrañeza" ante una realidad mundana compuesta por "cosas" que en su trascendencia no revelan nunca su interioridad, nos podía hacer caer fácilmente en una actitud escéptica en relación a la existencia real del mundo, considerándolo exclusivamente como mundo de meras apariencias, de puros fenómenos. Pero es justamente la experiencia de lo real de la música la que "rescata" lo real mundano de su mudez constitutiva: es porque experimentamos ciertamente el sentido de realidad del

---

[zz] "*Enthousiasmós*" significa que la persona está "en el dios", es decir, consigue un estado de beatitud que le lleva a estar fuera de sí: fuera de su estado habitual que niega el gozo "divino" de vivir. Este entusiasmo es más profundo que el éxtasis catártico producido por la conmoción abrumadora de la desolación (*éleos*) y el escalofrío de terror (*phobos*) que, según Aristóteles, inspira la tragedia: el entusiasmo ante el gozo de existir es el más profundo y el más auténtico sentimiento de ***libertad***.

objeto musical que reconocemos en los intersticios de los fenómenos cambiantes el sentido de lo real del mundo - del Ser que se oculta, como diría Heidegger. De ahí que, finalmente, el contacto con lo real de la música se hace necesario para nutrir, renovar, regenerar la realidad del mundo, al conectarlo con su raíz originaria.

2. Conclusiones a las aportaciones estudiadas.

a) El objeto musical es un objeto del sentido.

Es un sentido que se torna objeto, que se ha objetivado: un ***objeto del sentido***. Lejos de una interpretación basada en la pura conceptualización fundamentada en la conciencia reflexiva, a nuestro entender, y mientras seguimos la huella de Max Scheler, el sentido es precisamente el valor al cual se dirige el ***sentir*** dentro del campo de sentimientos, comenzando ya por la simple sensación. El objeto musical, en tanto que objeto del sentido, toma los valores de un campo de sentimientos objetivado. Al escuchar música, buscamos el sentido de un objeto que es del propio sentir: buscamos así el ***sentido del sentir***, el valor del sentimiento, la ***esencia*** del sentimiento. En eso precisamente consiste la experiencia del sentimiento estético musical. De esta manera, el objeto musical, realiza de forma espontánea y como experiencia inmediata la *epojé* y la reducción eidética de la que surgen las esencias.

No obstante, los filósofos estudiados en el presente capítulo tienen una noción del sentido notablemente diferente de la que aquí exponemos. Así, por ejemplo, en el caso de Schütz el sentido es concebido por la conciencia reflexiva a partir de experiencias pasadas. Por lo tanto, para este autor, la experiencia vivida en presente no tiene sentido. De esta manera, el sentido se convierte, para Alfred Schütz, en un fenómeno derivado, no originario; contrariamente a nuestro planteamiento que, como ya hemos hecho patente a lo largo de lo que llevamos escrito, ve en el sentido lo originario - un sentido que se torna "presente" a cada momento de la escucha y que llega a ser lleno en la culminación de la existencia del objeto musical al que se refieren los valores correlatos del sentimiento estético -, mientras que el concepto producido por la reflexión es siempre algo secundario. La experiencia de la escucha musical nos dice que el sentido del objeto es solidario al despliegue del objeto musical en el tiempo: no esperamos a haber escuchado todo el objeto para, posteriormente, reflexionar sobre el sentido de lo escuchado. La analogía utilizada por Schütz con el vuelo de pájaro, en el sentido de coordinar en una sola acción el vuelo activo con los momentos de planeo donde se detiene la actividad para sumergirse en la reflexión, tiene a nuestro entender más de símil poético que no de descripción de lo que realmente sucede en la escucha musical. Es un hecho bien contrastado que la audición del objeto musical requiere una atención continuada: incluso en los silencios o pausas musicales: no hay tiempo para la reflexión cuando oímos música y todo intento de reflexión comporta una desconexión, un dejar de escuchar, un lapsus en su seguimiento para situarnos en el plano de la conciencia reflexionante. Sería absurdo por lo tanto, buscar el sentido en un plano ajeno el propio despliegue de la música. El sentido del objeto musical hay que encontrarlo en la música, en la experiencia ante ella, justamente porque se trata de un sentido musical.

Para Pierre Schaeffer, nuestro oído, con una ***potencia intelectual*** muy superior a la razón – y a menudo envidiada por ésta - es capaz de entender directamente el sentido

de la realidad sonora. En otras palabras, según Schaeffer, la actividad "natural" de nuestro oído capta espontáneamente un sentido a los objetos sonoros, compatible con todo aquello cultural y tradicional heredado históricamente, pero que a la vez se opone plenamente a todo convencionalismo impuesto. Así pues, aprendemos desde el seno materno a escuchar los objetos sonoros con un oído musical, musicalizando el ruido para convertirlo en un protolenguaje que Schaeffer llama "lenguaje de las cosas". Recogiendo el testimonio de Pierre Schaeffer nosotros nos atrevemos a proponer la idea de que ***a través de la sensibilidad musical estamos verdaderamente abriendo una vía para escuchar "toda" la realidad mundana, no sólo la sonora, musicalizando el mundo como premisa inexcusable para captar su sentido, para poderlo comprender*** – tarea en que la lógica de la razón ha fracasado reiteradamente.

b) El objeto musical no es un objeto ideal e irreal.

Tal como hemos señalado anteriormente, el objeto musical es para Edmund Husserl un ***objeto ideal e irreal***, ya que para las obras de arte el fundamento de éstas es espiritual, físicamente inexistente y, por lo tanto, irreal.

En el fundamento de la aportación de Pierre Schaeffer a la reflexión estético-fenomenológica se nos hace evidente una concepción del objeto sonoro (término en el que incluye el objeto musical) como ***objeto ideal*** para la conciencia, bastante próxima – si bien heterodoxa, dada su formación más musical y científica que propiamente filosófica - a las tesis de los seguidores de Husserl. Schaeffer habla de ***escucha reducida***, entendida como la intención de no escuchar más que el propio objeto sonoro. Para este autor es importante saber distinguir entre el objeto percibido (constituido por un acto de síntesis) y la percepción que tengo de él en mi conciencia. El primer paso a dar consistirá en desmarcarse de la visión científica del físico que estudia el sonido: el objeto sonoro no es el objeto que estudia la acústica, ya que la percepción del objeto sonoro la realizo con el oído que no funciona como un aparato científico de medida. Mi oído no es acústico, sino sonoro-musical. En este sentido, el objeto sonoro, pide ser captado desde su naturaleza sonora y no desde el objeto material que lo origina, ya que, a diferencia de un objeto luminoso, el objeto "sonoro" es objeto de sí mismo, como si se tratara de una realidad autónoma que se nos da del todo. La escucha de los objetos sonoros es para Schaeffer una experiencia acusmática.

Consecuente con la tesis husserliana de la conciencia constituyente - a diferencia, por ejemplo, de Ingarden -, Schütz define el objeto musical también como objeto ideal. Para este filósofo, el objeto musical se distingue del objeto matemático (por ejemplo, un teorema) solamente por la forma de ser construido y captado por nuestra mente: mientras el teorema se construye *politéticamente* (en una serie de pasos) y es captado su sentido *monotéticamente* (de una sola vez), el objeto musical solamente ofrece su sentido *politéticamente*. A nuestro entender, Schütz caerá, como antes lo hizo Husserl, en la problemática irresoluble de la irreductibilidad de la conciencia a la existencia y viceversa, entre el acto de conocimiento consciente del sentido de las cosas y la intuición inmediata que tenemos de la existencia propia y la de los entes que nos rodean.

Este último punto ha abierto para nosotros un espacio de reflexión en relación a la manera de captar la existencia del objeto musical comparativamente a como lo hacemos con el objeto matemático, así como para la diferente forma de captar el sentido de ambos objetos. Así, el teorema matemático fundamenta su existencia en la demostración que se hace siguiendo unos pasos determinados, uno por uno, en un orden

estricto e ineludible. No obstante, una vez llegados a la cima del camino demostrativo, comprendemos de una vez por todas el sentido del teorema. Adoptando la terminología de Husserl y Schütz y adaptándola a nuestros propósitos, afirmamos que la aprehensión intuitiva de la existencia del teorema matemático posee un carácter politético, mientras que la aprehensión de su sentido se nos da monotéticamente. Contrariamente, la aprehensión consciente del sentido de una obra musical requiere una serie de pasos de cumplimiento tan riguroso como el proceso demostrativo del teorema, mientras que una vez hemos llegado al final de la obra musical, ésta se nos entrega en la singularidad de su existencia en un acto total y de golpe de nuestra intuición. Diríamos en este caso que la obra musical nos entrega su sentido politéticamente, mientras que su existencia posee un carácter monotético. Mientras la existencia del teorema se ***demuestra*** subiendo hasta la cima de su sentido por la vía del conocimiento, el sentido de la obra musical se ***muestra*** bajando al valle hacia la plenitud de su existencia singular. El sentido del primero permanece en el conocimiento que podamos conseguir de él, mientras que el sentido de la segunda radica en la apertura a su propia existencia - no como sentido "intelectual", que en el caso del objeto musical llegará a ser un fenómeno derivado, sino como sentido existencial hecho "presente" (y que se vive en "tiempo presente") al que apuntan los valores estéticos.

El carácter opuesto del objeto musical respecto del objeto matemático queda justificado por la oposición entre la naturaleza "viva" del objeto estético y la naturaleza "muerta", vacía, del objeto producido íntegramente por el ejercicio de la conciencia racional. Éste último satisface su sentido dentro de los límites de la regla, mientras que en la obra artística toda regla queda sobrepasada. Por eso, y aunque el conocimiento del objeto matemático nos sea dado a nuestra conciencia plenamente, no dejará de ser un conocimiento secundario a partir de reglas preestablecidas en comparación a la inmediatez del conocimiento intuitivo del arte; no dejará de ser un conocimiento que siempre llega tarde y a destiempo. Y eso es así porque, justamente, un objeto el conocimiento del cual se da totalmente es un objeto muerto, mientras que todo objeto vivo, como una obra de arte, nunca podrá ser conocido exhaustivamente, antes al contrario, permanecerá siempre abierto a la posibilidad de un conocimiento posterior. Así, el objeto musical presenta características ontológicas más parecidas a los objetos vivos y, por lo tanto reales, que a los ideales e irreales.

Si por objeto ideal e irreal entendemos un objeto que no tiene su fundamento ontológico en el mundo de los objetos materiales (incluidas las vibraciones acústicas), sino que pertenece a la clase de los objetos culturales y espirituales, entonces es evidente que el objeto musical pertenece a esta última clase de objetos. Pero si por objeto ideal e irreal se entiende un objeto "para" la conciencia reflexiva o "para" la conciencia imaginante, entonces el objeto musical no es ninguna de ambas cosas, porque su fundamento óntico va más allá de la mera idea concebida o de la fantasía imaginada. En este sentido, el objeto musical es un objeto más real que los objetos físicos.

c) El objeto musical toma interiormente la misma forma que la del acto de su escucha. La estructura del proceso anímico que experimentamos como contenido de sentido en la vivencia de nuestro sentimiento estético ante el objeto musical, coincide con la forma que toma este objeto en nuestra escucha.

La idea más interesante que nos ofrece Moritz Geiger es la de que no solamente en la acción de escuchar, sino que en la propia obra musical, aparecen

siempre ***dos polos*** en relación dialéctica entre sí; es decir, un polo objetivo y un polo subjetivo irreductibles entre ellos. Objeto y escucha son así isomorfos, en tanto que son dos maneras de presentación, una para el sentir, la otra para la percepción, de la misma realidad, sin perder su integridad, sin que quede residuo.

Para Schloezer el objeto musical no se agota en su "objetualidad", en su condición de objeto, como lo hacen los objetos inertes; sino que se trasciende a sí mismo mostrándonos su condición de sujeto. Eso nos permite enlazar la idea de Schloezer con la fenomenología de Moritz Geiger, en el sentido de que el objeto musical es "más que un objeto": es una unidad "objeto-sujeto" que contiene un polo noético y noemático a la vez.

Para nosotros, la forma del objeto musical es la manifestación de la singularidad y de la unidad del objeto musical. Esta forma es inmanente a la obra misma en tanto que apertura del interior, como huella de la acción expresiva del artista. Podríamos hablar, pues, de una **forma del sentimiento – entendida como unidad de relación de los sentimientos estéticos en una obra de arte - que coincide, en otra dimensión, con la forma del objeto de la percepción estética (percepto).**

El objeto musical se presenta según su forma y estructura ordenada. Por eso no podemos coincidir con Jankélévitch cuando afirma que para la música no hay distinción entre substancia y modos, entre esencia y ornamentación: en la música distinguimos claramente lo que es sustancial, los pilares y las "paredes maestras" del edificio musical, de lo puramente ornamental. Pero, a diferencia de otros fenómenos, en la música lo ornamental nunca es superficial, no se puede prescindir de ello. La música está tan presente en las ideas de gran vuelo como en los detalles más pequeños. No hay nada "insignificante", nada que pudiera desaparecer sin notar su pérdida irreparable. Jankélévitch, a nuestro entender, confunde la inutilidad con la frivolidad y la superficialidad, y por eso no puede apreciar la profundidad de la música: una profundidad más honda que cualquier otra, en tanto que manifiesta la esencia de la profundidad. Por eso, el objeto musical de Jankélévitch se deshace, se evapora en la temporalidad, en la *durée* bergsoniana. La experiencia de la escucha, empero, nos dice otra cosa: en el momento en que aparecen ***elementos temáticos*** en la música y los reconocemos como tales, éstos son recordados, "salvados", "pescados" del fluir indistinguibles de la pura temporalidad. Es entonces cuando reconocemos la música, su articulación, su entidad como objeto musical con ***su dimensión musical que es temporal y espacial a la vez***, pero no como concepto "geométrico" sino musicalmente expresivo. Según nuestro parecer, el filósofo se equivoca al no admitir una dimensión espacial propia de la música. No, el espacio musical no es una creación artificial y a posteriori por influencia "visual", sino la ***esencia del espacio***, de la misma manera que el tiempo musical no es el tiempo que experimentamos habitualmente, sino la ***esencia del tiempo***. Así, la esencia del espacio no es perceptible a través de la vista, por los ojos, ni tampoco por el tacto o por otro sentido: es perceptible por el oído, con una precisión extraordinaria y de forma inmediata.

d) Se da una identidad entre el objeto musical sentido y su escucha; o, dicho de otra manera: una identidad entre forma (fenomenología de la escucha) y contenido (fenomenología del sentido).

Precisamente el "*problema de la identidad*" del objeto estético, del objeto musical a través de las múltiples ejecuciones y sus correspondientes escuchas es uno de los problemas más candentes de la estética fenomenológica en Waldemar Conrad y

Roman Ingarden. En el momento que pasamos a la ejecución concreta del objeto musical, entendido como un modelo formalizado en una partitura, comienzan a aparecer "*interferencias*" con lo que podríamos llamar "procesos de concreción" propios de los condicionamientos fácticos del mundo. Conrad, sin renunciar a la idealidad del objeto musical, acepta la existencia de un intervalo de variabilidad tanto para la ejecución como para la escucha musical (*Irrelevanzsphäre*), esfera de irrelevancia, que hay que interpretar como cierto "principio de incertidumbre" que comporta el tránsito desde la dimensión eidética de las esencias a la dimensión de los objetos reales. Pero con eso no hacemos otra cosa que aplazar el problema, desplazándolo ahora a la dificultad de determinar los límites exactos de esta esfera de irrelevancia más allá de los cuales la obra musical no puede ser identificada como tal.

Sin embargo, la experiencia de la identidad es sentida como un reconocimiento intuitivo de sí mismo, a diferencia de un concepto formal de identidad basado en la comparación, en la igualdad A=B, es decir en la equivalencia entre dos términos distintos. ***Una mirada profunda nos revela que toda la problemática de la identidad del objeto musical tiene su raíz en la acción de desplazar la noción de identidad fuera del núcleo desde donde se experimenta su sentido. Mientras que en un caso nos referimos a la condición singular e irrepetible de un objeto (la obra musical), en el otro caso incidimos en el aspecto de reproductibilidad (en el caso concreto del que hablamos, de las ejecuciones musicales) del objeto de manera que tiene sentido averiguar las condiciones necesarias y suficientes para su "identificación" - en este caso llegamos a la identidad del objeto a través de un trabajo de síntesis en base a una "aproximación" a un modelo ideal -. Se hace evidente que esta ambigüedad a la hora de interpretar el significado del concepto de identidad es la principal motivadora de este embrollo.***

La teoría ingardiana, a pesar del meritorio trabajo de su autor y el gran interés que nos despierta, cae víctima, precisamente, toda ella de la confusión en relación al tema de la identidad. A diferencia de sus predecesores, Ingarden niega la idealidad del objeto musical, aunque mantiene la tesis de irrealidad (en el sentido husserliano del término) del objeto musical, inclinándose hacia una ontología de cariz historicista. El primer gran escollo se presenta cuando afronta el tema de la temporalidad: el objeto musical no puede ser ni temporal - porque es irreal -, ni extra-temporal - porque "nace" en un momento determinado de la historia -. Ingarden califica de ***supra-temporal*** a la obra musical, como una "tercera vía" que, de todas maneras, es incapaz de deshacer la paradoja.

Como sus predecesores, Schütz se encuentra también atrapado con las dificultades de definición de la ***identidad*** del objeto musical. Admite que la identidad del objeto musical ha de ser entendida de una manera diferente a como la entendemos para los objetos del mundo. Negando, para la esfera del tiempo interno en el que se mueve el objeto musical, la experiencia de coexistencia, no es posible, según él, la realización de la síntesis de identificación o recognición. El propio fluir temporal de la música haría imposible que el objeto musical alcanzara una identidad "sólida". Schütz no se da cuenta de que está desplegando el objeto musical dentro de la estrechez de una línea "geométrica", ignorando la experiencia constatable de coexistencia de voces polifónicas, polirrítmicas y politímbricas. Precisamente, si hay algo peculiar que posea el objeto musical, en comparación con el resto de objetos, es su capacidad de coexistencia sincrónica.

e) El objeto musical no es un objeto puramente intencional.

Ni ideal ni real, sino que el objeto musical es definido por Ingarden como objeto puramente ***intencional*** - estamos, así, casi a un paso de la tesis sartreana de definirlo como objeto de la imaginación, de la fantasía -. Sometida al "desgaste" histórico, la obra musical acaba siendo para Ingarden un puro objeto intersubjetivo, meramente cultural, sin más identidad que la que una comunidad de oyentes le otorgue; la obra musical se transforma, pues, en el correlato intencional de una partitura que la fundamenta ónticamente. Una partitura que no es más que un puro esquema, una hoja de instrucciones – cosa que, por otro lado, no es aplicable a todas las obras musicales, ya que no existía antes de la invención de la escritura musical, ni ha sido nunca necesaria en la práctica improvisatoria, etc. -. El abismo que aparece a partir de la paradoja entre la esencia y la existencia del objeto musical se abre peligrosamente bajo los pies de este filósofo. Un abismo que tiene ya su precedente en la dicotomía sujeto-objeto de la filosofía cartesiana. Evidentemente, la concepción ingardiana del objeto musical está muy lejos de la experiencia directa del auditor para quien la identidad de la obra musical es inconfundible, y su singularidad individual es incuestionable - no requiriendo, en este sentido, de una pretendida ***supra-individualidad*** que Ingarden ha de "inventar" porque dentro de sus esquemas conceptuales no tiene cabida la individualidad de los objetos irreales. Todo eso llevará al filósofo a un posicionamiento próximo a las tesis formalistas en relación a la música absoluta (instrumental), concediendo una autonomía del objeto musical, absolutamente ajena a toda relación con el mundo real - en otras palabras: un objeto irreal, sin realidad propia (a diferencia de la tesis que sostiene Clément Rosset, el cual reconoce una realidad autónoma para el objeto musical) y sin relación con el mundo real.

En resumen, Ingarden convierte al objeto musical en objeto autista, contrariamente a la experiencia común de los oyentes, que, aún reconociendo la autonomía de la música, nadie puede negar la intensa implicación de ésta en el mundo real. Para acabar de rematarlo, el problema de la identidad del objeto musical se extiende, en el pensamiento ingardiano, a la identidad de los valores estéticos, al hacer depender las cualidades estéticas de la obra musical (las cuales son reconocidas por Ingarden como propias) de la ejecución de ésta, condicionando, además, la posibilidad de experiencia del valor estético a la reminiscencia del pasado en vez de vincularla a la escucha presente de los oyentes.

De esta manera, el resultado final de la reflexión ingardiana conduce a un relativismo estético fruto de la aniquilación de la identidad del objeto musical.

f) El objeto musical no es un lenguaje ni de signos ni de símbolos, sino, en todo caso, el lenguaje real y universal.

Alfred Schütz concibe la obra musical como un contexto significativo de sentido a-semántico, cosa que la hace ser más autónoma e independiente de la realidad del mundo que cualquier otro tipo de obra de arte. En este sentido, la experiencia de la escucha musical transforma la vivencia del oyente al situarlo en otro plano de conciencia del que habitualmente vive: el plano donde se experimenta el flujo de la corriente de conciencia del tiempo interno - entendido ello desde la más estricta concepción husserliana.

Boris de Schloezer afirma la existencia de un lenguaje musical a-semántico que se nos presenta únicamente "con sentido" y creadora de sentido, ya que, según este autor, es un *decir* que engendra toda cosa dicha. Estamos de acuerdo con Schloezer que si el ***sentido*** es el último objetivo de todo lenguaje, la música consigue este objetivo de una

manera más ***directa***, libre de signos y significados convencionales: la música manifiesta la ***esencia*** común de todos los lenguajes. No obstante, discrepamos de él cuando afirma que el lenguaje crea el sentido, inventa aquello que dice. Este absolutismo del lenguaje es consecuencia de un formalismo llevado al extremo que justifica el tecnicismo y, en último término, una tecnocracia estética: si, como dice Schloezer, el sentido es creado por el propio lenguaje, no nos quedaría otra vía que descubrir en la técnica compositiva las relaciones formales generadoras de sentido, excluyendo de esta manera el acceso al sentido de todo oyente desconocedor de la técnica de composición – cosa que, afortunadamente, no sucede en realidad. El problema es que una concepción formalo-tecnicista de la música es excluyente con todos salvo con los compositores. El modelo de Schloezer representa un sentido cerrado en su inmanencia. A nuestro entender, el sentido de la música es inmanente y trascendente a la vez: el sentido inmanente de la música se trasciende a sí mismo.

Adivinamos en la propuesta de Schloezer un cierto estructuralismo "formalo-tecnicista" aplicado a la música, en el que el sentido es creado por las relaciones dentro de la estructura, y que conduciría a una autarquía de la obra musical que vuelve irrelevante la figura del autor – lo cual nos sitúa en el camino de lo que llamamos "muerte del autor".

Clément Rosset es también uno de los pensadores que rechaza de plano la posibilidad de una concepción simbólica de la música en tanto que todo símbolo es representativo. Y creemos que su afirmación no va nada desencaminada: el contacto directo de la música no deja "tiempo" a la réplica, cogiendo al oyente por sorpresa, mientras que el contacto con el mundo siempre está "mediatizado" por el lenguaje, sea simbólico, o verbal. La inmediatez del objeto musical pone "fuera de juego" el "juego" de la representación, sea el auditor consciente o no de ésta. La música, por lo tanto, no imita ni se acoge a un lenguaje simbólico o de signos propio del modelo mundano, sino que constituye un ***lenguaje universal***. Podemos decir, por lo tanto, que la música, como realidad soberana, crea su propio lenguaje absolutamente autónomo e independiente del lenguaje verbal y sus derivados mundanos. Creemos que éste es uno de los argumentos más potentes para refutar las tesis orientadas a una concepción de la música como símbolo o signo – como, por ejemplo, las de Suzanne Langer.

La autonomía de la música tiene como consecuencia más directa la problemática entorno al acceso a ella y a la comprensibilidad de su lenguaje: entramos con la música por un camino que no tiene nada que ver con las capacidades habituales de comprensión del mundo a través del lenguaje; la inteligencia musical, la capacidad de disfrute, etc. de la música no presenta ningún punto en común con la inteligencia mundana (cosa que explica, por cierto, como las mentes de grandes intelectuales y artistas no músicos de la historia han estado absolutamente opacas al fenómeno musical). Se formarían así dos "clases" (¡atención!, en el sentido "matemático" del término) de individuos: los que tienen acceso a la experiencia de la realidad musical y los que permanecen sordos a ésta, con toda la gama de grados de intensidad vivencial que pudiéramos encontrar en los primeros.

g) El objeto musical no es un objeto imaginario.

Sartre parte del concepto de imagen, entendida como una de las tres maneras que tiene el objeto de aparecer en la conciencia – las otras dos son la percepción (en la cual

éste se presenta en una serie de perfiles o proyecciones) y la concepción (en el que el objeto es aprehendido de golpe y totalmente). Así la imaginación crea un *analogon* del objeto que no puedo percibir en estos momentos, y lo puedo hacer según una imagen mental o a través de objetos que lo representan. No obstante, no todos los objetos representativos son imágenes. Los signos, por ejemplo, representan un objeto partiendo de una convención que en la imagen no se da. A nuestro entender, la gran diferencia radica en que mientras el signo o la palabra señalan el significado conceptual en la esfera de la conciencia reflexiva, la imagen señala el objeto "en persona". Como consecuencia, deja de tener sentido hablar de "lenguaje de imágenes" como analogía del lenguaje verbal. En cambio, puede tener sentido hablar de la función simbólica de la imagen, en tanto que conciencia productora del objeto.

Los actos de la imaginación son a la vez constituyentes, aislantes y aniquiladores. En este sentido, la imagen no solamente es irreal sino irrealizadora.

De esta manera, la imaginación se transforma en negadora de la realidad del mundo, si bien no de todo el mundo. Sin embargo, de considerar, como hace Sartre, el objeto musical como un objeto de la imaginación, y dada la autonomía adquirida por la música, muy por encima de las otras artes, supondría en este caso una negación total de la realidad mundana, como mínimo de la realidad acústica: el objeto musical negaría el sonido de la percepción consciente, reduciéndolo a un fondo sonoro mundano en relación al cual se destaca el sonido musical: o sonidos reales del mundo real o sonidos irreales musicales del imaginario irreal. O acústica o música.

No obstante, y por atractiva que sea la propuesta de Sartre, se ve ésta refutada por las siguientes razones:

1) en primer lugar, en las obras de arte: no puedo hacerme presente en la imaginación nada que previamente no he visto, no puedo negar la percepción del objeto y sustituirlo por una imagen que todavía desconozco.

2) En segundo término, la tesis sartreana queda refutada, en el campo musical, por la propia experiencia de la escucha: la inmediatez de ésta hace que no haya tiempo para negar ninguna realidad. La escucha de la música no es un acto imaginativo sino de la percepción inmediata. No hay tal cosa como *analogon* musical, aunque Sartre quiera ver en el objeto musical algo, a nuestro entender paradoxal, que es ausente pero que a la vez se da en persona. Podemos coincidir con Sartre en que la música esté fuera de lo real (entendido éste como realidad del mundo, como mundanidad), pero no estamos de acuerdo en que no exista ni se escuche "realmente": la realidad de la música y su existencia es una evidencia inmediata. Para nosotros es evidente que el objeto musical y el objeto de la percepción son una misma cosa. El objeto que se me da en la escucha y el objeto que se me da en sus valores estéticos son idénticos. El hecho de que el objeto musical sea irreductible a un objeto puramente imaginario nos hace dar cuenta de que el objeto musical es un objeto real. Pero no sólo eso, sino que además la música no sólo no "anonada" sino que realiza en el sentido de abrir horizonte, de hacer mundo: el objeto musical se transforma en un *objeto realizante*.

La reflexión sobre la naturaleza del objeto musical llega, en el pensamiento de Rosset, a la conclusión más extrema, más radical y más opuesta a la tesis de Sartre: el objeto musical es la realidad suprema, el *ens realissimum*, la esencia, modelo posible de toda cosa, pero que ella misma no es modelo de nada. Esta es la causa de su autonomía respecto a la "realidad" del mundo – que la hace superior respecto a las otras artes - y del privilegio del músico de ser el único artista que lleva su real con él. En otras

palabras, la música no representa sino que se presenta, irrumpiendo y sorprendiendo, a veces de forma violenta, al auditor. Constatamos la alteridad de la música respecto al mundo, su carácter "extraño al mundo". El objeto musical se erige delante de nosotros como una presencia incausada que es expresión soberana de la voluntad de existir. De esta manera, el compositor deviene el modelo paradigmático de la creatividad en tanto que demiurgo de una realidad autónoma. Mientras Sartre sólo admitía una única realidad, la del mundo, teniendo que apelar a una conciencia imaginante "aniquiladora" de la realidad que permitiera abrir un "espacio" a la presencia del arte, contrariamente, Rosset concibe una realidad "otra", la del objeto musical, que coexiste "pacíficamente", si bien de forma bien contrastada, con el real del mundo.

h) Sentido, percepto y concepto son tres momentos ontológicos, de más originario a más derivado, en el alcance de la comprensión del objeto estético.

Consecuentes con nuestra línea argumentativa, consideramos necesario distinguir entre tres maneras de experimentar el sentido del objeto musical: el "sentido" del sentimiento estético, el "sentido" percibido (percepto) por la conciencia que se percata, pero que es anterior a toda reflexión y el "sentido" concebido (concepto) a través de la actividad de la conciencia reflexiva [aaa] – una cuarta manera de darse el objeto musical sería, como diría Sartre, a través de la conciencia imaginante (imagen), pero este tipo de conciencia no aporta por ella misma más sentido al objeto musical que el que ya dan las tres anteriores. Concretamente, el objeto musical fundamenta su sentido originario en el sentimiento estético, si bien se manifiesta un sentido derivado para la percepción consciente y para la conciencia reflexiva. Contrariamente, diremos que los objetos ideales tienen su sentido originario en la concepción reflexiva y que los objetos sensibles lo tienen en su percepción consciente.

Coincidiendo con el pensamiento de Merleau-Ponty, Dufrenne ve en lo sensible, dado en la presencia, la substancia de la obra musical. Y es lo sensible lo que segrega de sí mismo un sentido para la conciencia y de la conciencia, que es su propia organización: primero se nos da lo sensible y después el sentido se ordena a él. No podemos estar de acuerdo con Dufrenne: ***la experiencia nos dice que, aún siendo el sentido previo a la conciencia que tengamos de él, nosotros experimentamos delante del objeto estético que el sentido se da en la presencia del objeto sensible a la vez, sin dilación***. ***Y eso es así justamente porque el fundamento del sentido del objeto musical está en el sentir, no en la percepción***. ***Lo que sucede en la percepción es la formación del sentido en la conciencia pre-reflexiva, su diferenciación formal y expresiva en un todo organizado, diferenciado, con "distancias" y "proximidades" interiores***.

Así vistas las cosas, se nos hace evidente que Dufrenne sólo considera el objeto estético en tanto que percepto, haciendo de la percepción un absoluto.

En el fondo es como si Dufrenne trasladara la noción husserliana de conciencia constituyente a la percepción, convirtiéndola en percepción constituyente con su polo noético y su polo noemático incluidos que luchan por hacerse suyo el objeto estético, bajo la falsa promesa (que Dufrenne califica como tara original de la percepción) de revelar el sentido. Pero esta tara que Dufrenne constata nos viene a decir, en el fondo, ***que el sentido originario del objeto estético no se encuentra propiamente en la percepción***. La "promesa" de la percepción nos hace ver que ésta sólo "señala" la

[aaa] Hacemos la distinción entre el concepto surgido de la conciencia reflexiva y el "concepto sensible" o concepción creativa en el pensamiento musical del compositor. En el capítulo 4 estudiaremos de forma exhaustiva este último significado.

revelación del sentido, no propiamente el sentido, el cual se manifiesta originariamente en los valores vinculados al sentimiento estético. De hecho, todas las precauciones de Dufrenne para no caer en el relativismo estético no producen más que confusión: la ambigüedad del valor de la ejecución, el carácter "irreal que no es completamente irreal" del objeto musical, la proyección de la conciencia imaginante en la propia obra musical, etc.

También para Schloezer, los sentimientos estéticos son fenómenos derivados, como mera reacción afectiva, de la percepción consciente y de la participación ejecutiva del oyente en la obra musical. El sentido de la música, empero, no es racional (conceptual) - ni psicológico, sino "espiritual", especial en el sentido de que se aparta de la manera habitual de entenderlo.

Finalmente, Pierre Schaeffer, siguiendo la huella del estructuralismo, considera la estructura como el auténtico objeto de la percepción y donde se articula todo valor musical.

i) La experiencia del encuentro entre el espectador y la obra de arte es una auténtica vivencia "intersubjetiva" y originaria.

Consideramos muy interesante del pensamiento estético de Dufrenne la definición del objeto estético como "*cuasi persona*", como un *alter ego*, una expansión del yo del auditor en el "yo" de la obra, con una temporalidad (en tanto que forma del sentido interno) y espacialidad (conectada al principio de exterioridad) originarias, anteriores al tiempo y al espacio objetivos. De esta manera, nos parece que Dufrenne acaba admitiendo implícita y disimuladamente los valores asociados a los sentimientos estéticos que tienen su origen en la persona (y no "cuasi persona") del artista y su relación empática con el oyente. Acaba reconociendo, por lo tanto, la existencia de una cualidad afectiva más allá del sentido inteligible, intraducible, y que Dufrenne la sitúa, para la música, en la melodía.

Dentro de esta experiencia intersubjetiva hemos de incluir, sin duda, la figura del intérprete, que puede coincidir con la del ejecutante, aunque no necesariamente.

La autonomía de lo real de la música comporta la falacia de todo intento de "traducción" a las estructuras del mundo y, en consecuencia, que la figura del intérprete sea innecesaria. Evidentemente, si interpretar es sinónimo de traducir, no podemos estar más de acuerdo con Clément Rosset que la música es intraducible. Pero una concepción más amplia, no tan estricta de la interpretación, hace posible un papel de primer orden, absolutamente imprescindible para el intérprete. Para Rosset la interpretación es una "reducción a otra cosa", y en este sentido la música no se deja reducir, se escurre entre los dedos al mínimo intento de hacerlo. Sin embargo, el ***intérprete puede hacer entendedora la música*** justamente por vía musical, sin traducción ni aún menos explicación, yendo mucho más lejos de la pura ejecución instrumental, justamente porque, como individuo, el intérprete es también una realidad ***singular***: su corporalidad, su temperamento, su sensibilidad, su inteligencia musical, ***su arte en suma, son precisamente los verdaderos "instrumentos" para la interpretación más allá de que use un instrumento musical para manifestarlo***. Incluso nos atrevemos a decir que el rol de ejecutante es el factor más próximo a la mundanidad, en tanto que se convierte en el último peldaño de su tarea intermediaria entre la realidad musical y la del mundo. La singularidad de la persona del intérprete es la garantía del acceso de la realidad autónoma de la música a la realidad del mundo.

j) El objeto musical es un objeto realizante.

Para Schloezer la obra musical no es algo que se realiza o se amplia, sino una realización y una expansión, un acto estructurado, un devenir que es forma y no una forma en devenir, un automovimiento.

A nuestro entender, esta noción de obra musical que apunta Schloezer – si bien hay que admitir que confunde la noción de objeto con la de acto – se acerca intuitivamente a nuestra definición de ***objeto realizante*** (sólo aquel que no "ejecuta" la obra musical, sino que la contempla "fríamente", la confunde con un objeto "realizado", compuesto en un momento histórico y basta).

Lo que nos viene a decir Schloezer es que lo más importante es captar el acto creador y formador del objeto musical, y que sólo podremos comprender la música si somos capaces de re-ejecutar este acto originador a través de nuestra intuición artística, sea mentalmente o a través de un instrumento sonoro. Coincidimos con Schloezer en su afirmación de la naturaleza ***autoexpresiva*** de la música, ya que ello significa el reconocimiento de la autonomía del objeto musical, el cual integra en su interior como si fuera propio – a la manera de una ***elipsis ontológica*** - el gesto del compositor, de manera que hace posible que la relación del auditor con la obra musical sea intersubjetiva o, dicho con otras palabras, se establezca una relación "personal", de persona a persona, música y oyente.

Para Schloezer ***la simple lectura mental ya es una ejecución***. Evidentemente, se está refiriendo no a una lectura mental "fría", conceptual, que simplemente registre las figuras escritas en el pentagrama, sino una lectura de la obra en la que participe el oído interior activamente. Entonces, coincidimos con este autor en que se trata en este caso de una verdadera ejecución, si bien no sonora, sí silenciosa, y posee indudablemente las características de una auténtica ejecución: el movimiento interiorizado, el gesto mental, algo que habla "a" y "desde" el cuerpo mismo. Si bien estamos de acuerdo con Schloezer que la música pide de mi participación activa, también cabe decir que la reconstrucción co-ejecutiva del acto del compositor –si eso fuera realmente posible -, no asegura ni la comprensión de su sentido ni el goce correspondiente, ya que es solamente el sentido al que apunta mi sentimiento estético el que me hace disfrutar y me invita a participar: es el sentimiento el que mueve a la acción y no la acción al sentimiento.

En relación al papel del compositor, Schloezer cae en el error de hacer de la técnica y del oficio no una ayuda para alcanzar su objetivo artístico, sino para eliminar su personalidad e invalidar su iniciativa. Es el tipo de error habitual en el que cae un formalista a la hora de concebir la expresión artística, en tanto que es incapaz de captar como la expresión deriva del ser, como la obra musical deriva del autor y como la forma deriva del sentido. Si bien hemos de reconocer que la práctica hace el oficio, no es cierto que el artista se haga a través de la obra sino que es la obra la que a través del compositor se hace a sí misma, como el embrión que se hace en el vientre de su madre – pero ni el embrión lo hace la madre ni la madre lo hace el embrión. Por eso, podemos afirmar que no hay límites a la voluntad creadora, ya que no hay concesiones posibles para la arbitrariedad.

También Vladimir Jankélévitch reconoce la importancia decisiva de la actividad creadora, del ***hacer***. Efectivamente, quien habla o escribe sobre música sin ser capaz de "hacerla" no puede estar nunca seguro de lo que está afirmando, le falta ciertamente un conocimiento fundamentado en la experiencia real de la música.

Incluso, la "reflexión" del creador no es una reflexión "racional", sino un ***diálogo interior*** construido sobre intuiciones, sensaciones, expectativas que van tomando

cuerpo, que se van abriendo a la luz a través de la escritura y solamente a través de ella - sin ignorar el bagaje teórico que queda incorporado en su oficio. Por eso, el sentido de la música no se puede "programar" anticipadamente": la obra ya está hecha, sólo hay que desempolvarla, sacarle las impurezas, apartar lo que estorba...

k) El objeto musical constituye una realidad en sí misma, manifestando la esencia de la existencia y el sentimiento primordial de existir.

El núcleo del pensamiento místico-estético de Vladimir Jankélévitch es lo ***inefable***, aquello que se escabulle de las redes del lenguaje, la actividad creadora que nos entrega la gracia, el encanto, el genio, el no-sé-qué del misterio de la creación y que la música se encarga de señalar su presencia. Jankélevitch, como los antiguos pitagóricos, intuye una armonía esotérica incluso más allá del silencio. La música significa la totalidad, el absoluto: la música es la manera que tiene el absoluto de significarse, su signo. La magnitud de esta empresa desborda la más remota posibilidad de conseguirlo a través de los procesos de la razón. Así pues, la música opera ***irracionalmente***, al margen de la verdad racional, pero alcanzando una verdad seria, más auténtica: la música significa lo que es, se expone en su desnudez esencial.

El canto mana espontáneamente ante lo inefable, ya que este encuentro provoca siempre un estado de entusiasmo. Entendemos que este es justamente el ***sentimiento primordial*** de la música: el ***entusiasmo***. Es decir: el ***gozo*** con la que, ante el infinito, el espíritu estalla en un *aleluya*; la ***euforia*** que acompaña la presencia de lo sagrado.

Ciertamente, no es el grito angustiado lo que hace brotar el canto. La angustia es la reacción natural a la existencia de una razón separada de su fundamento que es el corazón. Esta es la causa del gran malentendido: el error de confundir "la existencia de la razón" con "la razón de la existencia". Lo que sabe con certeza el corazón inmediatamente de la existencia, se manifiesta a través de un sentimiento primordial de extraordinaria alegría, apertura, paz, afirmación, esplendor, brillantez, fuerza, etc. Afortunadamente, la música se mantiene fiel a su sentimiento primordial a pesar de que se presente a menudo teñida y revestida de los "colores" y de los matices más dolorosos o más terroríficos: la esencia del sentimiento, desvelada por la música, "salva", "redime" el sentimiento concreto, por terrible que sea, al integrarlo en su raíz unitaria. Y al hacerlo, la música nos muestra la fuerza vencedora de la esencia sobre el accidente, de la unidad sobre los detalles, de la alegría sobre la angustia. Aquí encontramos el fundamento de la función catártica que en la música se vuelve más potente que en cualquier otro arte.

Clément Rosset es el filósofo que ve con más claridad la conexión de la música con la existencia y con el gozo de existir: no se trata de provocar una euforia artificial – esta sería la manera perversa, prostituida de utilizar la música para aquellos que son incapaces de disfrutarla directamente – sino de revelar el valor maravilloso de la existencia por la existencia, de la esencia de la existencia.

Estamos precisamente delante de *la* ***experiencia ontológica originaria a la que únicamente podemos tener acceso a través de la música en tanto que Prima Philosophia***: la expresión primigenia de la alegría de vivir, del gozo de existir. El misterio de la música deviene aquí uno con el misterio del ser, abriéndonos a una experiencia ontológica inaccesible para la razón a través de la palabra y respondiendo por la vía del sentimiento estético-musical la pregunta que se interroga por la existencia: ¿***qué es existir?***: ***alegría de vivir***.

El objeto musical es un ***objeto existente*** en el sentido más genuino del término: el garante de la existencia al que acompaña el gozo de su afirmación. Gozo que se transmite en cada obra que el compositor crea, afirmando la existencia en cada obra, mientras experimenta él mismo el gozo de su afirmación. Así pues, podemos afirmar que ***el origen y fundamento de todo goce estético ante la obra musical es el propio gozo de la existencia***.

La experiencia de la música "salva" del escepticismo ante el mundo. El contacto con lo real de la música se hace necesario para nutrir, renovar, regenerar la realidad del mundo, al conectarlo con su raíz originaria.

3. Conclusiones finales.

La necesidad del estudio del objeto estético musical surge en el momento en que nos preguntamos hacia donde se dirigen los valores estéticos, a qué objetivo apuntan en tanto que cualidades estéticas. Si los valores estéticos son los correlatos del sentir, de los sentimientos estéticos, el objeto musical, en tanto que poseedor de estas cualidades, se convierte a la vez en *correlato del sentir* (sentimiento) y *del escuchar* (percepción). Así, el objeto musical se convierte en objeto no sólo de la percepción en tanto que facultad de la conciencia perceptiva, sino del sentimiento en tanto que facultad del sentir estético; como también lo es, en otros términos, de la concepción para la conciencia reflexiva y de la imaginación para la conciencia imaginante.

En la introducción a este capítulo nos habíamos hecho tres preguntas con el propósito de poderlas contestar a través de la investigación que hemos llevado a término: *¿Qué es un objeto musical?, ¿qué tipo de objeto es?* y *¿cómo está constituido?* Consecuentes con el estudio realizado, miraremos de responderlas seguidamente:

A la pregunta sobre *qué es* el objeto musical, respondemos, pues, que es el correlato del sentir y de la conciencia musical en sus diversas maneras de darse a sí mismo; un fenómeno que es a la vez *estético*, *sonoro* y *artístico*. Estas tres propiedades del objeto musical nos describen el tipo de fenómeno que es: por su propiedad estética es objeto de valores y sentimientos estéticos, por su característica sonora conocemos el tipo de percepción que le corresponderá (percepción auditiva) y por su peculiaridad artística sabemos que es producto de la actividad creadora de la persona de un artista, de un compositor. Sin embargo, podríamos perfectamente imaginar un *objeto sonoro que no fuera ni estético ni artístico*, como cualquier objeto de la naturaleza que produce ruidos; o un *objeto sonoro que fuera estético pero no artístico*, como el canto de los pájaros o el sonido de las olas cuando rompen en la playa.

El siguiente cuadro nos puede ayudar a situar el objeto musical:

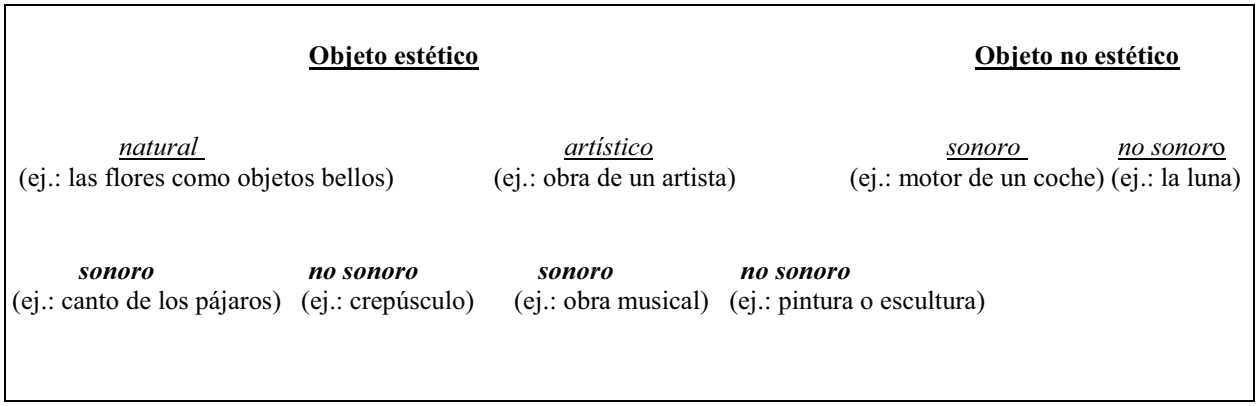


Figura 1

Evidentemente, hemos excluido de este cuadro la posibilidad de un objeto que no sea estético pero, en cambio, sea artístico; si admitiéramos esta posibilidad, querría decir que aceptaríamos que una obra concreta de un artista, una obra artística, no contuviera ningún valor ni cualidad estética, cosa que según nuestra opinión la descalificaría como obra de arte. Otra cosa sería que considerásemos una obra de arte desde una vertiente que no fuera estética; eso no sólo es posible sino que a menudo es conveniente, ya que una obra musical posee otras dimensiones que no son propiamente estéticas pero que configuran su realidad como objeto de estudio histórico, social o cultural.

Respecto a la pregunta sobre como está constituido el objeto musical, hemos intentado darle respuesta a lo largo de este capítulo comenzando por las aportaciones de fenomenólogos que han investigado sobre la estética musical, así como también hemos incluido a otros autores, algunos de ellos filósofos, otros no, que representan corrientes alternativas - aunque no necesariamente opuestas - de pensamiento que se han aproximado a este fenómeno. Hemos indagado sobre el pensamiento de algunos autores - y no son precisamente los fenomenólogos una excepción - más preocupados por encontrar un encaje dentro de su sistema al objeto musical que no por investigar sobre las cosas mismas (*zu den Sachen selbst*), sobre el fenómeno tal como nos llega a nuestro espíritu. No obstante, también hay que decir que hemos encontrado, al lado de éstos, otros autores que han aportado sus reflexiones con esmerada coherencia y valentía intelectual, de manera que no se han echado atrás ante sus conclusiones, a las cuales han llegado sin temor al hipotético "escándalo" que podrían provocar, si no fuera porque, dado el escaso interés que desdichadamente provoca la investigación sobre estética musical, quedaba asegurado, ciertamente, que, como dice la expresión popular, "la sangre no llegaría al rio".

Como ya hemos insistido, para nosotros toda obra musical es un objeto musical de factura completa y compleja, de concepción unitaria, es decir, no fragmentada; mientras que, en general, un objeto musical puede representar una unidad simple, componente de una obra más extensa - que como tal unidad, no puede ser un mero fragmento arbitrariamente "arrancado" de la obra. El objeto musical es un objeto del sentido, y está constituido, pues, por una o más unidades de sentido. Este sentido no remite exclusivamente al sentimiento estético, sino que sentido (como experiencia del valor estético), percepto y concepto son tres etapas (que en absoluto han de ser interpretadas como sucesión temporal, y que, por lo tanto, se pueden dar

simultáneamente) o momentos ontológicos, que van del más originario (el sentir el valor) al más derivado (el concepto), y que todos juntos constituyen el objeto musical en su riqueza estética pluridimensional, señalando el camino para alcanzar la comprensión plena de su sentido. También podríamos considerar la dimensión que aporta la conciencia imaginante, tal como es definida por J. Paul Sartre, es decir, como imagen dentro de nuestra actividad imaginativa, pero que, según nuestro modo de ver, no añade más sentido al objeto musical de lo que sin su aportación tendría. El sentido originario del objeto estético musical, el más profundo y que sirve de fundamento a todos los otros, no se encuentra propiamente en la percepción (conciencia perceptiva), ni en la concepción (conciencia reflexiva), ni en la imaginación (conciencia imaginante). En consecuencia, todo intento de hacer del objeto musical un objeto puramente intencional de nuestra conciencia (Roman Ingarden), o un objeto ideal e irreal (Husserl, Geiger, Conrad, Schütz, etc.), o un objeto imaginario (Sartre), no hace otra cosa que negar, por activa o por pasiva, su auténtico fundamento estético.

Sin embargo, tampoco el objeto musical es un lenguaje, sea de signos o de símbolos; y aún menos, es un lenguaje abstracto, como el matemático. Tal como afirma Schütz, mientras que la aprehensión intuitiva de la existencia del teorema matemático posee un carácter politético, paso por paso, según una cadena de proposiciones que se verifican a través de técnicas demostrativas, la aprehensión de su sentido, una vez llegado a la última demostración de la cadena, se nos da monotéticamente. Contrariamente a lo que describe Schütz, para nosotros la aprehensión consciente del sentido de una obra musical pide un proceso dinámico, que si bien no es de ninguna manera demostrativo, exige tanto rigor y precisión como el del teorema matemático; mientras que, una vez hemos alcanzado el final de la audición de la obra musical, se nos entrega en su singularidad y plenitud de existencia en un acto inmediato de nuestra intuición. Es decir: la obra musical nos entrega su sentido politéticamente, mientras que su existencia se nos ofrece con un carácter monotético.

Pero no es nuestra intención criticar y, aún menos, hacer menosprecio del lenguaje significativo o simbólico; entre otras razones porque reconocemos en el lenguaje un fundamento que es más profundo que el nivel de la conciencia reflexiva. El lenguaje se arraiga en la dimensión perceptiva, la cual está conectada al campo de los sentimientos. El lenguaje verbal, de manera muy especial el poético, se estructura de forma espontánea siguiendo el orden de una lógica perceptiva que no se opone en principio, sino que opera en gran medida como vehículo para la expresión de los sentimientos en relación al "mundo" percibido. De todas las estructuras posibles del lenguaje de la percepción, sólo unas pocas pueden ser aptas para ser utilizadas para la construcción de un lenguaje formal y autorrecurrente, el cual permite un alejamiento de la singularidad de la experiencia perceptiva en favor de un automatismo basado en la pura convención, pero que es mucho más eficaz para ejercer el control, el poder sobre el mundo percibido: es éste, propiamente el lenguaje de la reflexión. Este lenguaje se inscribe en una dimensión de la conciencia en que ésta se recoge sobre sí misma, convirtiéndose en autárquica e impermeable a la dimensión del sentimiento y de la percepción de la realidad sensible. De esta manera nace la estructura sobre la que opera la conciencia reflexiva, la lógica formal racional, en la que el objeto no es ni sentido ni percibido, sino negado (¡"no sólo la imaginación es capaz de negar", diríamos a nuestro admirado Sartre!) y substituido por el simulacro de un "signo" puramente convencional, que nos permite llegar a un concepto, sin ningún contacto ni relación con el objeto real sentido y percibido. Este lenguaje ignora el objeto porque sabe que sólo lo que se ignora puede ser dominado sin escrúpulos. Pero en el fondo, este encerrarse, este recogimiento

de la conciencia reflexiva disimula el terror y el espanto ante la realidad singular, irrepetible e incontrolable.

La conciencia racional, cerrada en sí misma, se convierte en el auténtico paradigma de la irrealidad absoluta, el hermafrodita que se concibe de sí mismo, fecundándose en su propio útero. Así el lenguaje remite indefinidamente a sí mismo y no permite, en su aislamiento hermético, salir de él: sólo los propios "juegos de lenguaje" (si se me permite utilizar la expresión wittgensteniana) regulados por el propio uso de los que "juegan" a hablarlo, creará el contexto adecuado a todo texto posible. En el lenguaje convencional de la razón, el lenguaje "habla" autónomamente a través de nosotros para asegurar el dominio sobre el entorno - literalmente el lenguaje conceptual nos "acorrala" a fin de impedirnos ver más allá del poder: el lenguaje de la razón es la expresión más compleja y sofisticada de la voluntad de poder. Contrariamente, el lenguaje que nace de la percepción es un lenguaje que se amolda a nuestro sentimiento y se adapta para dar expresión a nuestra individualidad. Un lenguaje "impone", el otro "expone"; uno es autárquico, el otro es abierto.

La a-semanticidad del objeto musical es un hecho indiscutible, y por mucho que nos esforzáramos no encontraríamos ningún fundamento para una hipotética significación de éste: el objeto musical no tiene significado, pero sí tiene sentido; y un sentido que no depende de ningún tipo de convención establecida, sino que es aprehendido espontáneamente. Es en este sentido que se le podría reconocer al objeto musical la propiedad única de ser un "lenguaje" (metafóricamente) real y universal. El "lenguaje" de la música aparece como pura segregación de la lógica perceptiva derivada de la lógica de los sentimientos. Es un lenguaje, pues, real y no formal, preciso y no aproximado, concreto y no general.

La tentación de "lingüistizar" la música, haciéndola obedecer reglas de lógicas racionales, ha estado siempre presente en todo formalismo mal entendido, con tal de fijar ciertos cánones formales, "topológicos". No obstante, la consecuencia de esto es cerrar autárquicamente la música a través de una lógica convencional para hacerla un objeto abstracto, ideal. Una música así no será otra cosa que una mala imitación del lenguaje racional o el lenguaje matemático. No, el sentido de la música no procede del lenguaje y sus "juegos", sino de su escucha, sentida y percibida. La "precisión" de la música no se encuentra en el concepto sino en su sentido originario, el cual no se aleja del objeto para intentar dominarlo si no que se aferra a él; éste no se dispersa en mil reflexiones calidoscópicas a causa del recogimiento de la conciencia, sino que conserva su identidad en la profundidad del sentir.

Lo afirmamos con toda rotundidad: si el objetivo último de todo lenguaje es el sentido, ningún lenguaje, ni verbal ni simbólico, llega a él plenamente, mientras que el objeto musical está lleno de sentido: es el sentido hecho sonido. Esta propiedad única, singular y universal del objeto musical proviene de su fundamento ontológico - que no es ciertamente la partitura, como diría Ingarden, sino el sentimiento estético -. La experiencia nos dice que, aún siendo el sentir previo a la conciencia que tengamos de él, nosotros experimentamos, ante el objeto estético, que el sentido se da en la presencia del objeto sensible, a la vez, sin dilación. Y eso es así justamente porque el fundamento del sentido del objeto musical está en el sentir sus valores, no en la percepción. Lo que sucede en la percepción es la formación del sentido en la conciencia perceptiva y pre-reflexiva, su diferenciación formal y expresiva en un todo organizado, diferenciado, con "distancias" y "proximidades" interiores.

Esta *coincidencia* entre sentimiento y escucha, entre valor estético y percepción se manifiesta claramente cuando el objeto musical toma interiormente la misma forma que la del acto de su escucha. Contemplamos de esta manera como la *forma* del proceso anímico experimentado como contenido de sentido, propio del sentimiento estético que brota espontáneamente cuando contactamos con el objeto musical, coincide con la *forma* con la que se manifiesta el objeto a mi escucha en el momento de su audición.

Así, la forma del objeto musical es la expresión de su singularidad y de su unidad de concepción creativa. Esta forma es inmanente a la obra misma en tanto que apertura del interior al exterior, así como huella original de la acción expresiva, del gesto interior del artista. Podríamos hablar, pues, de una *forma del sentimiento* (forma del sentido/sentido de la forma) - entendida como unidad de relación de los sentimientos estéticos en una obra de arte - idéntica, en otra dimensión, a la forma del objeto de la percepción estética auditiva (percepto). En resumen, se da una identidad entre el objeto musical sentido y su escucha; o, dicho de otra manera: una identidad entre forma perceptiva (fenomenología de la escucha) y contenido estético (fenomenología del sentido).

De todo lo que llevamos dicho se desprende que, lejos de las tesis que afirman su irrealidad, el objeto musical es un *objeto real*, en tanto que *indiferente* a la lógica de la razón, y *singular*, porque su originariedad le hace ser *inimitable*. Pero, además, la experiencia del objeto musical no se agota en una vivencia entre un espectador "vivo" y un objeto "inerte", sino que el encuentro entre el auditor y la obra musical es una auténtica vivencia "intersubjetiva" y originaria entre *dos* singularidades. Sólo en tanto que la *persona* es real y singular, puede tener acceso a la realidad singular del mundo y de la música.

No sólo la realidad y la singularidad del objeto musical, sino también la reflexión entorno a la *identidad* del objeto musical ha sido fuente de errores y malentendidos para la mayoría de fenomenólogos seguidores, más o menos fieles, de la doctrina de Husserl. Eso ha sido así porque se ha concebido la identidad en tanto que concepto formal basado en la comparación y la igualdad entre términos distintos, en vez de ser interpretada como el reconocimiento intuitivo de la propiedad de ser *sí mismo*. Esta experiencia originaria de la identidad del objeto musical actúa como reclamo para la identidad de la persona del oyente: mientras que en la experiencia cotidiana de la mundanidad la persona vive escindida entre el sentimiento y la razón, la experiencia musical le permite, en cambio, reintegrar esta escisión.

***Como objeto capaz de interactuar con la singularidad de la persona, el objeto musical deviene un* objeto realizante *que hace mundo y crea nuevos horizontes. Constituyendo una realidad en sí misma, manifiesta la* esencia de la existencia *y el* sentimiento primordial de existir.**

Éste es justamente el sentimiento originario de la música: el *entusiasmo* (cualquier otro sentimiento es derivado, teñido de un color distorsionador). Es decir: el gozo y la euforia que acompañan al espíritu ante la presencia de lo absoluto. Así, pues, el origen y fundamento del goce verdaderamente estético, cuando escuchamos una obra musical, es el puro *gozo de existir*.

Estamos ante la *experiencia ontológica originaria*, la cual se manifiesta como gozo de vivir y gozo de existir, que es aquello a lo que toda "filosofía primera" nos ha prometido, desde tiempos inmemoriales, acceder. Ésta es la tarea de la *Prima Philosophia*: a través de la sensibilidad musical estamos verdaderamente abriendo una vía para escuchar "toda" la realidad mundana, no sólo la sonora, *musicalizando* el

mundo como premisa inexcusable para captar su sentido, para poderlo comprender – tarea en que la lógica de la razón ha fracasado reiteradamente.

Capítulo 3

La escucha musical

Introducción

En este nuevo capítulo abordaremos el tema de la percepción estética de la música, o dicho de otra manera, la escucha musical, una vez ya hemos investigado en los fundamentos del sentimiento estético y hemos podido comprender la naturaleza del objeto musical. No obstante, creemos conveniente llegar a la escucha musical a través de un estudio preliminar sobre el acto de la percepción aplicada, en general, a las "cosas del mundo" y, en particular, a los objetos estéticos artísticos.

A pesar de que el estudio de la percepción no es en absoluto patrimonio exclusivo de la fenomenología, desde nuestro punto de vista es fundamental la aportación de los fenomenólogos en el sentido de haber sido ellos los encargados de dar un giro importante en la investigación sobre este tema. En este sentido, trataremos de encontrar un camino para nuestra búsqueda que, a través de lo que han escrito algunos de los fenomenólogos más relevantes, nos lleve de la percepción en general a la escucha musical. Un camino, empero, que no podrá ser de un único sentido - es decir, de lo general a lo particular o al revés- sino que en cualquier momento podamos retroceder para contemplar la nueva panorámica a partir del terreno que vamos ganando poco a poco.

Ahora bien, si lo que nos interesa es penetrar en el fundamento de la percepción, en la esencia del acto perceptivo, tenemos en las reflexiones que hace Edmund Husserl sobre la fenomenología de la conciencia interna del tiempo un magnífico punto de referencia para iniciar un diálogo con el pensamiento de este autor, enfocando hacia nuestro objetivo final que no es otro que la fenomenología de la escucha musical. Evidentemente, no seremos los primeros en utilizar el referente husserliano para este propósito. Alfred Schütz lo hizo anteriormente como un primer intento en forma de esbozo para ser desarrollado posteriormente - cosa que, finalmente, no pudo realizar -. La diferencia entre el enfoque de Schütz - y de rebote con el de Husserl - y el nuestro se hace evidente enseguida, como podrá comprobar el lector, a partir de nuestra crítica a la idea de una conciencia autoconstituyente y de la existencia de un fondo de sentido pre-consciente.

Seguidamente, hemos considerado una tarea muy importante establecer una discusión con el pensamiento de Maurice Merleau-Ponty, en primer lugar porque es un autor que hace de la percepción el tema central de su filosofía, la cual podríamos calificar de filosofía estética y, a la vez, de estética filosófica; en segundo lugar, porque su fenomenología representa, a nuestro entender, la mayor refutación a la fenomenología husserliana desde la propia fenomenología. Este es el punto donde se producirá el ***giro estético*** a partir del cual podremos derivar hacia lo que nosotros entendemos por percepción estética de la música. Ello no obstante, también emprenderemos un trabajo crítico que nos abrirá una nueva perspectiva de la percepción estética a la luz de las aportaciones de la escucha musical.

De esta manera se nos hace evidente que, de manera análoga a como el giro estético lleva a la crisis el planteamiento "ortodoxo" de Husserl, el giro musical lo hace en relación al modelo estético merleau-pontyano.

El camino a seguir queda entonces bien perfilado:

1) Punto de partida: la fenomenología de la percepción a través de la investigación sobre la conciencia interna del tiempo emprendida por Husserl.

2) Giro estético: fenomenología de la percepción a partir del pensamiento de Merleau-Ponty.

3) Punto de llegada: el giro musical. La fenomenología de la escucha musical en tanto que percepción estética de la música.

Una vez llegados a este último punto se nos presenta todo un trabajo entorno de la propia constitución del acto de la percepción. Representa un movimiento de remontada, tal como hemos señalado antes, una mirada retrospectiva a partir de las conclusiones extraídas previamente. Esta tarea situará a la sensación - entendida no como producto de unos *datos inmediatos* de los sentidos, sino como *sentimiento receptivo* por excelencia – como motivo protagonista de nuestra discusión y como elemento fundamental para un planteamiento fenomenológico-ontológico ***radical*** - entendido en el sentido de genuino - que tergiversa los presupuestos clásicos al entender que son los accidentes los que fundamentan la sustancia y no al revés.

Nuestra indagación nos llevará seguidamente a tener que aceptar la ***imposibilidad*** de una percepción objetiva universal, válida para todos, y tener que hablar de una ***cualidad*** de la percepción relativa a la capacidad de cada uno de experimentar o no determinados contenidos del sentir. Así, pues, cada individuo no sólo posee su particular concepción del mundo, sino que tiene una percepción del mundo característica que influye de forma determinante en la primera.

El siguiente paso a hacer será describir los tipos de percepción que se dan como experiencia. Eso nos permitirá captar una panorámica suficientemente extensa como para, posteriormente, detallar cada característica del objeto musical escuchado. El elemento clave para conseguir esta tarea es el estudio de las cualidades que se dan en la escucha, gracias a la propiedad ***única*** del objeto musical por la cual se establece una coincidencia total entre el objeto de la percepción y el objeto "síntesis" de las cualidades.

En este punto se nos hará del todo necesaria una investigación sobre la constitución de la percepción estética en general y de la musical en particular. Este trabajo nos permitirá acercarnos a la manera como se constituye la ***esencia*** de la percepción a través de lo que llamamos "experiencia acusmática". Sólo en la escucha musical sucede que la percepción sea objeto "para sí" misma.

De todo lo que acabamos de señalar llegaremos a la conclusión de que la escucha musical hace presente la verdadera estructura de la percepción, habiendo una identidad entre la forma del objeto musical y la forma que toma el acto de su escucha. Esta estructura de la escucha será revelada por el contenido de las cualidades y valores que percibimos en su multidimensionalidad sensitiva-sentimental, ideativa e imaginativa.

Finalmente, una fenomenología de la escucha tiene que incluir, para ser completa, la posibilidad de la no-escucha, de la ***sordera***. Eso abrirá una nueva problemática que excederá el estricto estudio fenomenológico para adentrarse decididamente hacia el campo de la crítica social.

1. Precedentes históricos entorno de la problemática de la percepción

A la sombra de lo que llevamos escrito hasta ahora, daremos un vistazo general al tema de la ***percepción***, recogiendo lo que han pensado al respecto eminentes filósofos. Lo haremos de la mano del insigne profesor Josep Ferrater Mora en la entrada dedicada al vocablo "*Percepción*" de su Diccionario de Filosofía: [1] "*A lo largo de la historia de la filosofía (occidental) el significado de los términos cuya designación es la noción de percepción ha oscilado entre dos extremos: la percepción como percepción sensible y, últimamente, como sensación, y la percepción como percepción nocional o "mental". En muchos casos, la percepción se ha entendido como una actividad o un acto psíquicos que incluyen algún elemento sensible y algún elemento intelectual o nocional. Se ha ido abriendo paso la tendencia a entender "percepción" como "percepción sensible", a diferencia de otras operaciones mentales estimadas como no sensibles - o, cuando menos, como no directamente sensibles -. Sin embargo, aún en este caso ha sido muy común distinguir entre percepción y sensación en sentido estricto. La distinción ha adoptado a menudo la siguiente forma****: puede haber sensación sin percepción, pero no puede haber percepción sin sensación*".[a]

Esta última frase es de especial importancia, desde nuestro punto de vista, por lo que puede representar de aval a la tesis que sostenemos: sensación y percepción a menudo pueden ir unidas, formando un todo que se presenta unido a la experiencia; pero no son lo mismo, no se confunden, hay una diferencia importante entre ellas. La sensación puede suceder sin percepción, pero la percepción siempre ha de venir acompañada por la sensación.

Independientemente de la noción y de la definición exacta de lo que uno entienda por sensación o por percepción, hay en esta frase la expresión de una profunda intuición: la sensación no tiene porque ser necesariamente percibida para que sea reconocida como tal. Uno puede recibir una sensación sin percibirla – es decir, sin "darse cuenta" conscientemente de ella -. No es necesario apelar al discurso psicoanalítico para reconocer este hecho; el hecho se da con independencia de las interpretaciones explicativas que se puedan dar. La frase en cuestión nos hace explícita la condición de dependencia de la percepción en relación a la sensación - o dicho de otra manera: la sensación es más originaria que la percepción -.

Lo que sea la percepción (incluyendo también la percepción estética) trataremos de averiguarlo en este capítulo, pero lo que es la sensación ya lo hemos dicho en el primero: la sensación es un sentimiento, el más básico de los sentimientos.

Pero volvamos a dar nuevamente la palabra al Dr. Ferrater,[2]: "*Hume dividió todas las "percepciones" en "impresiones" e "ideas": "Estas percepciones que ingresan con la máxima violencia podemos llamarlas impresiones, y con este nombre entiendo todas nuestras sensaciones, pasiones y emociones en tanto que hacen su primera aparición en el alma. Por idea quiero decir las tenues imágenes de ésas al pensar y al razonar..." ("Treatise", I, i, 1.)*".

[a] el remarcado es mío.

Se puede estar de acuerdo o en desacuerdo - confesamos que nosotros contamos entre éstos últimos - con el planteamiento de Hume, pero hay que reconocer que es uno de los más sólidos que nunca se hayan expresado a lo largo de la historia de la filosofía. Sin embargo, y con independencia de detalles de contenido, consideramos muy interesante el hecho de que Hume interprete las percepciones también como ***impresiones grabadas de sentimientos*** (pasiones y emociones) y de sensaciones-desgraciadamente, estamos convencidos que Hume no nos hubiera permitido incluir las sensaciones como casos especiales de sentimientos! -. Las ***ideas***, en cambio, se convierten para el filósofo inglés en "*imágenes tenues*", percepciones "débiles", tal como si se experimentasen en la "lejanía" y en la "frialdad" - ¿no le recuerda algo al lector estas palabras?, ¿no es lo que describíamos en el primer capítulo como ***el sentimiento asociado a la "consciencia reflexiva"***? -.

Desde la perspectiva humeana las ideas son como una especie de "fantasmas" de las impresiones ***vivas*** de las sensaciones y los sentimientos. Es muy remarcable - y meritorio, según nuestro parecer - como Hume intuye una unidad de percepción que acoge en sí misma y distingue en grados de "intensidad" fenómenos que van desde la "fuerza" abrumadora de la sensación y los sentimientos a la tenue "debilidad" de las ideas. No obstante, al hacerlo, Hume no adjudica a la percepción un campo temático propio y singular: la percepción se convierte en una especie de "gran almacén" de impresiones, donde pasamos de las sensaciones a las ideas abstractas sin perder un solo punto de continuidad. La percepción en Hume está muy lejos de ser un acto; es un mero "contenedor psíquico".

A primera vista parecería que nuestro planteamiento podría encajar perfectamente en el modelo de Hume tan sólo contando con el "pequeño detalle" de incluir las sensaciones en el campo general de los sentimientos. Pero, visto en profundidad, el grado de divergencia de nuestra tesis con la de Hume es total desde el momento que nos damos cuenta que para este pensador todas las impresiones son algo inerte, son realidades "opacas", "inanimadas", y, por tanto, ni susceptibles de ser sujetas a intencionalidad de ninguna clase – sea consciente o no - , ni, aún menos, orientadas a ningún tipo de valor.

En relación a este tema, comenta Ferrater Mora que a menudo se ha visto que "*las sensaciones son operaciones simples y generalmente "pasivas", mientras que las percepciones son complejas y generalmente activas. La distinción entre sensación y percepción, por un lado, y percepción y pensamiento, por el otro, fue propuesta por Kant. La sensación es para este autor como el contenido al que la percepción da forma mediante las intuiciones del espacio y del tiempo. A la vez, las percepciones en cuanto percepciones empíricas constituyen el material ordenado por los conceptos en los actos del juicio. Los conceptos sin percepciones (intuiciones) son, según Kant, vacíos*".[3]

En Kant podemos contemplar una estructura también unitaria, más "elaborada" que la de Hume, de forma "piramidal" en la que la sensación se convierte en la base de contenido para la percepción, y ésta, a su vez, fundamenta la concepción en los actos de juicio. Según nuestra opinión, es importante señalar el hecho de que, para Kant, la percepción "dé forma", a través de las intuiciones del espacio y del tiempo, a las sensaciones.

Detrás de esta idea intuimos que para Kant las sensaciones - (¡ojalá que hubiera también incluido los sentimientos!) - tienen "en sí" un contenido a-temporal y a-espacial. Vistas así las cosas, las percepciones integrarían un "orden", una "organicidad" espacio-temporal a un contenido sensitivo "en bruto". El problema que este modelo proyecta, según nuestro punto de vista, está centrado precisamente en la génesis de la intuición espaciotemporal: ¿cómo puede ser que la percepción dé una

forma espaciotemporal a un contenido "ajeno", en principio, a la noción de tiempo y espacio?, ¿se produce un "salto en el vacío", un abismo de discontinuidad entre el contenido sensible y la percepción que le dio forma? A nuestro entender, si la percepción se limita a dar forma al contenido sensible, hemos de suponer que en este último hay "algo" que permite a la percepción tomar la forma espaciotemporal. Así, pues, la intuición pre-categorial del espacio y el tiempo que sirve de marco a la percepción no sólo no debería de ser ajena a la sensación sino que debería estar implícita en ella - o dicho con otras palabras: hay una sensación de tiempo y de espacio que se experimenta como una intuición pre-perceptiva y que sirve de marco a su percepción -. En general, la estructura de la percepción tiene, según nuestra opinión, su fundamento en la estructura de la sensación - que, según el modelo que hemos expuesto, se extiende a todos los sentimientos -: ***la forma del sentimiento es la forma de la percepción***. Sentimiento y percepción son isomorfos, fundiéndose coherentemente en un único acto total.

Evidentemente, ni el pensamiento de Hume ni el de Kant, hijos de su tiempo, no estaba suficientemente maduro para captar la dimensión de profundidad de la sensación y el sentimiento. Hemos de esperar al desarrollo de la fenomenología de los sentimientos y de la estética fenomenológica para llegar a otros resultados. El tiempo y el espacio estéticos - y especialmente los estético-musicales - nos sitúan en una dimensión más profunda del tiempo y el espacio: nos hablan de una "estructura de la percepción" mucho más compleja en la base de todo fenómeno tempo-espacial.

Ya los primeros fenomenólogos de la música examinan la organicidad de la percepción de la melodía como un paradigma del tiempo interno en el que pasado, presente y futuro están íntimamente involucrados. Nosotros queremos dar un paso más allá para afirmar que la escucha musical es en esencia la estructura interna de la percepción.

2. La problemática de una fenomenología de la percepción

Aunque parezca, a primera vista, que introducir el tema de la escucha musical - poco tratado, en general, para los fenomenólogos - con la fenomenología de la percepción - de tratamiento obligado para todo fenomenólogo que se tenga por tal - sea como mínimo una tarea desproporcionada, entendemos que no podemos prescindir de hacerlo. Ahora bien, de todos los autores y tendencias dentro de la fenomenología destacaremos principalmente dos: Edmund Husserl y Maurice Merleau-Ponty. El primero como figura fundadora de un método nuevo de investigación filosófica, con un rigor y coherencia con sus principios que, creemos, muy pocos de sus seguidores han podido sacar suficiente provecho. El segundo, porque, según nuestro modo de ver, con él podemos dar por cerrado definitivamente el ciclo iniciado por Husserl: nadie como Merleau-Ponty ha planteado, partiendo de los principios fenomenológicos, un modelo más radicalmente opuesto al del primero.

¿Qué nos puede aportar el pensamiento de estos dos autores - los cuales trataron el tema de la música muy escasamente - a nuestra investigación de la escucha musical? Nosotros pensamos que mucho, si sabemos leer "entre líneas" los textos de ambos autores. Como ya hemos dicho antes, no seremos pioneros en este propósito: Alfred Schütz se nos avanzó. Como hemos expuesto en el último capítulo, Schütz concibe la escucha musical a partir del planteamiento que hace Husserl de la conciencia interna del tiempo interno. Ahora llega el momento de afrontar directamente el texto de Husserl -

uno de los textos más complejos y profundos que nunca se han escrito en la historia no sólo de la fenomenología sino de la filosofía en general -.

Una vez realizado este primer propósito iniciaremos un diálogo con el pensamiento de Merleau-Ponty pero sin centrarnos exclusivamente en una obra concreta de este autor. Lo haremos así porque el tema de la percepción está siempre presente en su filosofía y va transformándose a lo largo de su trayectoria como pensador.

2.1 Husserl y la fenomenología de la conciencia interna del tiempo

Señala Josep Ferrater:[4] "*El problema de la percepción ha sido objeto de detallado tratamiento por los fenomenólogos. Husserl ha hablado de una percepción interna en cuanto que "percepción inmanente" y de una percepción externa en cuanto "percepción trascendente". La percepción inmanente es la de las vivencias intencionales cuyos objetos pertenecen al mismo "flujo vivencial". La percepción trascendente es la de las vivencias intencionales donde no tiene lugar semejante "inmediatez". La percepción es sensible cuando aprehende un objeto real, y categorial cuando aprehende un objeto ideal. Según Husserl, en la percepción sensible "es aprehendido directamente o está presente* in persona *un objeto que se constituye de modo simple en el acto de la percepción". En el categorial, en cambio, se constituyen nuevas objetividades*".

El concepto de tiempo es, sin duda alguna, el tema más importante o, como mínimo, el más interesante como objetivo de estudio, de la fenomenología de Husserl. El mismo Husserl reconoce que *"estas cuestiones* (son) *de la máxima importancia, quizá las más importantes de toda la fenomenología*".[5] Una de las razones de esta afirmación es que el concepto de tiempo forma parte de los conceptos constitutivos de toda experiencia. Tal como señala Gadamer, "*las investigaciones de Husserl dedicadas a la constitución de la conciencia del tiempo proceden de la necesidad de comprender el modo de ser de esta corriente* (vivencial) *y de incluir así la subjetividad en la investigación intencional de la correlación. Desde ahora toda otra investigación fenomenológica se entenderá como investigación de la constitución de unidades de y en la conciencia del tiempo, las cuales presuponen a su vez la constitución de esta conciencia temporal. Con ello se hace claro que el carácter único de la vivencia – por mucho que mantenga su significado metódico como correlato intencional de una validez de sentido constituida – no es ya un dato fenomenológico último*".[6]

Básicamente, la investigación que hace sobre este tema queda expuesta en las "*Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*" (*Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*) de 1905 completados con apéndices escritos entre 1905 y 1910 - y que no verían la luz hasta el 1928, al ser publicadas en el "*Anuario de Filosofía e Investigación fenomenológica*" (Volumen IX, pág. 367-498) que en aquel momento editaba Martin Heidegger - y alguna incursión menos elaborada de la problemática del tiempo en el párrafo 81 ("El tiempo fenomenológico y la conciencia del tiempo") de "*Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*" de 1913.

Un hecho remarcable en la redacción de las *Lecciones* es que la mayoría de los ejemplos que da Husserl involucran aspectos de carácter musical. Parecería, a tenor de la frecuencia en la que aparecen en el discurso de Husserl estos ejemplos musicales - y, en cambio, no haber sido nunca tratado fenomenológicamente en profundidad por este

autor el tema de la música - que la percepción interna del tiempo tiene muchas cosas en común con la descripción de la escucha musical.

Husserl nos sitúa en un tiempo "inmanente", al cual accedemos por "reducción fenomenológica "*...lo que nosotros admitimos no es, sin embargo, la existencia de un tiempo del mundo, la existencia de una duración de las cosas, etc., sino el tiempo que aparece, la duración que aparece como tal. Éstos son datos absolutos, dudar de los cuales sería absurdo*".[7]

A partir de esta primera reducción, Husserl hace la distinción entre ***contenidos primarios de la aprehensión*** - aquellos "datos de la sensación" o "datos temporales no intencionales", de carácter pasivo, y que son el substrato de la intuición externa - y la aprehensión en sí misma o ***apercepción***, inmanente a la conciencia, la cual es activa porque hace de puente entre aquellos datos de los sentidos y el objeto externo que percibimos, exponiendo para la conciencia inmanente las propiedades de los objetos transcendentes y dando lugar al acto intencional, el tiempo percibido.

2.1.1 Crítica a Brentano

La crítica que hace Husserl a su maestro Brentano en las *Lecciones* se centra en que éste reconoce en la ***fantasía*** el elemento clave de la experiencia interna del tiempo. Para Brentano, llegamos a la experiencia de la sucesión temporal gracias a que la sensación anterior a la que tenemos ahora no persiste invariada en la conciencia, sino que se va modificando continuamente. Desde la posición de Brentano, ***la sensación se convierte en algo transformador, creando por sí misma una representación de la fantasía de contenido similar y enriquecida con el carácter temporal***. Por las mismas razones también la fantasía crea las representaciones futuras, partiendo de las representaciones pasadas, generando una expectativa.

Evidentemente, el modelo de Brentano no es fruto del método fenomenológico tal como lo entendía Husserl, es decir, distinguiendo el acto del contenido de la aprehensión y del objeto percibido. En este sentido, a Brentano le interesa sobretodo la percepción del tiempo como experiencia psicológica y no indagar sobre su esencia, tal como hace Husserl. Sin embargo, lo que para nosotros tiene de sugerente la teoría de Brentano ***es la concepción dinámica, viva, creadora de la sensación*** tan diferente no sólo del modelo husserliano sino también de la tradición filosófica europea que ha concebido la sensación como una entidad en sí misma inerte y opaca. En este sentido - y sólo en este sentido - la teoría de Brentano está más cerca de los planteamientos de nuestra tesis que de los tradicionales ya que, para nosotros, la sensación es un tipo de sentimiento vivo que apunta a un valor que va mucho más allá del puro "dato" pasivo, sin que la fantasía - eso sí - juegue ningún papel.

Pero no hemos de obviar, que la teoría de Brentano presenta algunas inconsistencias - principalmente dogmas de raíz psicológica -, algunas de las cuales se encarga Husserl de denunciar eficazmente en sus *Lecciones*, que la hacen insostenible.

2.1.2 La conciencia del tiempo según Husserl

El planteamiento de Husserl comienza por el estudio de la constitución fenomenológica de los objetos temporales y, posteriormente, se centrará en la constitución del tiempo mismo:

a) La constitución del objeto temporal

Husserl observa que cuando aparecen los objetos temporales inmanentes "***retenemos***" el dato mientras se va hundiendo en un pasado cada vez más alejado del momento presente. De esta forma, aunque el dato es el mismo, varía el "modo" de aparición continuamente. No obstante, para Husserl "*únicamente del punto de duración que está en cada caso caracterizado como "ahora", decimos con plena propiedad que es percibido*".[8] El problema que vemos en esta afirmación es que la percepción queda limitada a registrar una serie de "ahora-s", un seguido de puntos a-dimensionales en la recta geométrica, sin ningún tipo de "profundidad". Precisamente en la instantaneidad del "ahora" desaparece lo más singular del fenómeno, el fluir de la temporalidad, de la misma manera que - tomando un símil musical - desaparecería, en el sentido de hacerse irreconocible, el timbre característico de un violín si sólo atendiéramos al momento del ataque del arco sobre la cuerda. El momento del ataque por sí sólo deja de tener sentido si no se involucra con la totalidad de "la vida del sonido".

Husserl pronto distinguirá entre una ***conciencia impresional***, dada por el contenido de la aprehensión, y una ***conciencia retencional*** que es vacía de contenido y que actúa como una "cascada" de retenciones en "caída libre" y en continua transformación: "*cada retención posterior no es la mera modificación continuada que nace de la impresión originaria, sino modificación continuada de todas las modificaciones incesantes previas del mismo punto inaugural*".[9] ¿Pero cómo es posible - nos preguntamos -, una conciencia retencional sin contenido? Ante el peligro de inconsistencia, Husserl propone un "contenido" para las retenciones de naturaleza absolutamente diferente respecto del contenido en el sentido originario.[10] Se trata de una ***conciencia de pasado***, un recuerdo primario del objeto; un recuerdo que es ***donación de pasado***.

Seguidamente, Husserl hace la distinción entre el recuerdo primario adherido a la percepción (***retención***), y el recuerdo secundario (***rememoración***);[11] pudiendo haber situaciones complejas como por ejemplo "retenciones de rememoraciones" en la imaginación, etc...

El ***acto*** de percepción del objeto temporal, dentro de la unidad de la conciencia, se ***constituye*** por la ***conciencia de ahora*** y la ***conciencia retencional***, mientras que las diferencias temporales del objeto se constituyen en actos de ***protoconciencia, retención y protención***.

Husserl admite que ***previamente a los actos de pensamiento o de juicio por parte del "yo", y por tanto, en ausencia de actividad comparativa, se produce una síntesis pre-predicativa entre las percepciones o entre percepciones, retenciones y recuerdos que da noticia originaria de las relaciones y conexiones entre ellos***.[12] El recurso de las síntesis pre-predicativas apunta siempre, según nuestra opinión, hacia un reconocimiento más o menos explícito de una inteligencia ***previa*** al "yo" que, en el caso que estamos estudiando, implica un *a priori* previo al acto de percepción del objeto temporal.

De la indagación sobre el objeto temporal Husserl llega a la conclusión de que la única diferencia entre percepción y recuerdo se encuentra en el grado de libertad o pasividad en que se nos da la experiencia - ¡una perspectiva muy pobre, por cierto, de lo que representa la percepción! -.

A partir de la complejidad de relaciones involucradas en la percepción del objeto temporal, Husserl apela a ***un orden de conexión de fenómenos***. De alguna manera, detrás de este concepto, se podría interpretar que en los fenómenos temporales se manifiesta cierta ***necesidad*** de una configuración relacional que sea inteligible y que dé ***sentido*** al mundo.

En el momento de introducirse en la investigación sobre la esencia del tiempo, Husserl se da cuenta del papel fundamental que juega la identidad: "*Es un hecho general y esencialísimo el que cada "ahora", al sumergirse en el pasado, mantiene fija su identidad estricta*".[13] Paradójicamente, Husserl, de alguna forma, quiere asegurar un "marco inmutable" en el cual meter el flujo del tiempo: un ***lugar absoluto*** donde se produce la diferencia fenomenológica entre un "ahora" y "otro ahora".[14] Nos preguntamos si esta es, realmente, un "dato" de la experiencia fenomenológica o bien una especie de ***imperativo*** que se marca el filósofo para asegurar la viabilidad de su modelo.

Cabe decir que un aspecto realmente interesante de la exposición de Husserl es que pone en conexión la individualidad con la sensación. La individualidad es, pues, una forma temporal originaria de la sensación. Por lo tanto, el ***contenido de la impresión es el ahora cambiante, el tiempo absoluto; es lo que la impresión originaria expone***. ¡Podríamos decir que ya "hemos entrado en materia"!. Efectivamente, de los argumentos hasta ahora expuestos nos atrevemos a hablar de una "materia del tiempo": ***la materia es la misma, el lugar absoluto de tiempo, pero ha cambiado el modo de donación; de donación de "ahora" pasa a donación de "pasado"***. La sensación originaria da un individuo-punto-ahora, y este es idénticamente el mismo en el flujo de modificación del pasado. Esta especie de "continuidad" funcional de la identidad del objeto a través del tiempo - o bien, quizás también podríamos describirlo como una especie de "ley de conservación de la materia temporal "- anima a Husserl a afirmar que "*todo tiempo percibido es percibido como pasado que termina en el presente. Y el presente es un punto límite*".[15] La percepción del tiempo parece que ya no queda reducida al "ahora" puntual, sino que se origina en el pasado apuntando al presente como su consumación.

b) la constitución del tiempo

Las expresiones usadas por Husserl para describir la constitución del tiempo nos remiten a menudo al vocabulario de la Física: "*velocidad de cambio*", "*velocidad de aceleración*", "*continuidad de escorzamiento*", etc.[16], que remiten directamente al lenguaje científico y muy especialmente al argot especializado habitual de los físicos. Así, por ejemplo, dice Husserl: "*...encontramos con necesidad de principio un flujo en constante "cambio", y este cambio tiene la absurda* (?) *característica de discurrir precisamente tal como discurre, y de no poder discurrir ni "más deprisa" ni "más despacio*".[17] No nos deja de sorprender el uso del concepto de "velocidad" para el flujo de la temporalidad originaria: ¿a partir de qué dato de referencia podríamos medir esta velocidad? ¿Tiene algún significado objetivo hablar de velocidad del flujo del tiempo? ¿O más bien lo que intuye Husserl es un ***valor*** esencial del tiempo, de la temporalidad,

que apunta hacia un sentimiento o una cualidad estética, que queda bien ejemplarizada por la experiencia del ***tempo*** musical? Por eso, no nos sorprende que el propio Husserl, después de afirmar que ***el tiempo es inmanente, Uno y único y que es la subjetividad absoluta*** (párrafo 36, pág. 75),[18] reconozca que el tiempo tiene una forma común de fluir según una ley universal de transformación del "ahora" en "ya no" y del "todavía no" en el "ahora" y que él llama *tempo*. Pero lo que nos extraña es que sólo aparezca en la conciencia, según Husserl, un único *tempo* en vez de la variedad enorme de *tempi* que la percepción musical nos ofrece. Parece nuevamente que Husserl se deje llevar por el imperativo de mantener un marco constante, no sujeto a cambios, para la constitución del flujo temporal, de forma semejante a como lo ha hecho para la constitución de la identidad del objeto temporal. Si como afirma Husserl el tiempo es la subjetividad absoluta, no hay una experiencia más genuinamente subjetiva que "el *tempo* del tiempo". Efectivamente, es una experiencia muy a menudo corroborada que el tiempo pasa muy deprisa cuando estamos viviendo una experiencia interesante o divertida y muy lentamente, en cambio, cuando nos aburrimos. También es una experiencia muy común que el tiempo de la niñez y el tiempo de la vejez se experimenten muy distintamente a nivel de vivacidad, ligereza o gravedad. Definitivamente, no podemos hablar de una única experiencia del tiempo a nivel de *tempo*.

Pero dicho esto es de justicia reconocer el acierto de Husserl al intuir el papel que juega la simultaneidad en la conciencia del tiempo. ***Es esta forma de estar "junto", "a la vez" (zugleich) la que se constituye en la forma intencional de la conciencia del tiempo y que constituye la actualidad y la simultaneidad de todas las vivencias inmanentes***. Según nuestro parecer, eso representa un reconocimiento del sentido "polifónico" de la experiencia temporal y que queda paradigmáticamente manifestada precisamente en la tradición musical europea.

Finalmente, para Husserl el tiempo se ***autoconstituye*** en la propia conciencia: "*esta temporalidad prefenoménica, preinmanente, se constituye intencionalmente como forma de la conciencia tempoconstituyente y lo hace en la propia conciencia*" (párrafo 39, pág. 83).[19]

En resumen, tal como Husserl apunta, podemos distinguir dos tipos de impresiones dentro de la conciencia impresional: "*los contenidos de sensación se constituyen como unidades en impresiones sensibles; las aprehensiones lo hacen en otras impresiones que se entretejen con las sensibles, impresiones de acto. La percepción como fenómeno constituido es, por su parte, percepción de la cosa*" "*...En la misma conciencia impresional en que se constituye la percepción se constituye también, y por ello mismo, lo percibido. A la esencia de una conciencia así edificada pertenece el ser a la vez conciencia unitaria de orden inmanente y conciencia unitaria de orden trascendente*".[20] Existe, por lo tanto, una comunidad de esencia entre percepción y percepto en tanto que ambas son formas de ***presentar*** inmanente y transcendentemente la conciencia unitaria. Eso da pie a Husserl a afirmar la coincidencia entre el tiempo interno de las sensaciones y las aprehensiones y el tiempo "objetivo" de las cosas percibidas, con la única diferencia que la forma de donación de este último nunca es absoluta como en el primero.

2.1.3 El talón de Aquiles del modelo husserliano: la aporía de la protoconciencia

En el edificio discursivo de Husserl se hace patente la importancia de ciertos conceptos decisivos en la conciencia del tiempo. Uno de ellos es la ***sensación***: "*el sentir*

lo consideramos como la conciencia originaria del tiempo; en ella se constituye la unidad inmanente color o sonido, la unidad inmanente deseo, agrado, etc..."*... "sensación es la conciencia del tiempo que hace presente* ",[21] pero, a la vez, eso parece contradecirse con una concepción de la sensación como "dato" no intencional, tal como queda definida en el método fenomenológico propugnado por Husserl.

Además de la sensación, el modelo que subyace en la investigación husserliana tiene en el concepto de ***continuidad*** del tiempo uno de los más firmes baluartes. Eso tendrá como consecuencia el defecto de no contemplar la ***singularidad*** en el tiempo. La sólida conexión entre el presente y el pasado por un lado, y por el otro, la importancia que da a la sensación - entendida ésta como "dato" pasivo de la sensación, a la que podemos sumar también la no menos "pasiva" impresión del acto de la aprehensión - en la conciencia del tiempo, llevará inexorablemente a una visión del presente como algo absolutamente condicionado por el pasado: "*el presente siempre está naciendo del pasado*".[22]

Otra reflexión que hace Husserl - y que consideramos muy importante - es la diferencia fundamental que hay entre percepción y ***rememoración*** de un objeto: "*la percepción de un objeto temporal puedo yo "repartirla", pero en la sucesión de estas percepciones se constituye la conciencia de la sucesión de dos objetos temporales iguales*. *Sólo en la rememoración puedo tener repetidamente un objeto idéntico, y es también en el recuerdo donde puedo constatar que lo antes percibido es lo mismo que lo antes rememorado*".[23] Eso nos hace pensar que en la percepción de un objeto exterior aparece la ***conciencia de igualdad*** - y, en consecuencia, también de ***diferencia*** -, mientras que en la rememoración realmente somos conscientes de la ***identidad/extrañez***. La rememoración deviene, así, un acto temporal absolutamente subjetivo que me ofrece la posibilidad del reencuentro con lo que es idéntico, el mismo objeto. En cambio, la percepción nunca me dará la garantía de la identidad del objeto sino su semejanza y la clara distinción de lo que lo diferencia del resto de objetos.

No obstante, ¿qué es lo que hace que al oír un tema musical reconozcamos inmediatamente en él una identidad inconfundible, incluso, sometiendo al tema a diversas variaciones y transformaciones internas?. Si nos atenemos al modelo de Husserl, eso significaría que en la percepción de la música sucede algo extraordinario: en el acto de escucha, más que "percibir" música - o, quizás en este caso sería mejor dicho, "percibir sonidos" -, estamos como rememorando algo que "de alguna manera" ya habíamos percibido "misteriosamente" antes. A estas alturas de la lectura del presente escrito no nos debería de sorprender nada este fenómeno. ***Si se nos ofrece la identidad del objeto es porque la percepción musical (y, en general, la percepción estética) no es un acto con-temporáneo a la conciencia impresional que tenemos de ella - eso sólo pasa allí donde la sensación se experimenta como un "dato inerte y pasivo", es decir, en la conciencia reflexiva, puramente racional - sino como un acto posterior al acto inaugural del sentir***. Por eso, la impresión que podamos tener de simultaneidad entre la escucha (percepción) y el sentir (sentido) sólo es epifenoménica y se produce, según nuestra opinión, por un movimiento de ***"avance" protencional*** de la percepción al acto inaugural de la sensación - movimiento que genera una expectativa perceptiva que puede ser satisfecha o no -. Por lo tanto, no es que el sentimiento "siga" pasivamente a la percepción - tal como interpretan algunos formalistas "psicologistas", como L. Meyer - y, en consecuencia, el sentimiento reaccione (animándose o decepcionándose) en función de lo que la percepción "objetiva" se va encontrando -; todo lo contrario, es la percepción la que se avanza anhelosamente para alcanzar la sensación-sentido "al vuelo", de manera que, de hacerlo, consuma la unidad deseada y se convierte en ***la experiencia de plenitud de sentido de la percepción***. En este sentido,

Husserl se encuentra lejos de esta idea cuando afirma que "*la aprehensión es "animación" del dato de sensación*".[24]

Por eso, el "talón de Aquiles" del modelo husserliano se encuentra justo en la fase inicial del acto de la percepción. Si sólo la retención "*hace consciente*", ¿qué sucede en el momento exacto de la aprehensión del "dato" del sentido previo a la retención?. ¿Es un tipo de fenómeno "in-consciente"?. No, eso no entraría dentro del vocabulario de Husserl. En consecuencia, la continuidad de la conciencia temporal quedaría inevitablemente minada por la existencia de una "singularidad" irresoluble según este modelo. Sin embargo, Husserl no duda un momento en afirmar que "*sólo después de su decurso puede la fase inicial objetivarse, de la manera indicada, por retención y reflexión (o reproducción)*", y declara abiertamente que "*como la fase retencional tiene consciente a la fase precedente, sin objetivarla, así también el dato originario es ya consciente sin volverse objeto*".[25] Estamos delante de lo que Husserl llama ***protoconciencia*** que no es un acto aprehensor, que es ***pura conciencia sin objeto***, pero que se convierte en una pieza insustituible para que el modelo retencional funcione sin caer en una *regressio ad infinitum* o sin tener que admitir un *contenido inconsciente* en el punto singular donde se origina la percepción. En nuestra opinión, estamos ante una conclusión aporética que hace insostenible el modelo husserliano.

En realidad, la protoconciencia de la que habla Husserl es un acto intencional pero no de la percepción consciente sino de un sentir preconsciente, de una ***intuición pre-perceptiva*** que actúa de ***fondo*** a toda percepción. Esta intuición - presente en todos los sentimientos, desde la más simple sensación hasta la más sublime experiencia empática - es la condición de posibilidad de lo que llama Husserl "conciencia impresional" - impresiones de las sensaciones y de las aprehensiones - y que, según nuestro modo de ver, no es otra cosa que el testimonio o huella que recibe la conciencia de un acto intencional del sentir previo a toda percepción. Esta intuición pre-perceptiva lo es también de la temporalidad como cualidad o valor al que apunta intencionalmente. La temporalidad es la esencia prefenoménica (y, por lo tanto, a-temporal) del tiempo que percibimos. ***El tiempo es, antes que nada, una cualidad del sentir y el tempo musical es su expresión paradigmática***.

La afirmación que ya hemos citado anteriormente de Husserl de que *la sensación es la conciencia* (originaria) *del tiempo que se hace presente*, puede ser ahora interpretada según nuestro punto de vista - que, sin duda, no era el que sostenía el autor de la frase - como el reconocimiento implícito de que la sensación es mucho más que la impresión de un "dato *hylético*" no intencional y pasivo, sino que es una experiencia viva y profunda que emerge a la conciencia, haciéndose presente en la percepción.

Finalmente, remarcaremos que la importancia que da Husserl a la ***retención*** como lo que *hace consciente* da una imagen muy pobre del acto de la percepción dentro de su modelo. Sin querer obviar el carácter de "resonancia" amplificadora del sentir que posee la percepción, ésta no se limita exclusivamente a este rol, por importante que sea. La percepción, especialmente en el caso de la percepción estética, aporta también sus ***valores propios*** que no por ser ontológicamente posteriores a los valores del sentir son por eso menos genuinos.

2.1.4 Conclusiones

1) A partir de la ***reducción eidética*** del objeto temporal, Husserl distingue los ***contenidos primarios*** de la aprehensión - substrato de la intuición externa - y la

aprehensión en sí misma o ***apercepción*** - inmanente a la conciencia -, que hace de puente entre las primeras y el objeto percibido, que en este caso es el tiempo.

2) Según este autor, el acto de percepción del objeto temporal, dentro de la unidad de la conciencia, se constituye por la ***conciencia de ahora*** y la ***conciencia retencional***, mientras que las diferencias temporales del objeto se constituyen en actos de ***protoconciencia, retención y protención***.

3) Discrepamos de la afirmación de Husserl en relación con la existencia de una única experiencia de *tempo* para el tiempo interno. Es experiencia común la percepción de un ***tempo*** **variable** según el estado anímico, edad, circunstancias, etc. del individuo.

4) Reconocemos un ***sentido "polifónico"*** constitutivo del tiempo que coincide con la forma intencional de la conciencia del tiempo de la que habla Husserl, la cual constituye la vivencia inmanente de actualidad y de simultaneidad.

5) La percepción no nos puede garantizar la identidad/extrañez del objeto exterior percibido, sino, en todo caso, el parecido (igualdad) y distinción de lo que lo diferencia del resto de objetos. Según nuestra opinión, ***la conciencia de identidad - propia de la subjetividad del tiempo interno - que nos es dada en la escucha del objeto musical es factible porque la percepción musical no es un acto con-temporáneo a la conciencia impresional que tenemos de ella, sino que se realiza a posteriori del acto inaugural del sentir***.

6) Sin salir del marco discursivo de la fenomenología husserliana, decimos que la percepción de simultaneidad que experimentamos entre la escucha musical (percepción) y el sentir (sentido) es epifenoménica y se produce a través de lo que podríamos nombrar un ***acto de "avance" protencional de la percepción*** que genera una expectativa perceptiva. En caso de realizarse esta expectativa se consuma en la conciencia la unidad de sentido y percepción, la cual da lugar a la experiencia de plenitud de sentido de la percepción.

7) Constatemos la existencia de una ***intuición pre-perceptiva*** que actúa de ***fondo*** a toda percepción y que es un acto intencional del sentir ***pre-consciente***. Esta intuición pre-perceptiva también lo es de la temporalidad como cualidad o valor al cual apunta intencionalmente.

8) Llegamos a la conclusión de que la percepción estética en general y, en concreto, la escucha musical aporta ***valores*** que le son ***propios***; valores que se añaden a los específicos del sentimiento estético, los cuales se encarga de desplegar. En este sentido, podemos afirmar que la percepción estética no es reductible al sentimiento estético, ya que aporta unos valores estéticos emergentes.

2.2 La Percepción en la filosofía de Merleau-Ponty

"*El problema de la percepción* – señala Ferrater Mora - *es central en el pensamiento de Merleau-Ponty. Según el resumen que dicho autor proporcionó de su doctrina ("Boletín de la Société Française de Philosophie", 1947), las bases ontológicas de ella pueden reducirse a tres puntos: 1) La percepción es una modalidad*

original de la conciencia. El mundo percibido no es un mundo de objetos como el que concibe la ciencia; en lo percibido hay no sólo una materia, sino también una forma. El sujeto percipiente no es un "interpretador" o "descifrador" de un mundo supuestamente "caótico" y "desordenado". Toda percepción se presenta dentro de un horizonte y en el mundo. 2) Tal concepción de la percepción no es sólo psicológica. No puede superponerse al mundo percibido un mundo de ideas. La certidumbre de la idea no se funda en la de la percepción, sino que descansa sobre ella. 3) El mundo percibido es el fondo siempre presupuesto por toda racionalidad, todo valor y toda existencia."[26]

Aunque Maurice Merleau-Ponty bebe directamente de las fuentes de la fenomenología alemana, hay que señalar, empero, que su crítica a Husserl "da la vuelta" radicalmente el planteamiento de éste al cuestionar los conceptos fundamentales de esta "ciencia previa", como son, entre otros, la reducción fenomenológica [b] o el postulado de que las cosas nos son dadas plenamente a la conciencia.[c]

La filosofía de Merleau tiene como eje vertebrador la estética, abordada, sin embargo, de una manera absolutamente nueva y original: la estética filosófica se convierte para este autor realmente en una filosofía estética. Y eso es así porque el compromiso de nuestro autor con la filosofía - dando de esta manera una muestra de extraordinaria honestidad intelectual - no se reduce a un mero ejercicio especulativo, sino que lleva a la filosofía al límite de sí misma en su concreción: el pensamiento que observa la realidad como algo ajeno, el pensamiento de "dominio", de "sobrevuelo",[d] está incapacitado del todo, según este pensador, para acceder a la realidad del mundo; sólo una actitud creadora como la del artista es capaz de conseguirlo.[e] Por eso, el artista

---

[b] "*La mayor enseñanza de la reducción* (fenomenológica) *es la imposibilidad de una reducción completa*" (Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*, Gallimard. Paris, 1945, pág. xiii). A nuestro entender, el acto mismo de la reflexión es ya un acto espontáneo de reducción fenomenológica, dado que pone en suspensión la creencia en la "existencia" actual del mundo que percibo precisamente al pretender ***parar el movimiento*** de éste en su fluir temporal

[c] Dice Josep Mª Bech: "*La verdadera enseñanza de la fenomenología, en opinión de Merleau-Ponty, parece haber consistido en la constatación de que* no *es posible describir fehacientemente "aquello que se da a sí mismo", y en haber señalado que esta incapacidad señala los límites de todo desempeño reflexivo* (...). *Ya que si la fenomenología se ha interesado por el estrato directamente "vivido" de la conciencia, su verdadera intención ha sido transgredir las "vivencias empíricas" para así acceder a los ingredientes constitutivos de la objetividad que se presentan como verdades* a priori" (Bech, Josep Mª, *Merleau-Ponty. Una aproximación a su pensamiento*. Anthropos. Barcelona 2005, pág. 30).

[d] Comenta el Dr. Bech: "*a una realidad interpretada como pura positividad, y como tal situada necesariamente a una distancia infinita o a una proximidad absoluta, opone Merleau-Ponty una realidad que es inmune tanto al "sobrevuelo" objetivador como a la "fusión intuitiva", puesto que la misma distancia que nos separa de ella es también el vínculo que la une a nosotros*" (Opus cit. pág. 68). Coincidimos con el punto de vista de Merleau-Ponty: la "fusión intuitiva" es tan irrealizable en el mundo como el pensamiento de "sobrevuelo". La única "fusión intuitiva" posible se realiza en el arte y, especialmente, en la música. El mundo no puede ser "intuido" plenamente, y la posición de Merleau en este punto es realista: conoce las limitaciones de la relación perceptual-visual - que él "positiviza" oportunamente como vínculo - y sitúa las cosas en sus "reales" condiciones de posibilidad. La ontología que se desprende de esto ha de ser necesariamente ***negativa***: ***la limitación de la percepción es a la vez limitación de la realidad percibida*** – la alternativa asimétrica de una percepción limitada sin embargo por una realidad ilimitada, o viceversa, llevaría a modelos de separación entre sujeto y objeto, sea en el sentido de un subjetivismo anonadador de la realidad objetiva o a un objetivismo aniquilador del individuo.

[e] "*Podría incluso decirse que todo cuanto pertenece al ámbito de lo sensible está condenado a ser únicamente sobreentendido, que su captación directa y frontal es imposible, y que acaba siempre por prevalecer sobre cualquier pretensión de índole intelectualista*" (Bech, J.M., *Opus cit*., pág. 193). Cierto;

llega a ser el gran fenomenólogo: lección de humildad para la filosofía que se ve obligada a seguir los pasos de la creatividad artística, y certificado de defunción para la filosofía especulativa que basa toda su labor sobre la obsolescencia de una reflexión y una "racionalidad" hijas de un *logos* ya periclitado, pero que sobrevive "en falso" e, incluso, con salud aparentemente ostentosa, gracias a ser el garante del control y el dominio sobre la naturaleza que ejerce tan eficazmente la ciencia y la tecnología de nuestros tiempos. Coincidimos con el planteamiento de Merleau-Ponty no sólo en la crítica a la reflexión - cosa que ya hemos hecho con creces en el Capítulo 2 -, sino también con la superioridad de la percepción sobre ésta. Efectivamente, reconocemos en la percepción un carácter ***unitario*** del cual está muy lejos el análisis reflexivo: ***hay siempre más verdad en una simple percepción de un objeto que en el más completo estudio analítico de éste***. Las "certezas" de la percepción son integrales, vitales, sensitivas, corporales, pero nunca como una verdad *a priori* a la espera de su descubrimiento futuro**,** sino que ***se hace***, se ***realiza*** a través del trabajo creativo, artístico.

2.2.1 Una epistemología basada en la percepción

Merleau-Ponty niega que la sensación - entendida la sensación tradicionalmente como "dato" de los sentidos - o la conciencia sean lo que primero se nos presente en la experiencia sensible. Todo lo contrario, es la percepción la que lo hace con toda su complejidad de relaciones y ausencias, de igualdades y diferencias, de escenarios y proporciones, porque, según el filósofo, "*la percepción es la constitución, sin modelo ideal, de un conjunto significativo"*. [27] En eso no podemos estar más de acuerdo con Merleau-Ponty: la experiencia, ya sea la natural del mundo o la estética del arte, siempre se nos presenta al sentir y a la percepción en toda su complejidad, en su unidad íntegra y en cada una de las partes, en la consumación de su más alta expresión o en la expectación inaugural de su ausencia.

No obstante, interpretamos que el rechazo de las verdades racionales y la adopción de lo que podríamos llamar una ***epistemología basada exclusivamente en la percepción***, lleva inevitablemente como corolario un conocimiento siempre ambiguo del mundo, un conocimiento que no se separa de él, que se hace desde él, y donde la indeterminación [f] substituye la claridad y la distinción: un conocimiento del mundo tal como es - un "*Ser de promiscuidad*" y de indistinción -. Para Merleau-Ponty, la percepción se realiza dentro de un "*entre-deux*", dentro de un entrecruzamiento o ***quiasma*** de indeterminación a la vez inmanente y trascendente, dentro de la "carne"

---

y en la esfera de lo audible tenemos un ejemplo muy clarificador: mientras el sonido "acústico" ha de ser sobreentendido porque es imposible abordarlo directamente, el sonido "musical" es entendido inmediatamente.

[f] "*Los sentidos son instrumentos para hacer concreciones con lo inagotable, para hacer significaciones existentes. Pero la cosa no es verdaderamente observable: en toda observación hay siempre solapamiento, y nunca accedemos a la "cosa misma"*" (Merleau-Ponty, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Claude Lefort. Paris 1964, pág. 245). Ciertamente, la "cosa misma" se presenta justamente como aquello inevitablemente desconocido. Aquí topamos de lleno con la problemática de la percepción "natural": destinada a entrar en contacto con lo perceptible, en cambio le está vedado el acceso "directo" a lo que percibe.

donde el "yo" y el mundo se mezclan, donde el vidente se hace visible. Esta "carne" es, pues, un sujeto-objeto, un ***vidente-visible***.[g]

Este planteamiento radical llevará a nuestro autor consecuentemente a poner en cuestión el lenguaje verbal tal como estamos habituados a usarlo – es decir, con la pretensión de definir y determinar los objetos del mundo - y, en cambio, emergerá en toda su potencia el lenguaje indirecto de la ***metáfora***, el lenguaje de la poesía. La ***no-coincidencia*** entre signo y objeto en el lenguaje ordinario es la misma que aparece entre palabra y pensamiento - y eso representa un golpe definitivo al ***logocentrismo*** que los identifica y los hace equivalentes -.

Nosotros entendemos que sólo en el lenguaje musical, donde el sonido no es signo de ninguna cosa, desaparece esta "disensión": sonido y pensamiento llegan a ser indiscernibles. Por eso, hablar de un "pensamiento musical que se expresa" no es ninguna metáfora ni licencia del lenguaje, sino una verdad palmaria. Nos preguntamos si no es precisamente el modelo del lenguaje musical - auténtico *logos sensible* para la filosofía- lo que hay detrás de la siguiente pregunta que se hace Merleau-Ponty: "*¿Por qué no admitir que el lenguaje puede sostener un sentido por medio de su propia disposición interna, captándolo en sus propias redes* (...)*?*".[28]

2.2.2 La problemática del sentido

Una filosofía que percibe un mundo sumido en la ambigüedad tiene que excluir la ***identidad*** dentro de su aparato conceptual.[h] Esta conclusión lógica seguro que la habría podido aplaudir Husserl - ya que también él reconocía la incapacidad de tener conciencia de identidad de los objetos trascendentales a la conciencia - si no fuera porque Merleau-Ponty extiende esta conclusión universalmente a toda la realidad, que es externa e interna a la vez -. En este sentido, osamos decir que el pensamiento de Merleau es la expresión extrema de aquello que llamamos ***facticidad*** del mundo, de la mundanidad del individuo y, por lo tanto, representa el ***realismo*** en el sentido más

[g] Incluso aunque la percepción estética de la música no presenta, en la línea de nuestra argumentación, ningún entrecruzamiento quiasmático, sí, en cambio, lo podemos encontrar en la "realidad" que proyecta y configura el análisis musical. Así, por ejemplo, podemos encontrar dos polos opuestos bien diferenciados en el material musical: a) el polo de las estructuras profundas (por ejemplo, movimientos tonales "macro" de gran envergadura) y b) el polo de los detalles y la ornamentación (movimientos "micro" de corto alcance). El primero representa la "columna vertebral", los "***huesos***" de la obra musical; el segundo, la "***piel***" sensible a delicadas irisaciones. Ambas son musicalmente tan importantes e imprescindibles. Sin embargo, la verdadera "***carne***" de la música, lo que la hace singular i única, se encuentra en medio de este "entre-deux"; y es en esta zona intermedia donde los recursos analíticos se hacen insuficientes y han de dar paso a una interpretación basada en la intuición musical.

[h] Merleau-Ponty habla de una "*extraña distancia*" (*VI*. pág. 166) que separa cada cosa - y también cada sujeto - de su identidad. El lector que nos ha seguido hasta aquí puede reconocer el origen de esta "extrañez": es la extrañez de la razón, alejada del fondo del sentimiento. (Ver el Capítulo 1, 14.1). La "distancia" de las cosas nace en paralelo a la aparición de la conciencia reflexiva en los seres humanos. En la medida en que esta forma parte de la naturaleza humana, la distancia y la "exterioridad" de las cosas son un hecho irrenunciable. En este sentido, nos atrevemos a afirmar ***que la "experiencia originaria" es irrealizable de manera completa en las cosas del mundo. Sólo a través de una realidad autónoma en relación a la realidad del mundo es posible realizar la experiencia originaria. Esta realidad es la de la música***. De hecho, el "realismo" extremo de Merleau-Ponty acepta la "promiscuidad" de la razón con la no-razón. Así, todo planteamiento ontológico por la vía "directa" sólo tiene sentido cuando hace referencia a la realidad artístico-musical. Más allá de eso, la actitud más honesta ante el mundo es recorrer la vía "indirecta", como hace Merleau-Ponty reconociendo que la experiencia originaria "*es por principio inaccesible*" (*VI*, pág. 163).

absoluto del término. Consecuentemente, el ***sentido*** de las cosas es dado solamente a la percepción porque ***el sentido del mundo es en el mundo mismo*** - ya no radica en la *intuición de esencias* (Husserl), ni tampoco lo encontraremos en la *proyección de la existencia del Dasein* (Heidegger) -. Como dice Merleau-Ponty, "*Esta totalidad que nos precede, y que de ninguna manera es una síntesis, es propiamente* ***un sentido que precede al sentido***".[29]

Trasladado a la música, la propuesta de Merleau-Ponty suena muy familiar entre los músicos ya que también ***el sentido de la música es en la música y, a la vez, la precede***. Efectivamente, el sentido de la música no aparece como resultado de una reflexión analítica sino que se manifiesta inmediatamente y al completo en su escucha, en la percepción musical: es el sentido en la forma - entendida la forma como "***estructura intraopus***", no como una determinada tipología formal (sonata, suite, rondó, etc.) -. El sentido en la percepción musical lo encontraremos en la unidad en la que se integran las diversas partes de la obra en una relación única, singular y orgánica. Por eso el sentido de la obra musical es inseparable de la obra misma. Ahora bien, lo que venimos a decir es que, además, la escucha manifiesta un sentido que precede a la propia escucha: es el sentimiento que apunta a valores estéticos que la escucha pre-siente como un fondo que la genera y nutre.

Esta misma vivencia de sentido entendemos que se manifiesta en la actividad creadora del artista. Podríamos decir que la realidad de la obra realiza su unidad, su sentido formal, antes de ser conocida y desplegada por el propio artista. Esta experiencia del sentido ante la "realidad" de la obra está íntimamente relacionada con la profundidad de la vivencia del propio "yo". Así, cuando el artista se "extraña" ante su obra, está sintiendo una vivencia interior análoga a la del "extrañamiento" del mundo. La obra "supera" al autor como el mundo "supera" a la persona. Pero, así como al mundo se lo encuentra ya "hecho", la obra es hecha por el artista; por lo tanto, hemos de reconocer la existencia de una naturaleza interior propia que a la vez supera al propio artista. Esta naturaleza que se vive como propia pero que excede al "yo" podría ser considerada como una identidad profunda más originaria del individuo que sólo emerge a través del acto creador.

Sin embargo, el hecho de que el mundo no se dé completamente a la percepción, en contraste con la música - que sí lo hace -, fundamenta no sólo la ambigüedad e indistinción de aquél, sino también el carácter ontológico e irreductible de la presencia del ***error*** en la percepción del mundo.[i] Según nuestro criterio, el error de percepción no se presenta como el resultado casual de una acción torpe o descuidada en comparación con una deseada exactitud de ejecución, sino como algo característico de la esencia del acto de la percepción. A partir del reconocimiento de la esencialidad del error - no porque seamos "humanos" sino porque ***el error es una cualidad del mundo que se nos muestra*** - éste ya no puede ser nunca más considerado como una ***limitación***[j] de nuestra

[i] Extraemos en relación a este tema un comentario de Josep Mª Bech: "(...) *defendió Merleau-Ponty la* im*perfección, hecha de inacabamiento y de no-coincidencia, que caracteriza nuestro vínculo perceptivo y sensible con el mundo, convertido ahora en modelo para toda indagación filosófica*" (Bech, Josep Mª, *Merleau-Ponty. Una aproximación a su pensamiento*. Anthropos. Barcelona 2005, pág. 13).

[j] En este sentido, creemos que es muy importante hacer una distinción entre la limitación por lo que podríamos llamar "incompletitud de la donación del mundo" y la limitación "de la reflexión sobre el mundo". En el primer caso hablaríamos de una precariedad ontológica consubstancial al mundo y a su percepción, y en el segundo de una carencia de la persona que reflexiona. El problema es que con demasiada facilidad uno tiende a confundir esas dos clases de limitación. La primera limitación sólo es superada por el sentimiento estético. La segunda, en cambio, pide renunciar a la reflexión como acto substitutorio del sentir y del percibir.

condición sino precisamente – aunque suene paradójico a nuestras estructuras racionales - como una puerta de entrada al conocimiento del Ser que se experimenta como un vértigo delante del abismo. El error nos desnuda, nos libera de todos los puntos de referencia que, a cambio de una promesa de seguridad, nos atrapan en un callejón sin salida: debería verse como una ***oportunidad*** de contactar con la realidad imperceptible de la que también formamos parte.

2.2.3 Ideas sensibles e ideas musicales

Para Merleau, las ***ideas sensibles*** son inseparables de "como" se nos dan, de como se muestran. Por eso, no puede haber en ellas diferencia entre forma y contenido, tal como sucede con las ideas "racionales". Justamente por este motivo, cuando las ideas racionales intentan captar la realidad sensible la desfiguran en la forma o la desvirtúan en el contenido. Sólo tiene sentido un pensamiento a ras de la experiencia sensible, un pensamiento que actúa sobre ideas verdaderamente existentes, no sometidas a ninguna "reducción" abstractiva. Se trata de un pensamiento "corpóreo" que comprende en la acción, un saber inmanente "*a la mano*" (si se nos permite usar el vocabulario heideggeriano) que emerge de la propia acción. Sólo al realizarla se descubre la obra para hacer y cómo hacer.

Según Merleau-Ponty, de la misma manera que hemos de aceptar que la conciencia no se posee a sí misma, que la realidad sensible la desborda a pesar de su facultad perceptiva y configurativa, también tenemos que reconocer que las ideas sensibles no pueden ser poseídas. No obstante, la propuesta del filósofo no nos debería de parecer tan nueva a nuestros oídos: tal como hemos expuesto en el primer capítulo, aquello que realmente podemos poseer no es el mundo o la percepción que tenemos de él, sino los valores y las cualidades hacia donde se dirige nuestro sentir, sea a través de un sentimiento "natural" o de un sentimiento estético. Nuestra única posesión está en el sentir, en nuestras sensaciones, nuestras pasiones, nuestras simpatías, nunca en la percepción, ni la del mundo ni la del arte ni la de la música. La escucha musical, en tanto que percepción consciente del objeto musical, ***no se tiene a sí misma por sí misma*** - y en eso coincidimos plenamente con el pensamiento de Merleau-Ponty -. ***Sólo abierta a la experiencia intuitiva previa del sentir, la escucha consuma, no por sí misma sino por el sentimiento estético, la posesión de las ideas musicales***. Posesión que siempre es recíproca, siempre en ambos sentidos: poseemos las ideas musicales tanto como ellas nos poseen a nosotros - como ejemplifican tan bien nuestras propias pasiones -. Por eso es experiencia muy común en el compositor o en el artista en general como las ideas musicales (o sensibles, si adoptamos el vocabulario merleau-pontyano) nos observan, nos sienten, dialogan como seres vivos e inteligentes con nosotros. De esta manera, la aventura de la creación artística es un avanzar en la dirección del conocimiento profundo de las ideas creativas como, a la vez, también es un viaje introspectivo del pensamiento del artista en la dirección hacia su ser profundo, su ***espíritu***, el cual nunca se presenta como una entidad descarnada controladora del proceso creativo, sino como parte inseparable y consubstancial de las mismas ideas que va descubriendo: ***el espíritu del compositor es esencialmente música***.

Las ideas musicales son comprendidas en el propio acto de su percepción - son mejor comprendidas en tanto que son mejor percibidas ***musicalmente*** - porque su comprensión no permanece en un plano diferente al de la escucha sino que se encuentra inseparablemente unida a ella. Una idea musical, es una idea "sonora" que sólo puede ser pensada "con el oído". En este sentido, también se puede hacer una filosofía con el

oído y ser, por ejemplo, "*un filósofo que piensa de oído*", tal como Adorno se define a sí mismo. De forma análoga a lo que pide Merleau-Ponty en relación a la significación de las cosas, también una auténtica escucha musical pide de nosotros una actitud que va más allá de la percepción pasiva. Captar el sentido de la música en la escucha pide una actitud interpretativa, re-creadora: es hacer aflorar el sentido siempre renovado, nunca agotado por las escuchas anteriores.

Así como el pensamiento ya no es considerado por el filósofo francés como una facultad de un sujeto sino como algo inseparablemente involucrado en la cosa, la percepción deja de ser un acto singular de la conciencia de un sujeto y pasa a ser algo inseparable de la "carne" del mundo. Pero en este punto tenemos que discrepar modestamente del filósofo francés: para nosotros el sentido de la realidad - y no sólo del mundo - se da originariamente en el sentir, en el sentimiento y no en la percepción - aunque ésta adquiera su sentido completo en expresarlo -. De alguna forma, Merleau-Ponty absolutiza el papel de la percepción en el momento que ésta deja de ser un acto consciente de un individuo y pasa a ser un acto consubstancial al mundo. Esta especie de "hipertrofia" de la percepción en el pensamiento merleau-pontyano es, a nuestro entender, la consecuencia lógica de una ***relación asimétrica*** de donación entre perceptor y percepto: mientras el mundo mantiene distancias, se reserva y se hace esquivo no entregándose nunca del todo, la persona se ha librado a él completamente, sin la más mínima brizna de reticencia, en "cuerpo y alma". Una entrega como ésta no hace otra cosa que absolutizar al mundo y aniquilar al individuo. El reproche que le podríamos hacer a Merleau-Ponty es el de haber confundido la realidad del mundo con la realidad musical. ***La entrega del ser a la música es completa porque la música se entrega completa al ser***. La relación de la música y con la música es siempre simétrica, y ella da en proporción a cómo es recibida. Nunca invade, absorbe, abruma hasta el punto de anonadar, sino que invita, alimenta y respeta la individualidad. La discutible "sordera" de Merleau hacia el campo temático de la música puede aclarar muchos detalles de esta discusión.

Por eso, a pesar de que aparentemente parezca que el arte ha sido elevado junto con la percepción a las alturas de lo más sublime, en realidad Merleau ha "aplanado" toda posibilidad de relieve artístico con el peso de una realidad más invasora que próxima.

2.2.4 Intersubjetividad e intercorporalidad

La relación con el otro en el pensamiento de Merleau-Ponty es de origen estético: percibimos la sensibilidad del otro, su "mirada" antes que su pensamiento o su personalidad, gracias a que compartimos una común carne del Ser. Para nuestro filósofo, la intercorporalidad "*se extiende a los otros para que éstos se me aparezcan como "otros cuerpos", a los animales porque los contemplo como variantes de mi corporalidad, y en definitiva a los propios cuerpos terrenales, porque los reintegro en la sociedad de los vivos*".[30]

La coincidencia con la posición de nuestra tesis sería plena y manifiesta si respetáramos la singularidad individual e intransferible de cada cuerpo (¡Scheler!) e interpretáramos esta sensibilidad común de forma literal: un campo de sentido y de sentimientos compartidos.[k] Según nuestro punto de vista, no es la percepción, la mirada

[k] No parecen muy alejadas de nuestra opinión las siguientes palabras de Merleau-Ponty cuando escribe refiriéndose a la verdad que "*de la misma manera que la cosa, de la misma manera que los otros, fulgura a través de una experiencia* ***emocional*** *y casi carnal*" (*VI*, pág. 29), (el subrayado es mío)

o la escucha lo que nos une, sino el substrato común de sentimientos, valores y cualidades estéticas que forman un campo universal abierto, al cual estamos llamados todos según nuestras características personales, corporales e intelectuales. Si no compartimos el ***mismo*** cuerpo individual, ¿cómo podríamos compartir la misma mirada o la misma escucha? ***No es el cuerpo lo que nos une, sino el corazón*** - y es en este punto donde creemos que nos separamos bastante del pensamiento del gran filósofo francés -.

Efectivamente, como acertadamente comenta Josep Mª Bech: "*Rechazando con igual acritud el realismo y el intelectualismo, en su pensamiento ontológico concibe Merleau-Ponty el "mismo" como "el otro del otro", y la "identidad" como "diferencia de diferencia"*.[31] Coincidiendo en eso, de nuestro estudio anterior se desprende que es precisamente así como aparece por primera vez el "yo reflexivo" en el niño: la mirada de la madre le "señala" ***quién es*** y ***dónde está*** él, mientras que la "diferencia" en relación a los otros le hace "***deducir***" su diferencia personal. La consiguiente "cosificación" de los objetos exteriores es el reflejo de la "cosificación" interior del "yo reflexivo": la mirada "reflexiva" hacia uno mismo, la "autorreflexión" es la que hace emerger la "cosa" desconocida dentro de mí. Nuestra mirada "educada" en este juego de espejos es la que "cosifica" el mundo y nos cosifica a nosotros mismos.

2.2.5 La creación de realidad

Merleau concibe el arte como creador de realidad: las cualidades del arte dan existencia al sentido, mientras que en la realidad del mundo las cualidades dan sentido a la existencia. Son los ojos los auténticos "autores" de la visión. En nuestra opinión, Merleau-Ponty desplaza la autoconstitución de la percepción en la conciencia - tal como Edmund Husserl plantea - a la autoconstitución en el órgano del sentido físico – para nosotros, ¡el *summum* del realismo!- En eso discrepamos tanto del filósofo alemán como del francés: la percepción no es, para nosotros, ni acto "puro" de la conciencia ni un acto "puro" del cuerpo - o dicho también de otra manera: "la escucha no la hace el oído" -, sino que ***es un acto del sentir en la conciencia que percibe***.

Sin embargo, consideramos que, dado que a la realidad objetiva le falta algo para ser aprehensible, sólo creando ***nueva*** realidad a través de la actividad artística sería posible aprehenderla. Es justamente lo que viene a decir Merleau-Ponty: "*El ojo ve el mundo, y lo que falta al mundo para ser cuadro, y lo que falta al cuadro para ser él mismo*".[32] No obstante, la primera pregunta que en seguida nos hacemos es si aquella realidad que el artista crea es el mismo tipo de realidad que percibimos. Queda claro que en el caso de la música no es así: el objeto musical no es un objeto "del" mundo - si bien se presenta "en" el mundo y "para" el mundo - y, por lo tanto, la realidad que crea el compositor no viene a complementar ninguna carencia en la percepción de aquel. En cambio no es tan claro que sea así para el resto de las artes, las cuales sí que tienen una vinculación originaria con el mundo. Así, desde nuestro punto de vista, el pintor incorpora a la realidad del mundo unos valores estéticos que brotan de su sentir y de su percepción y que el objeto externo ha despertado en él. El resultado, el cuadro, no es una representación del objeto sino una presentación de los ***movimientos*** del alma del artista (las e-mociones, las pasiones, los sentimientos) motivados por aquel "***movimiento misterioso***" del objeto que sólo a la mirada del pintor despierta, "se mueve", "vibra", "serpentea" (es lo que comenta Leonardo Da Vinci, en su ***Tratado de la pintura***: "*...descubrir en cada objeto... la manera particular en la que se dirige a través de toda su extensión... cierta línea flexuosa que es como un eje generador*"),[33] de

manera que se crea una perfecta ***fusión*** en el cuadro del mundo y del artista, del objeto y el sujeto. Se trata, pues, de una auténtica ***artistificación*** del mundo, incorporándole valores estéticos "artísticos" a los valores naturales que le son propios. Transfigurada en obra de arte, la realidad del mundo se hace encontrar y se entrega en un alto grado a la percepción del espectador. ¿Completamente?: para nosotros, no; habrá siempre un residuo de extrañez irreductible a la sensibilidad y a la percepción estética en toda obra artística, salvo que sea una obra musical.

2.2.6 El movimiento y la temporalidad

Para Merleau-Ponty "*la motricidad* (es) *intencionalidad original. La conciencia no es originalmente un "yo pienso que", sino que es un "yo puedo"*.[l] De esta manera, la expresión queda vinculada a la "intencionalidad del cuerpo" a través del movimiento de éste.

En este sentido, podemos decir que el fundamento de la expresividad de la palabra se encuentra en el gesto corporal,[m] siendo el sonido articulado de la palabra el exponente máximo de modulación del gesto en las cuerdas vocales causantes de la inflexión melódico-prosódica. Al respecto, queremos subrayar un aspecto que liga con el hilo de nuestras argumentaciones - y que fácilmente podría pasar desapercibido en una lectura no suficientemente cuidada del texto de Merleau-Ponty- como es el papel que juega el sentimiento y la e-moción en el sentido profundo del lenguaje. Así, escribe Merleau. "*Si no consideramos más que el sentido conceptual y terminal de las palabras, es verdad que la forma verbal - excepción hecha de las desinencias - parece arbitraria. Dejaría de ser así si tuviéramos en cuenta el* ***sentido emocional*** *de la palabra, lo que hemos denominado antes como su sentido gestual, que es esencial por ejemplo en la poesía. Encontraremos entonces que las palabras, las vocales, los fonemas son tantas maneras de cantar el mundo y que son destinados a representar los objetos, de ninguna manera, como lo creía la ingenua teoría de las onomatopeyas, en razón de una semejanza objetiva, sino porque extraen y en el sentido propio del término expresan* ***la esencia emocional***". [34] (lo remarcado es mío). Es todo un reconocimiento de que sólo el sentido emocional de la palabra expresa la ***esencia*** del objeto al cual se refiere - nosotros preferiríamos decir "sentimental", por extensión - y este es su auténtico sentido originario.

Es precisamente en la expresión del movimiento donde las artes se acercan más a la música. No es la mera representación del movimiento físico lo que genera la sensación de movimiento en la música, sino la disonancia, el conflicto que, como un "vector" de fuerza, desencadenará una acción en la temporalidad musical. De la misma manera, es la disonancia la encargada de presentar la tensión interior en un cuadro y no la representación de movimiento exterior. Es eso lo que afirmaba Rodin ante una fotografía de una carrera de caballos: "*es el artista quien es verídico y es la foto la que es mentirosa, ya que, en la realidad, el tiempo no se detiene*".[35] Efectivamente, el

[l] *PHP*, pág. 160. Consideramos interesante y sugerente la referencia cruzada que se podría hacer con el pensamiento de Schopenhauer y Nietzsche: ¡"yo puedo" como expresión originaria de la "voluntad de poder"!

[m] Es lo que Merleau-Ponty llama "significación gestual" de la palabra, la cual "*realiza, para el sujeto que habla y para quienes le escuchan, una cierta estructuración de la experiencia, una cierta modulación de la existencia*" (*PHP*, pág. 225). Prestemos atención al hecho de que Merleau habla de ***modulación de la existencia*** y no de modulación del conocimiento o de la conciencia.

movimiento "congelado" que nos ofrece la fotografía es un imposible físico y metafísico: la fotografía abduce a los caballos galopantes de la realidad del mundo y los lleva a una dimensión irreal, ilusoria y absurda al destruir la expresión del movimiento. Aquellos caballos fotografiados no se mueven porque su movimiento ha sido aniquilado. Sólo la pintura restituye el movimiento a través de la tensión interna de la obra o como dice Merleau-Ponty: "*la pintura no busca el afuera del movimiento sino sus cifras secretas*".

Las artes "no-temporales" tienen precisamente en el movimiento su mayor reto. Es justamente la temporalidad lo que les acerca a la música, el arte temporal por excelencia, y, paradójicamente, también es aquello que les separa de ella infinitamente. Consideramos que es muy esclarecedor tener presente que el sentido de la vista - sentido privilegiado en la filosofía merleau-pontyana - guarde una relación muy estrecha con la conciencia reflexiva. Sólo una visibilidad "musicalizada" - es decir, "invisibilizando lo visible" – se acercaría a una realidad plenamente dada. En este sentido, la naturaleza musical es pre-visible, arcaica, anterior a la conciencia reflexiva: se da antes de "ver la luz", de ser "dado a luz".

El concepto de tiempo en Merleau-Ponty representa un giro radical en relación al planteamiento de Husserl que hemos expuesto anteriormente. Efectivamente, mientras que para Husserl el fluir del tiempo quedaba definido por una serie de actos noéticos de la conciencia - retenciones y protenciones -, para el filósofo francés se convierte en una ***simultaneidad*** en la que conviven pasado y presente en perfecta armonía: es lo que él llama "tiempo mítico", el cual es equiparado al "tiempo de la melodía". Hay que señalar que ésta es de las contadas veces que Merleau-Ponty hace una referencia directa a la música. La experiencia del tiempo originario es como la del ***tiempo de la música*** - que este autor centra en la melodía, pero que es extensible a todas las dimensiones del tiempo musical, desde el ***tempo*** al ***ritmo armónico*** o a los ***ciclos temporales de la serie dodecatónica*** - en el cual se hace presente un orden en el que el pasado fundamenta y engendra el presente, mientras que éste anticipa el futuro de manera implacable.

2.2.7 Conclusiones

1) Constatamos la imposibilidad de realizar metodológicamente la reducción fenomenológica dado que la tarea reflexiva tiene unos límites que la incapacitan para una descripción fehaciente de "lo que nos es dado".

2) Afirmamos que la percepción es un acto del sentir en la conciencia perceptiva. Por lo tanto, ni es un acto simplemente del cuerpo, ni un acto "puro" de la conciencia.

3) Las cosas no nos pueden ser dadas completamente a la percepción. Consecuentemente, el conocimiento del mundo queda limitado. Ni la "fusión intuitiva" ni el pensamiento de "sobrevuelo" puede suplir esta carencia. La "cosa misma" se presenta justamente como lo inevitablemente desconocido. Eso nos lleva a una ontología "negativa": ***la limitación de la percepción es a la vez limitación de la realidad percibida***.

Sin embargo, afirmamos que la única manera de realizar una "fusión intuitiva" es mediante la escucha musical. La percepción estética de la música no presenta ***ningún entrecruzamiento quiasmático***.

La entrega del ser a la música es total porque la música se entrega completamente al ser. La relación con la música es simétrica: la música da en proporción a como es recibida.

4) La realidad del mundo y del arte se nos da en el sentir y en la percepción en toda su complejidad, integridad y unidad articulada.

5) La "experiencia originaria" es irrealizable de manera completa en las cosas del mundo. Sólo a través de una realidad autónoma en relación a la realidad del mundo es posible realizar la experiencia originaria: la realidad de la música.

6) ***El sentido de la música está en la música percibida y, a la vez, la precede***. El sentido de la música se manifiesta inmediatamente y al completo en su escucha: es ***el sentido en la forma***, en su "***estructura intraopus***". El sentido de la obra musical en la escucha lo encontraremos en la unidad en la que se integran las diversas partes de la obra en una relación única, singular y orgánica, y es inseparable de la obra misma. No obstante, la escucha manifiesta un sentido que la precede: la escucha "pre-siente" como un fondo y una fuente de sentido el sentimiento que apunta a valores estéticos. Así, pues, la escucha musical, en tanto que percepción consciente del objeto musical, ***no se tiene a sí misma por sí misma***, sino sólo cuando se abre a la experiencia intuitiva previa del sentir. Únicamente así la escucha consuma la posesión, ***siempre recíproca***, de las ideas musicales.

De la misma manera, la obra artística realiza su unidad y su sentido formal, antes de ser captada conscientemente por el autor.

7) El error de percepción forma parte de la esencia de ésta. El error es una cualidad del mundo que se nos muestra. En este sentido, ***el error es una puerta de entrada al conocimiento del ser y una oportunidad de abrirnos a la realidad no percibida de la que somos parte***.

8) Las ideas musicales son comprendidas en el propio acto de su percepción. Una idea musical es una idea "sonora" que sólo puede ser pensada "con el oído". Eso pide una actitud especial, interpretativa y re-creadora para la escucha si queremos profundizar en la comprensión de una idea musical.

9) La experiencia del ***tiempo originario*** es la misma que se produce con el ***tiempo de la música*** - *tempo*, tiempo melódico, tiempo harmónico, etc. - el cual es un orden de fundamentación del presente en el pasado y de anticipación del futuro en el presente.

2.3 Contribuciones de la fenomenología a la percepción del objeto musical

Husserl mismo reconoce la existencia de una escucha específicamente musical diferenciada de la percepción natural del sonido debido a la idealidad e irrealidad que posee el objeto musical en tanto que objeto de sentido.[36]

Para Geiger [37] existe una ***identidad entre el objeto musical y su percepción*** (escucha), apareciendo una relación dialéctica irreductible tanto en la percepción como en la obra entre el polo subjetivo (yo consciente) y el polo objetivo (el objeto correlato intencional).

Justamente, cuando el fenomenólogo no reconoce la identidad entre objeto y percepción, como en el caso de Conrad y otros fenomenólogos de la primera época, aparece aquélla como un problema: el problema de la identidad de la obra, del objeto musical, a través de sus múltiples percepciones.[38]

Según Schütz,[39] la fenomenología de la música se centra en la ***percepción*** en tanto que experiencia "dada" al oyente - a diferencia del interés del físico por el objeto acústico emisor o del neurocientífico por el órgano del oído -. Como hemos comentado anteriormente, Schütz intuye acertadamente - según nuestra opinión - la relación entre la escucha musical y la conciencia interna del tiempo, tal como Husserl la describió. En consecuencia, la crítica hecha a Husserl vale para el modelo de Alfred Schütz, construido sobre los fundamentos de aquél. Más fiel a la teoría que a la descripción del fenómeno tal como es percibido. Schütz llega a conclusiones, como mínimo, suficientemente sorprendentes, como la imposibilidad de coexistencia de fenómenos en la esfera de las experiencias auditivas o la imposibilidad de identificar o reconocer un objeto musical dentro del fluir temporal, cuando en realidad es la propiedad de inmanencia de la temporalidad interna el único garante de la identidad del objeto y, por lo tanto de su reconocimiento. En este sentido, ninguna otra dimensión de la experiencia humana es tan sensible a la coexistencia como la percepción musical. Gracias a esta última cualidad específica de la escucha se hace posible para el oyente el seguimiento de las tramas polifónicas, de las más sencillas a las más complejas y ninguna otra especie de percepción es más potente para identificar y reconocer la más sutil variación de la más pequeña célula motívica dentro de un tema musical...

El error más grave de Schütz, según nuestro punto de vista, ha ***sido subordinar la capacidad identificativa y recognitiva de la escucha a la comparación reflexiva***, sin tener en cuenta la propia potencia de la percepción musical, la cual desde su espontaneidad de forma natural reconoce e identifica inmediatamente su correlato intencional. Evidentemente, todo eso tendrá como consecuencia la ***dependencia*** absoluta del sentido musical a la experiencia pasada, a aquello "ya oído" y al análisis reflexivo "en dirección retrógrada", reduciendo la percepción a un puro mecanismo ***in-significante*** en su opacidad que, en sí misma, no puede aportar ningún valor a la experiencia. De esta manera, el estudio fenomenológico de Schütz [n] adjudica al objeto musical una donación a la percepción siempre de forma ***parcial*** - tal como si fuera un objeto del mundo más, según los diversos perfiles -, a diferencia del sentimiento, el cual entrega su contenido de sentido plenamente, o del concepto que también se da como forma abstracta en su totalidad. El acto perceptivo queda situado, así, en un punto de equilibrio o zona media equidistante entre contenido y abstracción. La imposibilidad de entrega total a la conciencia del objeto percibido es experimentada por el sujeto a través de las intuiciones de espacio, tiempo, materia, energía, etc. que abren un espectro de dimensiones fragmentadas y fragmentadoras a medio camino entre la experiencia de presente del sentimiento y la experiencia de a-temporalidad y a- espacialidad del pensamiento abstracto. En este sentido, podemos decir que la percepción "natural" es, desde esta perspectiva, un acto instalado en una ***precariedad*** esencial ineludible.

* * *

[n] Pero es justo reconocer que la investigación fenomenológica de Schütz no pasó del estadio de esbozo y, por lo tanto, no se puede considerar una elaboración definitiva. Para ahondar en este tema, recogemos un fragmento del prefacio del editor en los "*Fragments Toward a Phenomenolgy of Music*" de Schütz *(Collected Papers, Vol. IV*, pág. 243): "*Schutz escribió el manuscrito en 1944 durante la semana del 16 al 23 de Julio en Lake Placid. Inacabado en la elaboración de su guión, con pocas revisiones, el manuscrito es claramente un primer esbozo* (...)."

3. La constitución de la percepción

Pensamos que es importante que nos demos cuenta en que consiste la manera "habitual" en la que acostumbramos a percibir las cosas. Esta percepción habitual, "natural", es objeto de estudio para la psicología - la cual es, por cierto, objeto de una intensa crítica fenomenológica por parte de Jean Paul Sartre [o] - y se fundamenta sobre la existencia "autónoma" de unos "datos"-estímulos de los órganos de los sentidos. La fenomenología de Husserl - de la que Sartre es deudor - no cuestiona en absoluto este punto. Dice al respecto el filósofo francés: "*Naturalmente, habría que aceptar la existencia de contenidos sensibles en la percepción. Pero se reconocería, por eso mismo, que el orden de su sucesión es rigorosamente independiente de la conciencia* (...) *La aparición de los contenidos sensibles quedaría, pues, regida por cierto tipo de asociación. Es lo que Husserl expresa cuando dice que el principio del enlace de los contenidos sensibles es la génesis pasiva por asociación, cuya forma esencial es el transcurso temporal*".[40]

Aquí se abre precisamente nuestra discrepancia con Sartre y, de paso, nuevamente con Husserl. Curiosamente, encontramos los mismos elementos que criticaba páginas antes Sartre en el modelo de Hume: la existencia de unos datos de los sentidos absolutamente ***inertes*** que están en la base de la conciencia en forma "pasiva".

Por un lado, nos "duele" filosóficamente un poco tener que reconocer más afinidad con nuestro planteamiento y una intuición más acertada en el concepto de "continuo de percepción" de Leibniz - aunque también reconocemos la gran distancia que nos separa, por otro lado, de su concepción filosófica - que con esos "saltos al vacío" dentro de la percepción que la fenomenología husserliana propone y de la que, ciertamente, se puede sentir digna heredera del cartesianismo.[p] Por otro lado, constatamos claramente la necesidad de tener que afrontar la crítica a la fenomenología de la conciencia interna del tiempo, tal como la hemos llevado a término anteriormente, dado que el fluir temporal representa, como dice Sartre, la forma esencial de una síntesis pasiva.

Scheler tampoco se escapa de nuestra mirada crítica ya que también él entiende por "sensación" ***los datos de los sentidos*** anteriores a toda síntesis de la conciencia, considerando los datos *hyléticos* como entidades "cerradas" en su inercia y opacidad. De esta manera, Scheler se convierte, en este aspecto, fiel continuador del planteamiento husserliano. Sólo los sentimientos escaparían de esta concepción, gracias a su naturaleza intencional en relación a los valores.

Recordaremos al lector que nosotros ya habíamos definido anteriormente la sensación como ***el sentimiento receptivo por excelencia***,[41] en contacto "a flor de piel" con la ***materialidad*** del mundo - entendida aquí la materia como ***cualidad*** de nuestro sentir y no como "objeto-enfrente-nuestro" - a través de los sentidos corporales o la intuición psíquica [42] de los fenómenos externos o internos. Cuando estas sensaciones ya existentes llegan al campo de nuestra conciencia son entonces percibidas. Por eso podemos decir ***que toda percepción es una sensación*** - y, por extensión, cualquier tipo de sentimiento: emoción, afecto, deseo, pasión, simpatía, compasión, amor o empatía - ***captada conscientemente***.

La percepción se construye sobre las cualidades captadas del objeto (colores, sonidos, texturas, formas, etc.), no sobre los datos de los sentidos. Y lo hace de la

---

[o] Remitimos al lector a la crítica fenomenológica magistral que hace Sartre a la psicología clínica en favor de una nueva psicología fenomenológica. Ver Sartre, Jean Paul. *La imaginación*. Sarpre. Madrid, 1984.

[p] En eso seguimos la misma línea de la crítica que hace Heidegger al pensamiento de Descartes.

misma manera como los sentimientos se construyen sobre los valores del sentir. Es el mismo tipo de construcción, la misma manera de estructurar la que aparece en la percepción porque ésta no hace más que manifestar la estructura de la sensación, del sentido. Se da en la percepción una relación intencional entre la "representación" - en el sentido de "forma de presentación" - y las cualidades del objeto de manera análoga como en el sentir hay una relación intencional entre el sentimiento y el valor, el cual actúa como objeto correlato para el sentimiento.

El valor que adjudicamos a un objeto es una cualidad de este objeto, el cual es a la vez correlato del sentir y de la percepción. Pero siempre en este orden: primero sentir (intuición pre-perceptiva) y después percibir**.** ***El valor del sentir es previo al valor perceptivo del objeto***.

La noción de objeto aparece justo en el momento de la percepción y no "antes": toda percepción es propiamente "objetual" y este "antes" debe ser interpretado desde un cierto orden de originariedad ontológica, no necesariamente temporal.

De ahí podría provenir la secular interpretación de los sentimientos como algo cerrado dentro de la esfera de la subjetividad. No, en nuestra opinión, no se trata de que los sentimientos sean "subjetivos" en oposición a la objetividad de la percepción, sino que todo sentimiento es anterior a la emergencia del objeto correlacionado de la percepción. Precisamente el "objeto" del sentimiento es ya una cualidad de un objeto que aún no ha emergido a la conciencia, que aún no se ha percibido como tal. Las cualidades no son aspectos que se "desprenden" de un objeto dado: muy al contrario, las cualidades son previas al objeto, el cual deviene un "constructo", y que no es otra cosa que el resultado de un proceso de síntesis de la conciencia. ***En eso consiste, a nuestro entender, la gran "novedad" de una ontología radicalmente fenomenológica tal como la proponemos***.

Eso no significa en absoluto apoyar las tesis berkelianas: no se trata de hacer el objeto a la "medida" de nuestras ideas o sentimientos. Lo que pretendemos decir es que la forma de darse ese trasfondo, esta *hylé*, a la persona no se realiza presentando primero la sustancia del objeto y después las cualidades, sino que lo esencial son las cualidades que nos son dadas y que apuntan intencionalmente a la existencia del objeto. Dicho de otra manera: ***son los accidentes los que fundamentan la sustancia y no al revés*** - y eso da la vuelta a la jerarquía de valores del pensamiento tradicional a partir de Aristóteles -.

Decimos que la percepción de las cualidades es directa y espontánea: percibimos inmediatamente los colores, los sonidos, las texturas, etc. Percibimos cualidades "de" los objetos. Las cualidades son objeto de nuestra percepción.

El *dato inmediato* no es un "no-se-qué" que nos estimula una reacción orgánica. El "*dato inmediato*" es precisamente la cualidad, el valor que realiza nuestra percepción. Es en este sentido que podemos decir que las cualidades son los correlatos intencionales de la percepción; de la misma manera que lo son los valores para los sentimientos. Pero habría que aclarar que mientras ***el objeto de las cualidades*** es "construido" por la conciencia, el ***objeto de la percepción*** es dado inmediatamente a mi conciencia en su especificidad concreta. Así, por ejemplo, no tiene sentido decir que vemos "un color rojo" (pretendido producto de un determinado "estímulo óptico-lumínico"), sino "aquel rojo concreto", ***la autenticidad del cual reconocemos en su complejidad orgánica de cualidades y en su originaria pertenencia al mundo y al movimiento expresivo de su "carne", que es también "nuestra carne" por la mundanidad de nuestra existencia, y que nos permitimos "tomar" y "recoger" - percibir - su sustancia en la nuestra propia***

- con la cual "construimos" el objeto al cual pertenece.[q] En esto consiste la originariedad de la percepción: no es un "constructo" del sentir, es un acto espontáneo que "recoge" la intuición previa del sentir en la mundanidad del ser en la forma de un objeto.

Es justamente por la primacía ontológica de la expresión del sentir respecto de la constitución del "yo consciente" que éste es "tomado" por la inmediatez del objeto percibido. No se trata de un "yo consciente" separado radicalmente de un mundo de objetos externos o internos, sino de un "yo involucrado" en la propia sustancia del mundo - "nacemos enseñados", tal como hemos afirmado en los capítulos precedentes del presente escrito - y que es continuamente superado y anticipado por ella. De la misma manera, el objeto del sentir (los valores) se da inmediatamente al sentimiento.

4. La imposibilidad de una percepción universalmente objetiva

Todo conocimiento plenamente consciente tiene su fundamento en un acto perceptivo del sujeto, del "yo". Existe, no obstante, una esfera de conocimiento previa a la fundación del yo consciente que se expresa inteligentemente a través de los actos instintivos, intuiciones, presentimientos, prejuicios y cualidades innatas que permanecen permanentemente en la base de cada percepción.

Se nos hace evidente que la "pretendida" universalidad y objetividad de la percepción se convierte claramente en un absurdo en el nivel fenomenológico en el cual se produce. Sólo una conciencia reflexiva construida *a posteriori* a partir del acto espontáneo perceptivo puede llegar a ***concebir*** un tipo de percepción "depurada" de los aspectos idiosincráticos de cada individuo y presentada en su abstracción como un común denominador inter-perceptivo. Evidentemente, todo eso queda muy lejos de la experiencia intersubjetiva y pre-perceptiva que encontramos paradigmáticamente en el sentimiento estético musical que actúa como ***dadora de fondo y de sentido*** de todo reconocimiento - ahora sí - de la percepción musical; reconocimiento éste que no se limita a re-tornar a una previa experiencia, sino a posibilitar las condiciones para descubrir nuevos sentidos para experiencias completamente nuevas y sorprendentes. Si el sentido y el fondo se recluyeran exclusivamente en la percepción, ésta quedaría autosaturada e imposibilitada para "aprehender" nada nuevo; es justamente porque la percepción no tiene su fundamento en sí misma que puede quedar abierta a un campo ilimitado de experiencias nuevas que la vida y, especialmente, el arte nos ofrece, partiendo de nuestra ignorancia, sea desde la ingenuidad del niño o desde el desconocimiento técnico del espectador.

Así, pues, la percepción no sólo no renuncia a aprehender los valores sensibles y sentimentales más allá de actuar como un foco de conciencia que "da testimonio", sino que incorpora a la experiencia los ***valores de la forma*** concreta en la que aparecen en la conciencia los contenidos de aquellos. De ahí la importancia del acto perceptivo en la experiencia estética en tanto que recoge el contenido de las cualidades sensibles pre-conscientes y, además, ***apunta hacia las cualidades formales que le son propias***.

Sin embargo, sería un error grave deducir de nuestro análisis la existencia de una separación entre los valores estéticos del sentimiento y los valores estéticos de la percepción: el valor estético se presenta como una unidad en sí misma. No tendría ningún sentido suponer que un mismo contenido estético podría presentarse a través de diversas formas o que una cualidad formal pudiera ser compartida por diversos

[q] Este es, a criterio nuestro, el marco conceptual donde se hace posible un diálogo con el pensamiento de Maurice Merleau-Ponty.

contenidos. Precisamente la percepción no hace otra cosa que "desplegar" dentro de su campo la complejidad concreta de los contenidos estéticos en su singularidad intransferible. Pero como contrapartida la percepción no puede actuar como substituto de ningún contenido estético ya que las cualidades formales no se "sostienen" por sí mismas.

De esta unidad se desprende que en la medida en que profundizamos en la experiencia de los contenidos estéticos, conseguimos una más intensa percepción de las cualidades formales, y viceversa. Sentimiento y percepción se convierten en dos centros inevitablemente interrelacionados***: el nivel de cualidad del contenido estético tendrá su correspondencia con la cualidad estética de la percepción***. Por ejemplo, de una incapacidad para experimentar determinados sentimientos estéticos debemos esperar inexorablemente una cualidad de la percepción estética pobre.

La diversidad de vivencias debidas a las diferencias de sensibilidad entre los individuos - cosa que, por otro lado, hace bastante difícil la coincidencia y la reciprocidad - no se limita a los aspectos puramente afectivos o emocionales sino también a la misma percepción, a la escucha y a la mirada. Toda percepción se hace sobre la base de ésta singularidad, de ahí que cada persona no sólo tiene una concepción particular del mundo, sino también una ***percepción del mundo*** característica propia. Percepción que es más genuina en la medida de la transparencia, de la intensidad, y, sobre todo, de la ***profundidad*** con que se vivan las propias sensaciones y sentimientos. Cuando lo conseguimos, podemos decir que la percepción se está haciendo "con esmero", abriéndonos al descubrimiento de valores. Y justamente en este punto de profundidad genuina, donde nuestra singularidad late con más fuerza, es cuando, paradójicamente, estamos más abiertos a comprender las otras singularidades a través del sentimiento empático. Es entonces cuando la percepción, nutrida de este sentimiento profundo, llega a su cima: sin perder la conciencia del sujeto percipiente es capaz de percibir una unidad superadora con las otras singularidades, ya no sólo como una realidad remotamente intuida o presentida, sino como una experiencia presente y concreta en la forma, que no se agota en la manifestación consciente, sino que siempre la "desborda", haciendo evidente los límites ineludibles de toda percepción – de ahí la importancia que toma la experiencia del silencio (o de la oscuridad, si consideramos la percepción visual), entendido no como negación de la escucha, de la percepción, como sería el caso de la sordera (o la ceguera), sino como apertura a una dimensión que supera la percepción pero que es a la vez el fundamento de ella -.

La percepción de un mismo objeto puede, así, variar considerablemente ya no entre los diferentes individuos, sino en una misma persona según el grado de profundidad en que perciba el objeto en un momento u otro. Eso corresponde al concepto de ***aura***: los objetos "desprenden" un aura especial como manifestación espontánea del valor perceptivo inmediato que en aquel momento y situación concreta se manifiesta para una persona determinada. El análisis posterior que pretende "explicar" esta experiencia - la belleza de las proporciones, el acierto del color, etc. - no aportará ningún incremento de intensidad o profundidad a ésta. ¿Quién no ha experimentado alguna vez cómo aquel objeto que pasaba desapercibido o abandonado en el trastero, toma un relieve especial al situarlo en otro lugar de la casa o en otro entorno, o quizás a partir de un encuentro inesperado en otro momento de nuestra vida? Es el mismo objeto pero parece diferente, no por sus cualidades "objetivas" que podemos detallar con nuestra reflexión, sino con su inmediata presencia a la vista, al oído o a cualquier otro sentido.

No obstante, intuimos que esta ***aura*** es una manifestación limitada a la percepción de una realidad mucho más compleja a un nivel más profundo del sentir que

ninguna mirada o escucha, o ningún trabajo analítico pueden agotar. La percepción no es más que la punta emergida del iceberg de una realidad mucho mayor que se oculta en el silencio o en la oscuridad.

5. Tipos de percepción

Clasificamos cuatro tipos de percepción en función de sus correlatos intencionales:

1) ***percepción de cosas***

2) ***percepción de imágenes***

3) ***percepción de valores***

4) ***percepción de ideas***

5.1 Percepción de cosas

El primer acto espontáneo de la percepción es el que tiene como correlato las cosas mismas: el ***mundo de las cosas*** que nos rodean,[r] de las cosas que "captamos" con nuestros sentidos.[s]

Percibimos las cosas en su ***materialidad, forma y movimiento en el tiempo y el espacio***. La ***existencia*** de las cosas se nos manifiesta mediante la percepción que tenemos de ellas. En el acto de la percepción tiene lugar una intuición profunda de la existencia de los objetos como fundamento y condición de posibilidad para que se produzca su percepción. Sólo podemos percibir las cosas que existen.

Esta ***intuición de existencia*** es espontánea en la actitud "natural". En la actitud natural originaria no quedamos sorprendidos de que "haya cosas" - contrariamente, la sorpresa por la existencia del mundo es la consecuencia de una actitud propiamente "filosófica", es decir, genéticamente secundaria -,[t] sino que nos sentimos co-existentes y partícipes de la "cosicidad" de éstas. Esta intuición existencial que da fondo a la percepción es un sentimiento previo (pre-perceptivo) que se integra en la totalidad de la

[r] Esta percepción incluye también las obras artísticas y musicales en tanto que "cosas en el mundo". De hecho, algunos compositores - ya desde la edad media - acostumbran a decir que han "*compuesto una cosa*" cuando no quieren ser más explícitos respecto de una pieza musical que han escrito. En este sentido podemos decir que ***la obra musical es una cosa***; no obstante no agota su sentido en su "cosicidad".

[s] Hay expresiones coloquiales que pueden ser motivo de confusión al respecto. Cuando digo, por ejemplo, que "*debo tener alguna cosa*", "*alguna cosa no va bien*", etc., puede parecer que estoy percibiendo "cosas" interiores. Sucede pues que en la medida que una sensación o un presentimiento son "notados", es decir, son percibidos, proyectamos la hipótesis de la existencia de un objeto "observable" ***causante*** de aquel malestar, etc. Éste es un ejemplo más de la tendencia a la cosificación de todos los niveles existenciales de la persona y que en los últimos tiempos se ha convertido en un hecho socialmente dominante: cosificación de la enfermedad (proliferación de "síndromes"), cosificación de la aceptación social (cirugía estética, coaching), etc.

[t] La actitud "filosófica", que hace que uno se sorprenda de que haya algo en lugar de nada, se puede considerar una precursora de la *epojé* fenomenológica. En el fondo esta actitud representa el triunfo del *logos* racional, de la conciencia reflexiva sobre la realidad sensible cuya existencia no es susceptible de ser abstraída.

experiencia. De esta manera, podemos decir que la percepción "natural", la percepción que se fundamenta en la intuición de existencia, es un acto unitario que manifiesta la complejidad y completitud del ser.

Ahora bien: ni el fondo de intuición existencial ni otros tipos de fundamento de la percepción permanecen "dentro" de ella. Tal como ya hemos comentado anteriormente en nuestro encuentro con el pensamiento merleau-pontyano, ***la percepción tiene necesidad de fundamento en sí misma***. Por eso, la percepción de los objetos exteriores, de las cosas del mundo es ***en sí*** un acto precario, esencialmente incompleto. Dicho de otra manera: cuanto más pretendidamente "objetiva" es nuestra percepción de las cosas, más alejada se encuentra de la raíz de su existencia; raíz que es su esencia.

La percepción del objeto en cuanto a tal lleva implícita una presencia que se nos impone - su existencia manifestada "en bruto" - que va paralela al grado de ignorancia o extrañeza que experimentamos delante de ella.[u] De esta manera, se nos impone la existencia sin el ***entusiasmo*** que correspondería a la experiencia espontánea de su esencia, que es también de su sentido. Al rechazar voluntaria o involuntariamente el entusiasmo - por una reacción natural de precaución ante lo desconocido - ***separamos*** definitivamente la manifestación objetiva de la existencia, de su sentido originario que le da fundamento.

La manera que tiene la percepción de los objetos de desquitarse de esta pérdida de fundamento es, precisamente, reencontrando el sentido a través de la experiencia estética. La mirada del artista reintegra la percepción de las cosas a la unidad del ser. Lo hace de una manera relativa, dependiendo de la cosa (objeto) y del arte en concreto. Sólo en un caso es posible la integración completa del ser en existencia y sentido: en el objeto musical.

5.2 Percepción de imágenes

No es lo mismo recordar que esta persona que tenemos delante es conocida nuestra y de golpe darnos cuenta de que no es un extraño para nosotros, que recordar vívidamente un acontecimiento que nosotros hemos presenciado en el que aquella persona participaba. En el primer caso hay una simple constatación de un hecho, mientras que en el segundo hay una ***percepción imaginativa***, es decir, unas imágenes que se nos dan a la conciencia y que, por lo tanto, las percibimos en tanto que imágenes. Evidentemente, no se trata de una percepción de un objeto exterior que nos llega a través de nuestros órganos de los sentidos, pero si se nos da a la percepción una representación asociada a un valor perceptivo, a una cualidad estética, a una forma, a un movimiento, etc...

El acto de percepción se produce tanto si es un objeto del mundo como una representación imaginada de él. Otra cosa sería que substituyéramos el objeto por un signo, una "*x*", un puro formalismo. Entonces ciertamente no se produciría ningún acto de percepción ni original ni representativa del objeto, sino en cualquier caso la percepción de un signo gráfico que en sí mismo no remite al objeto sino al signi-ficado que le otorgamos de manera arbitraria - si cambiamos el signo "*x*" por el signo "*y*" la percepción del signo habrá cambiado pero su significado continuará siendo el mismo para nosotros -.

---

[u] aspecto que puede comportar en el perceptor un sentimiento de hostilidad o una sensación de peligro ante la intimidación a la que está sujeto.

Por eso no podemos estar de acuerdo con lo que dice Sartre a propósito de la percepción y la imagen: "(...) *es que la imagen y la percepción, lejos de ser dos factores psíquicos elementales de cualidad semejante y que entrarían simplemente en combinaciones diferentes, representan las dos grandes actitudes irreductibles de la conciencia. Como consecuencia se excluyen la una a la otra.* (...) *Para la estructura de las imágenes llamadas "mentales" es la misma que la de las imágenes cuyo* analogon *es externo: la formación de una conciencia imaginante va acompañada, tanto en este caso como en el precedente, por una aniquilación de una conciencia perceptiva, y recíprocamente*".[43] Pero curiosamente el filósofo francés califica el acto de imaginar como una "*cuasi-observación*".[44] De hecho, este autor hace de la oposición entre percepción e imagen la tesis fundamental de su modelo basado en el carácter negador de la realidad por parte del acto de la imaginación como expresión soberana de la libertad humana. Buena parte de este carácter negador tiene su motivo en la aceptación de una conciencia autoconstitutiva a partir de la cual percibir, concebir e imaginar se convierten en los únicos actos posibles para ésta.[v] La falta de un fondo pre-perceptivo y pre-imaginativo empuja, según nuestro criterio, a la oposición irreconciliable entre ellas.

En realidad, tanto la percepción de cosas como la imaginación son actos de la conciencia que vienen a manifestar una intuición previa de fondo de sentido originario. Los valores y las cualidades estéticas tanto pueden ser descubiertos mediante la percepción de un objeto que se encuentra delante de nosotros, como a través de las imágenes del objeto imaginado. Mientras Sartre, según hemos visto, concibe la imaginación como algo hecho a voluntad y que no aporta nada de nuevo en relación al objeto imaginado, para nosotros la imaginación es una puerta de acceso a la existencia del ser en forma de imagen pero tan impresionante, sorprendente y desbordante como la percepción de cosas.

Recordaremos en este punto al lector que nuestro punto de vista en relación a este tema se basa en reconocer que ***es percepción toda sensación o sentimiento que llega a manifestarse en la conciencia de un individuo***. En consecuencia, tan percibida es una sensación que proviene exclusivamente de nuestros sentidos corporales, como la que nos llega a la imaginación o es concebida como una noción dentro del pensamiento. Todas ellas son formas distintas de percepción del mismo contenido profundo de sentido. Esta universalidad de la percepción nace de la presencia ineludible de un ***logos sensible*** al cual únicamente tenemos acceso a través de ella.[w]

Finalmente, su conexión con el campo de sentido hace que la imaginación haya estado siempre estrechamente relacionada con la creación de objetos artísticos. La imaginación ha sido el ***campo de "juego"*** no sólo para desplegar el pensamiento especulativo sino para realizar hallazgos de valor estético. En el caso de la música, la imaginación ha sido una herramienta extraordinariamente importante para el compositor en su tarea creativa, el cual trabaja de acuerdo con su "oído interior". Esta escucha interiorizada es una percepción en el sentido literal del término: un "captar al vuelo" ideas de valor estético hasta entonces "inauditas". Todo eso nos hace ver que, lejos del modelo sartreano de una imaginación limitada por las experiencias anteriores físicas,

---

[v] "*Percibir, concebir e imaginar, son en efecto los tres tipos de conciencia por los que se nos da un mismo objeto*" (*op. cit.* pág. 18).

[w] Con eso queda bien patente nuestra coincidencia con el pensamiento de Merleau-Ponty en lo referente al *logos* sensible. Constatamos, de paso, que el *logos* sartreano es el mismo que el de la tradición heredada por Husserl.

mentales o emocionales, la imaginación es un canal abierto a la aparición ilimitada en la conciencia de nuevos objetos estéticos y culturales en general.

5.3 Percepción de valores

Los valores y las cualidades son percibidos en el momento en que tomamos conciencia de los sentimientos relacionados con ellos. Eso quiere decir que la percepción no se dirige a un objeto, a una cosa, sino a una cualidad (positiva o negativa) de la cosa. En este sentido, se podría hablar de una percepción "cualitativa" en contraste con una percepción "objetiva", tal como la hemos descrito en el punto anterior. Sería un error, según nuestra manera de ver, deducir de esta expresión que la percepción de valores y cualidades haya de ser una percepción "subjetiva", es decir, apartada en principio del mundo de las cosas. La percepción de valores representa un enfoque especial en el campo de las sensaciones y los sentimientos presentes en toda experiencia perceptiva.

Por eso, creemos que podemos hacer servir el término de percepción de valores o cualidades ***naturales***, así como también de percepción de valores específicamente ***estéticos***. En el primer caso, percibimos un valor dentro de una gama de cualidades en relación al objeto percibido; en el segundo, valoramos específicamente los valores estéticos (belleza, gracia, armonía, etc.) con un grado relativo de ***autonomía*** en relación al objeto que los posee. Sin embargo, en la escucha musical (percepción estética musical) damos un paso más allá percibiendo los valores y las cualidades en sí mismos, con un grado de autonomía absoluto. De la misma forma que el sentimiento estético musical nos ofrece la ***esencia*** de los sentimientos, la escucha musical nos entrega la esencia misma de la percepción: ***en la escucha musical la percepción celebra su propia existencia***.

En la escucha musical percibimos ***jerarquías axiológicas***, las cuales son valores articulados y ordenados en diferentes ***niveles*** estructurales, que al mismo tiempo establecen orgánicamente un orden dentro de un orden y desde un orden. En la escucha musical la percepción de valores se torna compleja pero a la vez orgánica.[x] La percepción de jerarquías axiológicas es el fundamento ***del sentido de la forma***. No obstante, el sentido o valor de la forma es inmanente a ésta, de manera que podemos afirmar que ***el sentido de la forma es la forma del sentido***.

Así pues, la escucha musical incluye, además de la percepción del objeto acústico (la "cosa sonora"), también la percepción de ***valores***.[y] Tal como sucede con nuestro sentir, también la percepción estético-musical nos da un conjunto de valores jerarquizados. Los valores estéticos presentes en la sensación y en todo el campo de sentimientos se manifiestan plenamente en la escucha musical.

El valor "atrae" la atención para ser "descubierto" por la escucha, a la vez que la atención "guía" la percepción hacia el descubrimiento del valor intuido. Por lo tanto, es el sentimiento estético el que inicia este proceso al "mover" la atención hacia un valor aún no presente en la percepción. Constatamos, pues, que la percepción de valores se encuentra al final de este proceso iniciado en el sentimiento estético. En este sentido,

[x] El análisis *schenkeriano*, del cual hablaremos en el capítulo 5, a menudo puede ser una buena herramienta para mostrar "gráficamente" y "conceptualmente" esta jerarquía de valores estructurados orgánicamente.

[y] y también, como veremos más adelante, la percepción de ***ideas*** musicales.

creemos interesante recordar que entre el conjunto de estímulos del sentir - entendidos como movimientos espontáneos del espíritu - se encuentra presente la curiosidad, la incitación al juego, la promesa de una ganancia, el riesgo de la pérdida, etc... Eso significa que ***la escucha recorre un camino precursado por el sentir en la dirección del descubrimiento y desvelamiento del valor***. Aquí se abre, pues, un nuevo enfoque para una epistemología de la escucha musical - y, en general, para la percepción estética - que podríamos describir de esta manera: la verdad de la obra musical se "desvela" en tanto que valor para la percepción; ***es***, por lo tanto, el ***valor de la verdad*** - dentro de este modelo de epistemología de fundamento axiológico- ***lo que experimentamos originariamente y no directamente la verdad***.

La receptividad de la percepción tiene su fundamento en la receptividad del sentir y, muy especialmente, en la cualidad y capacidad de "apertura" de la sensación. La inmediatez de la ***materialidad*** del objeto para la percepción tiene su fundamento en el carácter "invasivo" de la sensación en la conciencia: el acto de la percepción, lejos de ser un acto inaugural, se manifiesta *a posteriori* en relación a la intuición sensible, a la experiencia de la sensación.

En la percepción de la materialidad de los objetos - entendida esta materialidad como valor o cualidad -, de las cosas, juega un papel predominante la sensación de ***corporalidad*** - este "sentir el contacto en la piel" -. Pero en el caso de la escucha musical se da la experiencia con una materialidad "en sí", con lo que podríamos llamar la ***esencia de la materialidad***, absolutamente autónoma respecto de la presencia de un objeto material y del propio cuerpo del oyente.

La capacidad de la percepción de captar no sólo los valores y las cualidades de los objetos, sino también de aprehender los valores y las cualidades estéticas, hace que podamos establecer una correspondencia entre toda la gama de sentimientos y sus correspondientes percepciones. Percibir un valor estético es, entonces, ser consciente de la sensación estética asociada a un objeto estético. Así, podemos afirmar que, en realidad, ***percibimos la síntesis de valores y de otras cualidades que apuntan hacia una entidad que llamamos "objeto"***. La exterioridad o interioridad del objeto es, en este sentido, un hecho poco relevante: la diferencia no es substancial sino de grado. Para el caso de un objeto exterior percibimos valores experimentados internamente, interaccionando con la ***sensación de lejanía***, la cual es generadora de una percepción de distancia.

Estamos hablando, pues, de la percepción de unos valores y cualidades "organizados" y "estructurados" previamente en el sentir - en la sensación y en el resto de sentimientos - que se manifiesta (en la percepción) en un determinado sentido de la forma. Entonces, por ejemplo, se nos hace del todo evidente que ***cuando hacemos referencia a una "percepción objetiva", a un "observador neutro" delante de un "objeto neutro", estamos en el fondo "neutralizando" la percepción de los valores***, "olvidándolos" o "obviándolos" - que es exactamente lo que hace la conciencia reflexiva con su objeto, cosa que no tiene nada que ver con la primariedad del acto espontáneo y "natural" de la percepción -.

No obstante, al estar íntimamente unida la percepción a la sensación - la cual, como ya hemos dicho, es el sentimiento "más cercano al mundo", más en contacto con la mundanidad -, la percepción presentará una ***vocación para con el mundo***, de manera que siempre tendrá un "algo" vinculado ineludiblemente con el mundo. Incluso en el caso de la percepción musical hay una "sombra de mundo" en la materialidad del sonido y en el fluir del tiempo. Pero sólo se trata de eso, de una sombra, de un leve vestigio.

En este sentido, la percepción musical deviene la más autónoma de las percepciones, la más pura si la comparamos con la percepción que se da en las otras artes. El compositor puede difuminar o incrementar este vestigio de mundanidad, sea a través de una intensificación de los valores no materiales de la música (*El Arte de la Fuga* de J.S. Bach podría servir de ejemplo de este caso) o bien acentuando la "sensualidad" a través del timbre instrumental (como sucede, por ejemplo, en el caso de *La Mer* de Claude Debussy).

Toda sensualidad estética es una apuesta firme por la sensación, por el sentir "a flor de piel", pero también por la receptividad, la apertura a la novedad, a la frescura, al riesgo y a la curiosidad de espíritu.

La percepción musical, según nuestro punto de vista, ***pone en evidencia la verdadera estructura de la percepción natural***, la cual siempre es orgánica y estructurada según una jerarquía axiológica determinada por el sentir. En consecuencia, ***cuando decimos que "percibimos un objeto", en el fondo lo que está sucediendo es que sentimos conscientemente el valor estético al que apunta la estructura de la sensación (auditiva, visual, etc.) asociada a un fenómeno trascendente - si el objeto es exterior - o inmanente, si es interior***. De hecho, lo concreto que sea el fenómeno "en sí" no nos tiene que preocupar en este punto: es una cuestión de ***creencia*** o no creencia en la existencia de fenómenos "aparte" o independientes de nuestra existencia. ***La existencia de un ente es siempre relativa al sentido que tenga para mí en tanto que valor de mi sentir (sentimiento estético) y de mi percibir (percepción estética)***.

Consecuentes con nuestra exposición, podemos decir que la existencia de un ente no es independiente de la relación intuitiva o de conocimiento que tenemos de él. No es un "ser para la percepción" - a la manera berkelyana - sino un "***ser para el sentir***", porque al afirmar esto no estamos haciendo otra cosa que decir que el sentido estético es la esencia de la existencia, es decir, "el ser para el ser". Por lo tanto, en este sentido, un ser inexistente sería un "ser para el sin-sentido", un ser para el absurdo: una absurdidad. ***La existencia de un ente está por lo tanto en función del valor - positivo o negativo, con todas las matizaciones posibles - para mi sentir***, sea en forma de percepción consciente - a través de los sentidos físicos, de los recuerdos, de las referencias indirectas, de la imaginación o de la fantasía, etc. - o mediante la intuición pre-perceptiva, el "pre-sentimiento", que en realidad no es un acto previo al sentimiento, sino previo a la percepción del sentimiento.

5.4 Percepción de ideas (percepción eidética)

La ***percepción de ideas*** es un tipo de percepción que pone el énfasis en una experiencia, en la que participa de manera relevante pero no exclusiva el intelecto, y que permanece inextricablemente unida a su contenido sensible concreto, aquí y ahora.

Sin embargo, esta experiencia no tiene nada que ver con la formación de modelos ni representaciones mentales de ningún tipo. No se trata de un acto de la reflexión ni tampoco de la imaginación asociada a la fantasía.

Evidentemente, sólo pueden ser objeto de nuestra percepción eidética las ***ideas sensibles***, así como también las ***ideas estéticas***,[z] incluyéndose las ***musicales***. Las ideas

[z] Evidentemente no somos los primeros en hablar de"ideas estéticas". Para Kant el arte es representación de ideas estéticas, más allá de todo concepto y es el "genio" quien se encarga de crearlas. Sin duda, las ideas estéticas en Kant no van dirigidas al entendimiento sino a la imaginación, o mejor dicho, es la imaginación creadora en su libertad la que despierta el entendimiento.

sensibles, estéticas y musicales no pretenden simbolizar ni *signi*-ficar nada: no representan algo fuera de sí mismas, sino que ***son en tanto que se presentan a la percepción***. Al no significar ni simbolizar cosa alguna,[aa] las ideas sensibles solamente pueden ser entendidas a través de un acto de percepción (no de reflexión o de razonamiento), de una percepción "sensible" en cada caso - y para las ideas musicales la percepción sensible es la que realiza el ***oído musical*** -.

En las ideas sensibles captamos también la ***unidad*** fundamental del objeto en relación a la diversidad y complejidad de detalles en los que se manifiesta a la percepción. De alguna manera, la idea sensible se abre a la percepción en tanto que potencia generadora que, como un "principio seminal", nos conduce a su despliegue total. Así, percibimos las conexiones entre objetos y dentro del propio objeto, pero también sus contrastes diferenciadores. Se nos da en la percepción la ***matriz*** a partir de la cual podemos alcanzar el ***origen*** de estas conexiones o de aquellos contrastes.

Decir que percibimos la idea de unidad en las conexiones parece intuitivamente obvio, pero en cambio no se nos hace tan evidente cuando nos referimos a la unidad detrás de los contrastes diferenciadores. En este último caso la aprehensión de la unidad es relevada por la percepción de la idea de ***coherencia***, la cual permite ***asociar*** objetos musicales diferentes a un todo. En el caso de las ideas musicales podemos poner ejemplos de ambos casos: la idea de unidad que percibimos en el *Ricercare* de la *Ofrenda Musical* de J.S. Bach o las *Variaciones para piano, opus 27* de Anton Webern tiene su origen en la fuerza generadora de los motivos, mientras que la mayor parte de las relaciones temáticas de las sonatas y sinfonías mozartianas - excepción hecha de algunas obras de estilo contrapuntístico paradigmáticas del genio de Salzburg, como, por ejemplo, el último movimiento de la *Sinfonía "Júpiter"* - muestran el talento asociativo y el gran sentido cohesionador del pensamiento musical de Mozart. Se podría hablar de un tipo de unidad intrínseca que se despliega hacia afuera en el primer caso, y de una cohesión que envuelve, superadora de la diferencia pero que nace precisamente de ésta.

Las ideas estéticas son ideas sensibles que poseen valores estéticos. En este sentido, las ideas musicales son también ideas sensibles estéticas. Lo que distingue las ideas musicales de aquellas otras es que aquellas hacen una donación de sí mismas de manera completa e inmediata a la percepción, sin ningún residuo de ambigüedad o incerteza que escape a su comprensión: es una idea sensible aprehensible en su totalidad.

Cuando escuchamos música no hacemos otra cosa que percibir ideas musicales. Esta afirmación marca una condición necesaria para todo acto de escucha***: sin percepción de ideas no hay verdadera escucha musical*** - puede haber percepción sonora, pero no musical -. Pero también marca una condición para la tarea creadora, tanto si es compositiva como interpretativa: ***sólo lo que es perceptible para el oído musical puede ser considerado como una idea musical***. No todos los sonidos son perceptibles para el oído musical, sino tan sólo aquellos que acompañen la manifestación de unas ideas musicales.

Las ideas musicales están presentes en los objetos musicales, desde los más simples o elementales a los más complejos y elaborados. El objeto musical más elemental es aquel en que se manifiesta ***la idea de unidad percibida de sentido musical más breve***, el cual conserva su integridad en tanto que no puede ser fragmentado sin

[aa] Usando la terminología de Richard Hamann podríamos decir que la percepción estética es ***autosignificativa*** en relación al mundo de las cosas; pero, así y todo, es ***heterosignificativa*** en relación a la realidad autónoma donde aparecen los objetos musicales.

perder su sentido. La idea musical más elaborada es la que encontramos en la obra musical completa, en tanto que idea de unidad percibida de todas las conexiones entre los objetos musicales que la constituyen y sus elaboraciones.[bb]

6. La constitución de la percepción estética y de la percepción musical

Como venimos diciendo, en el caso de los sentimientos estéticos - y muy especialmente el sentimiento estético musical - es el propio sentir el que llega a ser objeto del sentimiento estético, con lo cual tenemos acceso a experimentar la "esencia" del sentimiento. De esta manera, el sentimiento es un valor estético, objeto (no en el sentido de *constructo*, sino de "*dato inmediato*") del sentimiento estético.

¿En qué consistirá el acto de la percepción estética?: ***en la aprehensión consciente inmediata y pre-reflexiva de las cualidades o valores estéticos en tanto que "datos inmediatos" de la percepción estética***.

Es la misma percepción la que es objeto de la percepción estética, convirtiéndose en la percepción en sí misma un "valor" estético. En este punto uno experimenta ***la "esencia" de la percepción***. Por eso, sería un despropósito buscar la esencia de la percepción a través de la psicología o de la fisiología. Esta esencia sólo se da a través de la experiencia artística. Evidentemente, eso es así en estado puro para el arte musical. Las otras artes, involucradas como están tan estrechamente en la mundanidad, no pueden abstraerse completamente del objeto concreto. Lo que llamamos "***experiencia acusmática***" es lo que definitivamente distingue, en este sentido, la música de las otras artes.

La experiencia acusmática es una auténtica *epojé* "natural", una reducción fenomenológica espontánea por la que el objeto musical no se involucra - si bien tampoco se desvincula de la realidad mundana - en la percepción del mundo real. ***En la percepción musical se "construye" un objeto a través de la síntesis de diversas cualidades*** (timbre, altura, ritmo, etc.): un objeto musical "independiente" del resto de los objetos mundanos. Construimos un objeto que no nos da el mundo, que está fuera del mundo - pero que, insistimos, participa del mundo -. Un objeto como síntesis de sus cualidades perceptivas propias (así como también de sus valores sentimentales propios) tanto o más "reales" como lo son las de los otros objetos del mundo.

Así, ***todas las dimensiones del mundo (tiempo, espacio, materia, energía, etc.) y sus cualidades (textura, forma, color, intensidad, equilibrio, etc.) las encontramos en el objeto musical en su sí propio***. No como analogías, sino como una realidad distinta y autónoma - pero también una realidad más "próxima" a nosotros -, que no se proyecta fuera, que no se va lejos de nosotros mismos, sino que permanece en nosotros, en nuestro corazón, en nuestros sentimientos y valores. Mientras el objeto mundano se "enfría", adquiere una "extrañeza" y nos "abandona" definitivamente, el objeto musical queda fielmente arraigado a nuestra personalidad, en el sentido integral del término. Las

[bb] Las ideas más complejas serian las que tienen que ver con las conexiones entre obras musicales de un mismo autor en las que cada *opus* se convierte en una idea parcial constitutiva de la unidad de este grupo de obras. Un ejemplo muy evidente de unidad entre un grupo de obras lo tenemos en la tetralogía *Der Ring des Nibelungen* de Richard Wagner, constituida por cuatro dramas líricos: *Das Rheingold, Die Walküre, Siegfried* y *Götterdämmerung*.

cualidades estéticas toman cuerpo, construyen una sustancia como objeto real que, a diferencia del objeto mundano, no se desvincula de nosotros.

Nos damos cuenta entonces que "el mundo de los objetos" aparece "enfrente" nuestro cuando cortamos la conexión con el sentimiento, cuando pasamos a contemplar las cosas "fríamente".[cc] Esta experiencia no hace excepción con los objetos sonoros no-musicales que llamamos "objetos acústicos": también los sonidos pueden ser percibidos "fríamente", como distanciados de nosotros. La percepción del mundo de los objetos también sabe adaptarse a las cualidades de los objetos sonoros. El sonido también "cae" en el mundo, se hace lejano, se hace inexpresivo, y deja de tener valor para nosotros. En cambio, la percepción del sonido musical, del sonido que tiene un sentido musical para nosotros, es originaria, esencial y conserva la integridad de todos sus valores estéticos.

Sólo en la música se realiza plenamente que la percepción sea objeto "para sí" misma. En eso hay algo similar a la naturaleza de la conciencia que es un "para sí". No nos debería, por lo tanto, extrañar que el hecho de que se pueda establecer una cierta correspondencia analógica entre la constitución ontológica de la música y la de la conciencia haya sido motivo de confusión por parte de algunos pensadores que han tratado el tema. La música es "en sí" en tanto que objeto que "participa" del mundo; pero también es un "para sí", en su percepción, en su escucha. ***La música se constituye como un "en sí" y un "para sí"***.

Por otra parte, en relación al concepto de tiempo, la crítica que habíamos hecho con anterioridad al modelo propuesto por Alfred Schütz guarda relación con la "confusión" entre el tiempo de la música y la conciencia interna del tiempo. En nuestra opinión, ***la temporalidad de la música es sustancialmente diferente de la temporalidad inmanente a la conciencia***. El tiempo musical - y cualquier otro elemento musical - tiene un "fondo" de sentido que la conciencia temporal de por sí no tiene. Sería absurdo considerar que el mero fluir de la conciencia posee alguna especie de sentido para nosotros. Precisamente, la sensación de absurdo que la vida a veces puede tomar para algunas personas y la angustia que a menudo la acompaña tienen su origen en la falta de fondo de sentido de este fluir de la conciencia cuando no va acompañado de la vivencia genuina del sentir. Eso se produce cuando "nos separamos" del fondo de sentido del campo de los sentimientos, lo cual representa un absurdo para el ser.[dd] Por eso afirmamos que la experiencia de la ***percepción del mundo*** a partir de este "fluir sin sentido" no es una experiencia originaria, sino derivada.

Este tipo de percepción del mundo no originario, por "neta" y espontánea que parezca a nuestra razón, parte de un supuesto implícito: no tiene fondo de sentido. Eso generará siempre un remanente de "vacío" detrás de los objetos, que no es otra cosa que el vacío en el que se presenta la propia percepción. Tan sólo la percepción estética, y muy especialmente la musical, conserva íntegramente el fondo de sentido, los valores del sentimiento irrenunciables en una percepción genuina. Por eso, consideramos que la

---

[cc] La situación opuesta, pero tan lejos como ésta de la experiencia originaria, la encontraríamos con el sentimentalismo que proyecta *a posteriori* sobre el mundo de los objetos un sentimiento derivado, secundario: eso no es genuinamente un sentimiento estético sino una proyección sentimental que comporta otro tipo de enajenación de los sentimientos.

[dd] De hecho la sensación de absurdo y de angustia aparecen ***lógicamente*** - es decir, como un producto de un razonamiento de nuestra mente reflexiva - como resultado de la constatación de una "contradicción" fundamental dentro de nuestro ser: "¿***cómo puede ser que yo no sienta***?", "¿***cómo es que puedo vivir sin sentido***"?. "***El sentido puede aparecer o desaparecer de mi vida; el sentido es un epifenómeno de la vida, ergo la vida por sí misma no tiene sentido***".

Una "vida sin sentido" es, en el fondo, la traducción al lenguaje habitual de esta "experiencia" del fluir de la conciencia interna: una experiencia de "desconexión" con la experiencia originaria de vivir.

percepción estética es de alguna manera más "honesta" que la percepción habitual del mundo: reconoce su conexión con el sentido - aunque eso la haga "depender" de los valores originarios del sentimiento -; en cambio, ésta se pretende originaria cuando en realidad es el producto de una "escondida" [ee] desconexión con el fondo.

La sensibilidad para la música, sea como autor, intérprete o auditor, que llamamos ***escucha musical*** es una capacidad originariamente perceptiva que no puede ser sustituida por conocimientos eruditos de ningún tipo (teóricos, históricos, musicológicos), y que en ningún caso se trata de una mera capacidad de percepción "fisiológica" del aparato auditivo, sino de una sensibilidad creativa que fundamenta no solamente el talento del compositor o del intérprete, sino - y éste es el punto clave para valorar la importancia de este fenómeno - ***el talento de escuchar música***.

Percibir música es mucho más que un mero "detectar sonidos": es una acción del auditor que, lejos de ser una actitud pasiva, le pide estar totalmente atento a responder creativamente a lo que oye. Consecuentemente, una escucha no creativa, cerrada a lo nuevo - que es lo que pensamos que, en el fondo, viene a proponer L. Meyer y todos los teóricos "psicologistas"- es absurda porque dejaría de tener ningún sentido.

Así y todo, una percepción "sin sentido" significa la percepción de una incoherencia con el "fondo semántico" pre-perceptivo y no una falta de coincidencia con unos esquemas histórico-estilísticos preestablecidos, tal como pretenden estos autores. Como proponemos en nuestra tesis, la percepción se da en el momento de la aprehensión en tanto que "***tomada***" por la conciencia pre-reflexiva.[ff]

Así pues, la percepción "habitual" o "natural" y la percepción de la música son dos tipos de percepciones que se distinguen de forma clara y taxativa, mientras que la percepción estética de las otras artes representaría una situación intermedia.

7. La percepción estética musical

Respecto al objeto musical la distinción fundamental que encontramos más clara tiene lugar entre la percepción "acústica" sonora y la percepción estética propiamente musical. En el primer caso, el sonido se presenta a la conciencia como un objeto acústico abordable desde la temporalidad (minutaje de la obra, momento en que se realiza, etc.), la ubiquidad espacial (sala de conciertos, radio del coche, etc.) y todo el conjunto de circunstancias y eventualidades que acompañan al fenómeno y que lo presentan a la vez en una multitud de perspectivas parcializadoras. En cambio, ***la percepción estética transforma la fragmentación inherente a la percepción habitual en una multiplicidad de aperturas a la manifestación de la profundidad del sentido musical, el cual ya está presente por de pronto en su totalidad***.

[ee] De hecho, el ser no se "desconecta" de sí mismo. Esta desconexión tiene que ver más bien con la fenomenología de la fantasía o de la alucinación, en cuanto éstas se presentan asociadas con una creencia intensa de realidad infundada.

[ff] Recordemos el sentido etimológico griego y latín del término "percepción": "*katalepsis*", "*percipere*" = "recoger", "tomar posesión".

Ahora bien, nos preguntamos ¿quién es el que toma posesión?: el "yo", en tanto que centro de nuestra conciencia. ¿De qué toma posesión el "yo" perceptor?: de las cualidades y de los valores del objeto (musical, en este caso).

No se trata de que a través de la suma de perfiles uno llegue a una síntesis de conocimiento del objeto, [gg] sino que el objeto, "ya" conocido plenamente, realiza una re-presentación (en el sentido de presentación reiterada de sí mismo) que multiplica su eco por cada y en cada dimensión perceptiva. Podemos decir, por lo tanto, que ***la percepción estético-musical hace presente la auténtica estructura de la percepción***. De esta manera, la percepción estética transforma radicalmente la precariedad esencial de la percepción natural en riqueza proyectada a través de sus múltiples dimensiones. Estas dimensiones no son otra cosa que el conjunto de aspectos formales de la música**.** ***La forma del objeto musical es la misma que la forma que toma el acto de su percepción estética, de su escucha*** - con su polo noético y su polo noemático -, ***además de ser la huella de la acción expresiva del compositor y también la estructura del proceso anímico que experimenta de forma espontánea el oyente delante del objeto musical***.

De esta manera, la forma se convierte para la percepción estética en un verdadero "***resonador***" del sentido musical profundo. Por eso podemos afirmar que el objeto estético de la música que se me da en sus valores estéticos y el objeto de la percepción musical coinciden esencialmente: el acto de la percepción no hace otra cosa que multiplicar la resonancia de esos valores a través de la pluridimensionalidad de su "fragmentación" intrínseca -"su" temporalidad, "su" ubicuidad, "su" materialidad, etc. - nunca exterior o ajena a ella misma. Esta unidad entre el objeto musical y su percepción es sentida como una cualidad estética que hace evidente ***el valor de unicidad para la forma según la cual se fragmenta multidimensionalmente el objeto musical***. Esta forma de fragmentarse la percepción musical es ***única***, [hh] y nos revela a la vez la forma común de fragmentación de la percepción en general, según un orden y estructura únicos. Esta unicidad fundamenta el ***sentido de unidad*** de la percepción del objeto en cuestión y nos abre a la posibilidad de que ***el objeto pueda ser entendido, recogido y medido en proporción y según el grado de complejidad en que nos es dado en su percepción***. ***Sin este valor de unidad de percepción, ni la realidad musical ni la realidad del mundo de las cosas podrían ser nunca entendidas, ya que esta unidad "pone de acuerdo" el objeto percibido y el valor de sentido que tiene para nosotros***.

Por lo tanto, centrándonos en la percepción musical, podemos afirmar que el sentido profundo de la música no se origina en la percepción sino que la atraviesa y se proyecta mediante el efecto multiplicador de la ***diferenciación formal***, [ii] de la expresión organizada y articulada. A través de la percepción, se abre a nuestra conciencia el proceso complejo de la ***formación de sentido*** "para sí misma", el ***percepto***; un sentido

---

[gg] En eso se distingue la ***percepción*** musical de la ***interpretación*** musical: si en la percepción nos es dado el objeto inmediatamente, en la interpretación habrá que hacer una síntesis – una "***fusión de horizontes***", como diría Gadamer - para reconocer el objeto en su totalidad.

[hh] La unicidad en la forma de fragmentación de la percepción hace evidente la ***verdad*** – o, para ser más rigurosos, el ***valor de verdad*** – del objeto. En consecuencia, toda medida de fragmentación alternativa faltará ineludiblemente a la verdad del objeto: es lo que sucede en los casos de la percepción onírica, en la percepción distorsionada por el consumo de drogas, en la percepción de la fantasía imaginativa o en la percepción de las patologías psíquicas. Todas ellas estructuran una fragmentación "coherente" dentro de su limitado horizonte perceptivo, pero eso no impide que falten a la verdad de la percepción desde el momento en que uno puede salir de este horizonte cuando se despierta, se desintoxica o bien se cura. En este sentido, tanto la percepción musical como la percepción general del mundo de las cosas son ***percepciones verdaderas en tanto que ya son despiertas***.

[ii] El concepto de ***diferencia*** nace, pues, de la fragmentación dentro de la unidad de percepción. Por eso unidad y diversidad son inseparables, en tanto que la unidad pone de relieve las diferencias en la fragmentación de su percepción y las diferencias remiten a una unidad que las hace entendedoras.

derivado de un fondo, no autoconstitutivo - ni, aún menos, un sentido absoluto -, pero plenamente expresado y exteriorizado al mínimo detalle, distinguiendo en la complejidad de la organización que nos es dada entre lo más profundo o más superficial, lo esencial y los detalles de la ornamentación.

Precisamente porque el sentido de la percepción es derivado, es capaz de ***revelar*** el sentido profundo que no está en ella pero que ella se encarga de manifestar. Una revelación que experimentamos como una señal o promesa de sentido profundo, más allá de la percepción o del pensamiento. Así, la percepción musical deviene un acto espontáneo de la conciencia, originario en su nivel de manifestación - si bien globalmente "derivado" del campo donde se originan los sentimientos estéticos -.

La fidelidad de la revelación de la percepción al sentido profundo originario queda testimoniada por la fidelidad de la ***forma*** al manifestar inmanentemente la singularidad y la unidad del objeto estético correlato de este sentido. Y lo hace como un movimiento ex-presivo de plasmación exteriorizante de su interioridad abierta.

Esa fidelidad de la forma al sentido interior hace que no tenga, en absoluto, sentido hablar de formas preestablecidas a la manera de contenedores o "moldes" para arrojar un contenido previo. Aunque existen elaborados catálogos tipológicos, éstos ni forman ni, todavía menos, originan el sentido estético. Actúan únicamente como elementos limitadores sujetos a convenciones externas que nada tienen que ver con la formación de sentido. De ahí que sea esencial hacer la distinción entre la ***forma externa*** (la tipología formal) y la ***forma interna*** (en el sentido de forma fiel al sentido profundo de la obra musical). ***Esta forma interna es la forma del objeto de la percepción estética que revela el sentido***; y es de esta manera y no de ninguna otra que se podría hablar de forma del sentido o del sentimiento - no porque el sentido o el sentimiento tengan una forma en cuanto tales, sino como forma revelada por la percepción -.

8. La estructura de la percepción musical

La percepción es un acto consciente pre-reflexivo y el campo donde sucede ésta es el lugar común donde confluyen los sentimientos - que tienen un fundamento pre-perceptivo -, los cuales configuran el ***objeto de las cualidades*** - incluidas también las cualidades *hylètica* que posee este mismo objeto -, y el sonido articulado musicalmente, que es propiamente el ***objeto de la percepción.***

En el caso de la escucha musical - de la percepción estética musical - el objeto de la percepción coincide plenamente con el objeto de las cualidades. Esta coincidencia sólo sucede en el arte de la música, mientras que para las otras artes tan sólo se produce una aproximación relativa.

De la misma manera que no debemos confundir, poniendo en el mismo saco los sentimientos "normales" (no estéticos) y los sentimientos estéticos, también hemos de saber distinguir claramente la percepción "normal" de la percepción estética. Cuando percibimos estéticamente un percepto lo hacemos con una "cualidad" de percepción diferente: existe un "valor" perceptivo, una estructura axiológica de la percepción.

Pues bien, la percepción estético-musical es una percepción de valor distinguible de otras percepciones estéticas (como por ejemplo sería el caso de las artes plásticas). El objeto musical es un percepto de diferente cualidad - con lo que denunciamos, de paso, cualquier intento de extrapolación de modelos no musicales para la música-.

Tenemos la experiencia "acusmática" de la que habla Pierre Schaeffer, y ***la profundización en la experiencia acusmática nos ha de servir para estructurar la percepción musical***.

La experiencia acusmática significa una "sublimación" de todos los aspectos objetuales mundanos. ***La materia, incluso, se transforma en timbre, textura y trama del propio sonido***, abandonando la "materialidad" como cualidad física de las mismas fuentes sonoras, es decir, de los instrumentos musicales. Así pues, la materia física se ha transfigurado, entregándose completamente a la percepción de una sola vez, sin *recto* ni *verso*. De esta manera, ***la percepción musical reencuentra en estado de esencialidad lo que en el mundo es experiencia fragmentada y profundamente desconocida***. La percepción acusmática significa una atención al sonido que integra en su si la fuente sonora.[jj] Esta integración de la fuente sonora significa "corporeidad", sublimación del cuerpo en su gesto, del instrumento en su timbre, de la persona en su voz - eso significa una "interioridad" -: *el timbre siempre habla de la interioridad, nunca de la exterioridad, del instrumento*.

Incluso, como acto de ascesis última, podríamos practicar una *epojé* posterior: eliminar la percepción sonora y percibir "en silencio", "calladamente" el sonido imperceptible para el órgano físico con el "oído interior". Podemos eliminar el sonido y no por eso eliminar la percepción musical.

Por eso, la "sordera" física de Beethoven no le impidió percibir musicalmente las obras que componía... en su imaginación.

Dado que, tal como ya hemos afirmado anteriormente, el objeto musical coincide plenamente con el objeto de sus cualidades, haremos a continuación una descripción de la estructura de la percepción estética de la música en función de los tipos de cualidades o valores que se dan en la escucha musical:

1) Cualidades o valores de la sensación estética musical.

a) Cualidades *hylètica*-sonoras: son las cualidades relacionadas con la ***sensación estética de materialidad*** sonora de los objetos musicales: cualidades de **timbre**, de **textura**, de **trama** y de **articulación**.

b) Cualidades *cinético*-temporales: son las que se presentan a la escucha a través de la ***sensación estética de movimiento***: cualidad de **tempo** y de **ritmo**.

c) Cualidades de intensidad: en éstas se manifiesta la ***sensación estética de intensidad***.[kk] Acostumbra a ir asociada a una cualidad sonora o temporal. En el primer caso aparecen cualidades que relacionamos con la ***sensación de espacio***: cualidad de **altura** del

[jj] Por eso el sonido electrónico se oye como si fuera "vacío", "descarnado"; se oye desvinculado de la realidad porque no tiene una "fuente" sonora integrada en su si. Oímos su sonoridad como la de una entidad "abstracta", sin vinculación con un origen, sin una "materialidad originaria". Ni el generador de ondas tecnológicamente más sofisticado serviría como fuente material a partir de la cual se sublima para nosotros un timbre musical.

[kk] La intensidad en la percepción musical no es cosa de cantidad sino de cualidad. Ya Brentano puso de manifiesto el error del psicologismo en confundir la cantidad de sensación con la sensación de cantidad. También las tesis de Bergson avalan este punto de vista: la intensidad es un fenómeno que se escapa a lo cuantificable.

sonido (agudo-grave/alto-bajo) y de **dinámica** del sonido (fuerte-suave/cerca-lejos).[ll]

2) Cualidades o valores del sentimiento estético musical.

a) Cualidades puras de los sentimientos:
sensualidad, apasionamiento, emotividad (alegría, tristeza, etc.), amorosidad, afectuosidad, gozo, catarsis, éxtasis, etc.

b) Cualidades derivadas de los sentimientos:
expresividad, de contención, de gracia, de carácter, creatividad, de equilibrio, de energía, impetuosidad, de calma, de armonía.

3) Cualidades o valores eidéticos musicales.[mm]

a) Cualidades derivadas de la idea de unidad:
Cualidades formales: de proceso, de orden, de gradación, de jerarquía, temporalidad,[nn] de función, de diversidad, de conflicto, de resolución, de consonancia y de disonancia, etc.

[ll] Este hecho constata que la temporalidad musical es originaria en relación a la espacialidad musical. Esta última aparece como una expresión de la sensación de intensidad sonora asociada a las sensaciones corporales de esfuerzo muscular, resonancias cráneo-torácicas, situación de la glotis en el aparato fonador y relación con los cuerpos sonoros del mundo. Para un mismo cantante un sonido agudo a plena voz requiere de un esfuerzo muscular (***sensación de intensidad***) de las cuerdas vocales y del diafragma superior al del sonido grave. Por un lado, el sonido agudo cantado usa los resonadores superiores craneales mientras que el sonido grave lo hace para los resonadores de la caja torácica. Por otro lado, es experiencia común que un mismo sonido se oye más ***intenso*** (fuerte) cuanto más cerca está situado en el espacio de nuestro órgano auditivo.

Existe un error bastante generalizado entre las personas no acostumbradas al conocimiento de los fenómenos sonoros en general. Éstas confunden "fuerte" por "alto" y "flojo" por "bajo". Probablemente el origen de este error sea la misma costumbre de cantar o hablar a la vez fuerte con voz aguda o flojo con voz grave. Sin embargo, este error nos hace ver la estrecha relación entre dinámica y altura en la sensación de intensidad.

De todas formas, el hecho de que las cualidades de altura y dinámica tengan una raíz común en la sensación de intensidad no impide las diferencias fundamentales que las separan y que tienen que ver con el tipo de ***espacialidad*** a la que hacen referencia: mientras que la intensidad dinámica está relacionada con el espacio exterior de la distancia física, la intensidad de altura tiene que ver con la espacialidad corporal de la propia persona. En un caso tenemos una intensidad de procedencia exterior y en el otro de origen interno. El valor estético de la altura del sonido es, musicalmente hablando, de mucha más importancia que el valor de la dinámica.

[mm] En relación a las cualidades asociadas a la percepción de la idea musical y a la imaginación musical presentamos seguidamente unas referencies concisas para completar el cuadro de las cualidades del objeto musical, pero que serán en los capítulos siguientes objeto de estudio y de discusión debidamente argumentada. En el caso de las cualidades de la imaginación avanzaremos que es imprescindible no confundir las ideas en la imaginación del compositor (imaginación creadora) con las ideas imaginativas percibidas por el oyente: son éstas últimas las que aparecen en este punto.

[nn] Tanto la temporalidad como la materialidad (y otras cualidades) nos llegan a la escucha en tanto que cualidades de la sensación y, a la vez, como cualidades de las ideas musicales o de los objetos de la imaginación musicales. Eso es así porque detrás de las ideas, de las sensaciones o de las imágenes hay un fondo de sentido originario que se manifiesta a través de la multidimensionalidad constitutiva de la percepción y de la escucha musical.

b) Cualidades derivadas de la idea de identidad:

Cualidades estructurales: de complejidad, de coherencia, de color, de modo, de contraste, de presencia, de cambio, de variación, de repetición,[oo] de simultaneidad, etc.

4) Cualidades o valores de la imaginación musical.

a) Cualidades específicas de la imaginación creativa:

fantasía, inventiva, ingenio, originalidad, etc.

b) Cualidades relacionadas con la imaginación simbólica:

cualidades asociadas al simbolismo musical de los números, al simbolismo mitológico, místico-religioso o filosófico, al simbolismo cultural de un pueblo, del folklore, etc.

Cualidades asociadas al simbolismo musical del gesto: a la dirección coral y orquestal, a la música para danza, etc.

c) Cualidades relacionadas con el "lenguaje" musical de signos:

cualidades asociadas a la ***partitura musical*** en tanto que expresión escrita de la voluntad del compositor: cualidades plásticas de las grafías musicales, adecuación de la escritura a los valores estéticos de la obra para su interpretación, etc.

d) Cualidades derivadas de la interacción con el lenguaje verbal: **de una obra vocal con texto**

cualidades de musicalización de un texto (repertorio vocal, lied, ópera, oratorio, etc.), de un texto programático (poema sinfónico), la metáfora musical, etc.

Todas esas cualidades o valores dados a la escucha hacen referencia al ***objeto musical*** en tanto que síntesis de ellas***. El objeto musical como tal tiene que ser la expresión unitaria e identitaria de sus cualidades sensibles, sentimentales, formalo-estructurales e imaginativas***. Las cualidades en sí ***no son*** objetos musicales, sino que son características constitutivas de éstos.

Por otro lado, los **objetos musicales** son:

1) la **obra musical** completa (incluyendo también los grupos de obras que forman una unidad de creación)

2) los **movimientos** musicales componentes de una obra (el *Allegro* inicial de una sonata clásica, la Zarabanda de una suite barroca de danzas, etc.). La relación entre los diferentes movimientos de una obra musical puede ser

---

[oo] No nos percatamos de la presencia de la repetición o de la variación porque reflexionamos *a posteriori* sobre lo que acabamos de escuchar, sino porque la percibimos en la escucha, la identificamos de manera inmediata: no "nos paramos a pensar" o a "hacer memoria" sino que percibimos el pasado en el presente como lo hacemos también con el futuro.

por contraste de carácter y de tempo o bien a través de objetos o cualidades musicales compartidas (obra cíclica). Puede darse el caso de una obra musical con un único movimiento - ya sea a través de la unificación de un mismo tempo y carácter, sea como síntesis de diversos movimientos en uno solo.

3) las **secciones** musicales componentes de un movimiento (por ejemplo, la sección de Trío de un movimiento de *Minuet* de una sinfonía clásica). Puede darse el caso de un movimiento sin secciones interiores, hecha de una sola "pieza".

4) grupos de frases musicales o **subsecciones** musicales componentes de las secciones (sería el caso del mal llamado "tema B" de la exposición del primer movimiento de la sonata clásica)

5) la **frase** o **período** musical: primero de los objetos musicales complejos constituido por partes que a menudo mantienen una relación cíclica.

6) el **tema** musical: primero de los objetos musicales simples de carácter estéticamente relevante tanto a nivel formal como estructural dentro de la obra musical

7) el **motivo** musical: objeto generador de movimiento y crecimiento musical, que puede actuar como un componente del tema.

8) la **célula** motívica musical: el objeto musical, en su mínima expresión, componente del motivo musical.

De todo esto se desprende que no cualquier "fragmento" de una obra es un objeto musical, ya que le faltaría un carácter unitario. Como tampoco un simple sonido musical es un objeto musical a menos que por si solo pueda ser considerado una célula motívica, ya que, de no ser así, le faltaría un carácter identitario dentro de la obra musical a la cual pertenece. Evidentemente, esta noción de objeto musical choca de frente con la grafía musical, la cual no tiene signos específicos para cada objeto musical,[pp] sino para cada grado de las escalas de intensidad (altura y dinámica del sonido) y del ritmo (figuras rítmicas).

9. La no-percepción: la sordera.
(Una breve "excursión" por los senderos de la crítica social).

La sordera como tal, el ser sordo en el sentido corriente del término, no representa propiamente un problema. La sordera, incluso en el caso de que afecte al músico (y el caso de Beethoven es paradigmático), no es "problemática" más allá, obviamente, de los impedimentos que la falta de un sentido físico tan importante como es el oído y las consecuencias de orden diverso que se desprenden puedan llegar a

[pp] salvo algunas escasas excepciones, cuando el compositor señala el papel relevante de un pasaje sobre otro. Así, Arnold Schoenberg acostumbra a escribir una "H" (de *Hauptstimme*: en alemán, voz principal) o una "N" (de *Nebenstimme"*: voz secundaria) sobre algunos objetos temáticos y que sirve sobretodo como ***guía*** para el intérprete (director de orquesta) con el propósito de destacarlos, en el primer caso, o mantenerlos en un plano más discreto, en el segundo, a la hora de preparar su ejecución.

significar. Se puede sufrir la sordera sin que eso suponga una tragedia a nivel artístico y creativo; aunque este hecho pueda condicionar en gran medida la conducta de la persona afectada.

La sordera, en sentido absoluto, pues, no es ***el*** problema, sino más bien ***la sordera intencional***, la sordera "a" o la sordera "para" determinados aspectos del mundo que nos rodea o del mundo interior. Si la sordera no-intencional afecta directamente al oído como órgano físico, la sordera intencional afecta a la ***escucha***, fundamentalmente: uno se convierte entonces en ***sordo a la escucha***, ***sordo para sentir***.

Por un lado, análogamente a como ya hemos expuesto para el ***"sentir"***, la sordera se podría interpretar de tres formas:

a) una "sordera" que impide la audición física del "oír", como mera percepción auditiva de acontecimientos sonoros.

b) una "sordera" que apunta a una opacidad en relación al mundo de los sentimientos, al ***corazón*** (recordemos la *logique du coeur* pascaliana), pero que también se extiende a todo el ***cuerpo*** como una incapacidad de "sentir" corporalmente las emociones, las pasiones, las sensaciones.

c) una "sordera" relacionada con el negarse a la comprensión, a la renuncia a encontrar el "sentido" de las cosas, de la vida, etc.

Por otro lado, la problemática de la escucha se hace patente al constatar los tipos de ***"pérdida"*** que le corresponden:

1) tenemos el ***daño*** producido por la ***violencia*** contra el órgano auditivo que podríamos ejemplificar en una pérdida de la sensibilidad para los registros graves producido por el abuso de auriculares, y, en general, de pérdida de audición por contaminación acústica, elevado nombre de decibelios en discotecas, etc. que imposibilita captar la gama extraordinariamente grande de matices que el oído puede llegar a percibir (*pianissimi*, frecuencias agudas y graves, grano fino de textura, discernimiento tímbrico, etc.). El resultado de este daño físico sobre el aparato auditivo es la ***sordera orgánica***, propia de la percepción natural acústica.

2) En relación al sentir como experiencia sentimental y corporal, la sordera toma aquí la forma de falta gradual de relación entre el cuerpo sonoro emisor y el propio sonido emitido y que tiene como contrapartida también la falta de conexión entre el sonido recibido y la experiencia del cuerpo receptor. De esta manera, el sonido se vive desde una "virtualidad" absolutamente opaca al cuerpo y que es interpretada por él como "irrealidad". El sonido "descarnado", abstraído de su corporeidad (a través, por ejemplo, de emisión a través de un altavoz de una señal eléctrica amplificada, tanto si es de origen analógico como digital), llega desde una impostura de "indiferencia" a la realidad física (*¿para qué el canto? ¿para qué el gesto?*). La invasión imparable del sonido descarnado a través de los aparatos "reproductores" (sin invalidar tampoco el sentido "sexual" del término) acaba haciendo "enmudecer" el cuerpo y, con él, los sentimientos estéticos - ***¿hasta qué punto la sordera no es un enmudecer excusado, enmascarado de indolente impotencia?*** -.

3) En último término, la sordera de "sentido" significa una incapacidad para ***entender*** y, en consecuencia, una insensibilidad para el "valor" artístico. Eso afecta de lleno a la cualidad de la escucha y, en definitiva, al nivel de comprensión. Sordera quiere decir aquí mediocridad, inaccesibilidad al gusto y, de rebote, al goce estético. En el caso del arte de la música, la vulgaridad acaba presidiendo toda manifestación y el talento ya no se encuentra a faltar: no es que no haya - siempre, en todas las épocas ha habido, hay y probablemente habrá casos de talento musical excepcional entre las personas -, sino que sencillamente se le ignora, ha perdido interés, no se le puede prestar la atención adecuada.

Estos tres tipos de sordera descritos nos llevan a pensar, además, en una especie de ***contaminación de la escucha***, mucho más profunda y peligrosa que la corriente contaminación acústica a la que solemos estar expuestos. Es un atentado "ecológico" a aquello más sublime que ha creado la humanidad: la música.

¿Qué queda, entonces, de la escucha? ¿Es posible hoy una escucha, un "sentir" en todos los sentidos de la palabra?

Nos queda un hilo fino de esperanza hacia lo que podríamos llamar una "***reconstrucción***" de la escucha. A través de este universo fragmentado de sonidos y ruidos hay que recuperar lo que parece irremediablemente perdido. Una re-construcción que comportaría una previa "***construcción***" estética del oyente. La vía a la reconstrucción pasaría por una especie de ***ascesis***, un esfuerzo para desprenderse de una escucha a la que la contaminación de sentido nos ha acostumbrado: la ***falsa escucha***.

La "***difusión fácil***" de la música ha llevado al imperativo de una "***música fácil***" - ya el peligro de la "vulgarización" y del "desgaste" de la música fueron anunciados casi proféticamente por Berlioz, Rossini o Debussy -. Recuperar para la percepción musical el ***aura*** íntegra del sonido puede ser considerado como un trabajo ***a contra corriente***, pero es un objetivo irrenunciable para los que todavía no hemos enmudecido. Hay que trabajar a favor de una escucha "***experta***" (siguiendo el vocabulario adorniano) frente a una escucha ***"dilettante", fragmentada, distraída, desatenta, intermitente, fluctuante, superficial, que no se concentra, que no se entrega en el acto de escuchar***, ***un tipo de escucha "lúdica", "divertida", adecuada a la "cultura de masas", para mentes débiles acostumbradas a las golosinas, que la pedagogía basada en falacias mal llamadas "constructivistas" fomentan desde la infancia, dejando campo libre a un moderno narcisismo que llevado a su lógica consecuencia deviene sordera impenetrable (el auténtico "sordo como una tapia", tal como lo expresa la sabiduría popular): lo que es fuente de creatividad, la "atención a la atención", la "escucha de la escucha" se transforma en el autismo del espíritu y en acción desaforada y descuidada.***.

Las obras musicales están aquí, entre nosotros, y permanecerá su sentido lleno aunque todo el mundo haya perdido la capacidad de conmoverse y de sentirlas. El "progreso" tecnológico quizás algún día nos hará sordos para la música, amúsicos. Pero de una cosa sí podemos estar seguros: no cambiará nunca el valor artístico de las obras.

¡Quien todavía tenga oído que escuche!...

Capítulo 4

El pensamiento musical

1. La obra musical como objeto del pensamiento del compositor

Se abre ahora delante de nosotros un nuevo campo fenomenológico que trasciende la experiencia de la escucha musical tal como la hemos descrito hasta ahora. Ciertamente, la escucha musical acoge íntegramente toda la complejidad del objeto musical, pero lo hace como fruto de una experiencia previa del artista creador que la ha concebido: nos estamos refiriendo a la actividad de la mente creadora del objeto musical que posteriormente es escuchado por el oyente. A este campo fenomenológico lo llamaremos ***pensamiento musical***.

Es necesario aclarar que lo que entendemos por pensamiento creador desborda absolutamente la noción habitual que se tiene cuando nos referimos a "las cosas de la mente". El pensamiento musical incluye, evidentemente, la actividad intelectual, pero no únicamente ésta, sino todo el complejo de sentimientos estéticos, experiencias corporales motoras, gestuales y perceptivas que están presentes en la experiencia de la escucha pero vivida en un nivel que a la vez la trasciende: la ***intuición estética musical***.

Nuestro propósito no es investigar sobre los procesos anímicos, fisiológicos o psicológicos que pueden existir dentro de la esfera íntima de la mente del compositor o del artista en general, sino de aquello que, como resultado del ejercicio de esta mente creadora, puede ser percibido por la sensibilidad estética del oyente: obviamente, no en tanto que protagonista en primera persona del acto de la creación artística, sino en tanto que testimonio de la ***huella*** que este acto deja en la escucha. Por eso, la investigación sobre el pensamiento musical se arraiga profundamente en la ***intencionalidad*** del acto de creación de la obra musical: el oyente no sólo oye y percibe lo que la obra le dice en tanto que obra, sino en tanto que objeto de la creación del artista - y no me estoy refiriendo precisamente a supuestas relaciones entre la obra de arte y los aspectos autobiográficos de éste o a nivel de su credo estético o ideológico -, es decir, en tanto que ***donación del ser que lo ha concebido***.

1.1. El objeto musical como concepto sensible

Todo ello abre un nuevo horizonte y una nueva perspectiva que ha de ser integrada junto con lo que hemos ido investigando a lo largo de este escrito. Básicamente, eso significará un giro de 180º en el orden axiológico en que se han presentado las diversas cualidades o valores estéticos para la escucha: si para el oyente lo que primero le llega son las cualidades asociadas a la sensación estética - y en este sentido llegan a ser cualidades de primer orden en tanto que son aquellas sin las cuales no se podrían experimentar las otras -, en el pensamiento musical lo que primero tiene lugar son los valores de las ideas musicales, captadas a través de un acto de intuición estética. Eso no significa admitir una dependencia de los valores estéticos a los valores intelectuales, ya que como hemos señalado antes, esta intuición estética no se manifiesta

necesariamente a través de un acto de aprehensión intelectual - y, en cualquier caso, no es nunca el resultado de una reflexión, aunque ésta pudiera, si fuera el caso, estimular el surgimiento de la intuición estética -: estamos hablando de una ***intuición sensible***, de una intuición creadora de ideas sensibles, en el sentido merleau-pontyano del término.

El giro de la anterior perspectiva, en el momento que investigamos el pensamiento musical, afecta también al sentido del objeto musical: los objetos estéticos se ***conciben*** creativamente. Éste es el sentido originario de lo que entendemos por "concepción" y del término "concepto" - muy lejos de la idea de abstracción habitualmente asociada a éste -. En este sentido podemos afirmar que todo objeto musical es un ***concepto sensible***. El pensamiento musical, este ***nous sensible*** – auténtico "*noesis noeseos*" –, el cual representa la esencia creadora del pensamiento, no concibe ideas abstractas, sino objetos sensibles para la percepción - sólo el "*nous* racional" concibe objetos que no son sensibles, es decir, ideas meramente abstractas que sólo sirven como modelos *de* y *para* la especulación intelectual -. Así pues, los objetos musicales en tanto que objetos sensibles estéticos se conciben creativamente en el pensamiento musical del compositor.

1.2. El órgano de la percepción creadora: el oído musical interno

Independientemente de como sean intuidas por el compositor las ideas sensibles o concebidos los objetos estéticos musicales, es una condición necesaria para que el compositor reconozca en ellos sus cualidades y valores musicales el que sean captados como elementos integrantes de su pensamiento musical. Eso significa que el compositor tiene que haber desarrollado previamente algún tipo de percepción estética creativa, una clase especial de escucha musical dentro de su mente, de escucha interior, que no guarda relación de dependencia con el acto común de escuchar la ejecución de una pieza musical ya compuesta. Efectivamente, se trata de un tipo de escucha "silenciosa", de una escucha de lo que es ***esencial*** en el objeto musical que surge del acto creador, de una escucha de los valores estéticos del objeto musical prescindiendo de su presencia sonora ahora y aquí: es la escucha realizada con el oído musical interno en tanto que verdadero órgano de percepción creadora.

Por eso se puede dar el caso – tal como sucedió con Beethoven - que el compositor pierda totalmente su capacidad auditiva, su sentido físico del oído y que eso, sin embargo, no afecte en absoluto a su escucha interna y, por lo tanto, sin tener que experimentar ninguna carencia en su intuición creadora.

1.3. La escucha musical interna y la imaginación creadora

La existencia de una escucha musical interna desvinculada de la escucha física nos hace darnos cuenta de la conexión de aquella con la percepción imaginativa. Ahora bien, entendemos que es preciso que distingamos lo que es un acto cotidiano de la imaginación de lo que está relacionado con la intuición estética creadora de nuevos objetos. Mientras que la percepción imaginativa común se basa fundamentalmente en la capacidad intelectual de las personas de evocar activamente imágenes, sonidos, sensaciones, etc., ya experimentadas anteriormente– facultad ésta donde la memoria, como es evidente, juega un papel del todo decisivo -, en el caso de la escucha musical interior la imaginación se convierte básicamente en receptora de la intuición estética de objetos musicales "inauditos" - no en el sentido de que no podamos reconocer, ***a***

posteriori, en ellos algunos elementos en común con otros objetos ya escuchados, sino que siempre se presentan como un nuevo descubrimiento en su esencia originaria -: hablaremos en este caso de la ***imaginación creadora***.

No se trata, por lo tanto, de aquella imaginación que describía Sartre como faltada de profundidad, plana, con vocación de "negar" la percepción física, que de por sí no aporta nada nuevo, que actúa, como mucho, como representante vicario - imagen - de la "auténtica" realidad percibida físicamente o como mero mecanismo psicológico productor de ejemplos concretos para poder ilustrar conceptos abstractos demasiado difíciles de comprender inmediatamente. Por lo contrario, estamos hablando aquí de una imaginación receptora de los valores estéticos musicales que emergen ***por primera vez*** a la realidad musical a través de la intuición sensible del compositor.

La imaginación creadora actúa de receptáculo de la intuición sensible, pero también de ***agente configurador*** del contenido de sentido de esta intuición dentro del pensamiento musical del artista. De manera análoga a como lo hace la percepción estética del oyente, - la cual no se limita a percibir objetos vacíos de sentido sino que organiza el acto de la percepción multidimensionalmente de acuerdo con la complejidad de sentido del objeto estético correlato-, la imaginación creadora acoge este sentido profundo y le da una configuración singular adecuado a éste. Ésta configuración revela en el objeto su capacidad o potencial de movimiento musical, de organización, de crecimiento, de acción y de expresión dentro de un contexto determinado. Así, el objeto concebido por el pensamiento musical a partir de la intuición sensible se convierte entonces para la imaginación en un ***símbolo*** del objeto que será percibido por el oyente en el horizonte de su realización sonora. Por lo tanto, a esta imaginación la podemos calificar de creadora en tanto que es la facultad que produce nuevos símbolos para cada nuevo objeto musical.

No obstante, ¿qué entendemos aquí por "símbolo"?:

En nuestra opinión, "símbolo" no es la pura representación de una idea - tal como se acostumbra a entender -, sino, en este caso, es la ***presentación*** que tiene sentido en si misma de una intuición musical sensible- en si, irrepresentable - configurada por el pensamiento musical mediante, precisamente, la imaginación creadora que actúa de mediadora. Consecuentemente, podemos decir que la actividad de la imaginación creadora consiste esencialmente en un puro simbolizar una realidad que en si misma es irrepresentable en tanto que dada por la intuición sensible.[a] No se trata en particular, pues, de un símbolo sin objeto o con un objeto exterior a la realidad musical, ni tampoco que sea un acto frustrado de simbolización que no llega a su objetivo último: ***no es, por lo tanto, que la música configurada por la imaginación***

[a] En el símbolo lo inaprensible a los sentidos y su presentación sensible coinciden. Con eso el símbolo musical se acerca a la función anagógica que la tradición cristiana de raíz neoplatónica adjudicaba al símbolo religioso. Como señala Gadamer**,** tanto el símbolo como la alegoría parten del fundamento de que *"no es posible conocer lo divino más que a partir de lo sensible*". (...) *El símbolo no es una mera señalización o fundación arbitraria de signos, sino que presupone un nexo metafísico de lo visible con lo invisible*" (*VM* p.111). Consecuentemente, toma todo el sentido que hablemos de un "juego simbólico de la imaginación musical creadora", el cual sirve de conexión entre ésta y la intuición sensible del compositor. Evidentemente, el símbolo musical no es ni un concepto ni un "símbolo para la reflexión", como diría Kant. La naturaleza simbólica de la obra de arte hace que la intuición creadora no sea una mera referencia "externa" a la obra sino que tome su existencia fáctica en la obra misma. Por eso toda idea musical tiene que de ser necesariamente una idea sensible. "*Es la idea misma la que se otorga existencia a sí misma en el símbolo*" (*VM*, p.116). Sin embargo la perfección del símbolo pediría la desaparición de la tensión entre forma y contenido simbólico: sólo en el símbolo musical se consigue este objetivo.

creadora sea un símbolo inconsumado - según la definición que hace de ella Susanne Langer [b]-, ***sino que es pura simbolización de si misma para ella misma en el si de la imaginación creadora del artista***; una simbolización, por lo tanto, ajena a cualquier representación de un objeto, tal como se entiende habitualmente.

La conexión entre la imaginación creadora del compositor y la percepción musical del oyente es la que garantiza la inteligibilidad por parte del oyente de aquella primera intuición sensible dentro del pensamiento musical del compositor.[c] Cuanto más fuerte sea esta conexión más se corresponderá la escucha musical interna del compositor con la escucha musical del oyente – que, evidentemente, también incluye a la persona del compositor como un oyente más - en relación a un determinado objeto musical, y más se corresponderá el sentido intuido por el compositor con el sentido percibido por el oyente. Tanto la imaginación creadora del compositor como la percepción estética del oyente forman parte de esta realidad musical que es el auténtico *logos* sensible; y es gracias a eso que la conexión puede llegar a ser completa.

Así pues, la imaginación creadora crea símbolos, i lo hace para "jugar" con ellos en el si del oído musical interior del compositor. Pero este juego no es ocioso, no es improductivo, sino que es un ***juego revelador de valores***, de relaciones de valor entre los objetos musicales que surgen del acto creador. En este sentido, la imaginación creadora desborda y sobrepasa la percepción imaginativa anclada en el simple recuerdo. Eso es así porque la imaginación creadora, como ya hemos dicho antes, no se presenta para "negar" la percepción [d] sino, todo lo contrario, para expandir y afinar la

---

[b] Pensamos que ya hemos discutido y discrepado suficiente sobre el modelo de Langer anteriormente. Añadiremos a la nuestra la crítica brillante que hace Roger Scruton a la tesis de Suzanne Langer. Según Scruton, el modelo de Langer consiste en que "*las emociones tienen dos partes - la dirección exterior hacia el objeto, el cual ciertamente puede ser captado únicamente si el objeto puede ser también representado, y el movimiento interno del sentimiento, que tiene una forma y una estructura que puede ser comprendida sin referencia a su intencionalidad. Es esta forma o estructura la que queda reflejada, simbolizada o "presentada" por la música expresiva, que da el movimiento dinámico de nuestros pensamientos, mientras deja su intencionalidad inexplorada*". El filósofo inglés rechaza "*este punto de vista por diversas razones. Primero, parece reflejar el concepto cartesiano de vida interna. Tres grandes y potentes argumentos han sido expuestos contra tal concepción. Primero, existe el argumento wittgensteiniano contra la verdadera idea de reino "interior" - un argumento arraigado en la prueba de nuestra imposibilidad de un "lenguaje privado". Segundo, está el argumento hegeliano que nuestra vida "interior" es realizada en, y constituida por, su Entäußerung en la vida social. Finalmente, están los argumentos de Brentano, Husserl y sus seguidores para la conclusión de que la intencionalidad no es una adición a un estado mental, sino una parte de su estructura*". (*Opus cit.* p. 165).

No dudamos de que los argumentos expuestos por Scruton son de peso, cogidos cada uno por separado, aunque discutibles cuando los intentamos combinar, dada la distancia que separa el pensamiento de Wittgenstein, Hegel y Husserl.

Lo que nos provoca más rechazo de la tesis de Langer no es tanto la forma en que es planteada ésta, como la pobreza de contenido que supone lo que ella llama "símbolo inconsumado". Ciertamente hay un trasfondo de carácter psicologista en Suzanne Langer que queda manifiesto, a nuestro entender, en el modelo propuesto por esta autora. Además, Langer parece seguir a pies juntillas la teoría estética de la semejanza: como bien señala Scruton: "*ella intenta extraer de las emociones las características que pueden ser imitadas en la música, en virtud de una correspondencia entre estructuras*".

[c] Efectivamente, el conocimiento de la música es un acto simple de la percepción estética para el oyente en el que no participa en absoluto la imaginación, ni aún menos el razonamiento. No hay nada que haga inviable que algunos seres vivos, y no únicamente los de la especie humana, sean sensibles a las cualidades estéticas y, en especial, a la música. Otra cosa muy distinta sería hablar de la creatividad musical: aquí sí que participa la imaginación creadora, la cual parece ser que sólo algunos individuos de la especie humana poseen y son capaces de ejercitar.

[d] Gracias a la relación entre la imaginación y la percepción del *logos* sensible es posible concebir ideas sensibles - y, por lo tanto, obras artísticas -. El problema lo encontramos cuando uno pretende substituir

percepción, para percibir más allá de la percepción "natural" de las cosas, gracias a su conexión con todas las dimensiones en las que se dan los valores musicales, incluyendo el campo de las sensaciones y de los sentimientos estéticos. No hay espacio irreductible a la percepción estética- como sucede en cambio para con la percepción de los objetos del mundo - justamente porque el objeto estético musical está continuamente iluminado por la imaginación creadora - y, en este sentido, ésta ha contribuido también desde un principio a ensanchar el horizonte del conocimiento del mundo y del alma humana a través de experiencias estéticas siempre renovadas -.

A través de este juego imaginativo descubridor de valores, el compositor puede reconocer las "líneas de fuerza", la "nervadura" de las relaciones entre los objetos musicales que su intuición sensible crea y que la inmediatez de la propia presencia de estos objetos estéticos puede impedir verlas con suficiente claridad. El compositor, entonces, va tomando conciencia del trasfondo de los objetos musicales, no en la dirección de la raíz profunda donde se originan y de donde emergen - los valores, las cualidades, las sensaciones y sentimientos estéticos musicales -, sino en el horizonte de su realización plena en la escucha del oyente. De esta manera, mediante los símbolos creados por la imaginación, el compositor realiza una especie de *epojé* sensible: una ***reducción*** de la sensación estética inmediata - pero manteniendo el resto de los contenidos del sentir - con el propósito de permitir a su percepción musical interna, a su oído musical interior, ***afinar*** en la aprehensión de las conexiones más remotas entre los objetos musicales de la obra que está componiendo.

En resumen, el juego simbólico de la imaginación creadora permite al compositor aprehender intelectualmente (en el sentido más amplio de término) la esencia de los valores estéticos profundos de un objeto musical concebido, mediante su proyección al horizonte de su realización, vislumbrando, entonces, un estado al que apunta este objeto en conexión con los otros objetos de una obra musical como destino de su propio perfeccionamiento, en el cual el restablecimiento de la sensación estética representará el punto culminante de todo este proceso. Así, este último punto para el pensamiento musical del compositor en relación al proceso de creación de un objeto musical coincide con el punto inicial de contacto con el proceso de escucha por parte del oyente.

En definitiva, lo que es dado al oyente es el objeto musical en su plena consumación - con lo cual, cualquier intento de "rehacer" el proceso creativo del compositor para "captar el sentido" de la obra se convierte en una pura falacia: actuar de esta manera significa malograr la consumación del objeto musical, ya que la plenitud de éste queda revelada para la escucha del oyente en la inmediatez de la percepción de la sensación estética [e]-.

---

el *logos* sensible por el *logos* de la razón: es decir, cambiar la realidad dada por un modelo mental. En este caso, la imaginación simbólica llega a ser un puro marco de significación convencional, donde "la cosa" es sustituida por un signo: pasamos entonces de la concepción poética a las meras convenciones del lenguaje.

[e] Según nuestra opinión, el teórico Hans Keller pone el dedo en la llaga al criticar la actitud de aquellos que intentan describir la estructura musical "guiando" la audición según criterios puramente analíticos, dado que sólo la experiencia inmediata y espontánea de la escucha por parte del oyente es la única auténtica y válida para captar el significado de la estructura musical - mientras que toda otra manera de aproximarse no es otra cosa que una especie de falsificación por manipulación de este sentido -. Al respecto, ver el libro de Hans Keller *"Essays on Music"*, ed. C. Wintle. Cambridge, 1944.

De ahí que podamos concluir que no existe una coincidencia entre la estructura de la percepción de una pieza por parte del oyente y la configuración del proceso de concepción de esta pieza en el pensamiento musical del compositor. En este punto es necesario distinguir claramente entre lo que llamamos una buena "conexión" entre la imaginación creadora del compositor y la percepción estética del

1.4. Las nociones primordiales en el pensamiento musical

Así pues, de la investigación precedente podemos concluir que el pensamiento musical del compositor en el acto de concepción de un objeto musical se articula en dos momentos constitutivos: 1) el momento de la intuición musical sensible del objeto musical y 2) el del acto de la imaginación creadora que lo configura en su singularidad en el horizonte de su realización musical para ser escuchado.

Ahora bien, el pensamiento musical no actúa con independencia de los valores de sentido estético sino que incorpora toda su capacidad de reconocimiento de los valores estéticos musicales y de las cualidades que podrán poseer los nuevos objetos musicales creados en su si. Dicho de otra manera: previo a la concepción del objeto, el pensamiento musical ha de poseer un ***conocimiento*** de los posibles valores y cualidades que le permita ***re-conocerlos*** en los objetos musicales que concibe. Este conocimiento previo es lo que llamaremos ***nociones primordiales*** del pensamiento musical, en el sentido de ser ***intuiciones sensibles primeras y universales*** para todos los objetos musicales y que permiten el reconocimiento de sus valores o cualidades estéticas.

A continuación distinguiremos las diversas nociones primordiales:

a) noción primordial de ***intencionalidad***: es la noción que hace posible el reconocimiento de valores musicales como la expresividad del objeto musical, su carácter, la noción de estilo asociada a él, la personalidad artística en relación al propio autor, etc., y que sintetiza todo el espectro de cualidades asociadas al sentimiento estético.[f]

b) noción primordial de ***presencia***: es la intuición sensible que está en la base del reconocimiento de la ***identidad*** de un objeto musical, de la materia sonoro-musical, de la estructura, de la coherencia, del contraste, etc...

c) noción primordial de ***orden***: es la experiencia que está en la base para el reconocimiento de la ***unidad*** de un objeto musical, de su forma, dimensionalidad, organización, diversidad de los componentes de la obra, del conflicto dentro de un objeto musical, etc. .

d) noción primordial de ***movimiento***: es la que permite el reconocimiento de las cualidades asociadas al impulso y la energía musicales, el cambio, el equilibrio, etc...

e) noción primordial de ***crecimiento***: es la intuición última del reconocimiento ya sea de un ***proceso generativo*** que puede ser calificado como lógico o causal (por derivación, por síntesis), absurdo, variante, contrastante; o ya sea de un ***proceso acumulativo*** en el cual pueden estar presentes los fenómenos de la repetición, la yuxtaposición, la diversificación, la asociación, la connotación, etc.

---

oyente, no sólo posible sino también del todo deseable, de aquello que sería una identificación entre ambas - cosa que, por otro lado nunca se puede dar verdaderamente, ni, incluso, en la propia persona del compositor cuando escucha su obra como un oyente más.

[f] El ya citado R. Scruton escribe "*sentimos la emoción en la música, aunque no podamos identificar ni el sujeto ni el objeto sino sólo una intencionalidad sin palabras*". (*Opus cit.* p. 168). Esta intencionalidad tácita, sin objeto ni sujeto, pero presente es la que fundamenta lo que el autor inglés llama "*emoción en la música*" y que nosotros extendemos a todo el campo del sentimiento estético.

La distinción precedente no significa que las nociones primordiales vayan por separado y no interactúen entre ellas: al contrario, su carácter universal las hace estar presentes detrás de todas las cualidades y valores estéticos como una unidad dentro del pensamiento del compositor y en la percepción musical del auditor. Sólo el esfuerzo de la investigación analítica fenomenológica consigue separarlas y distinguirlas. Este trabajo, empero, no es en vano ya que gracias a él podemos contemplar como se despliegan las diferentes cualidades del objeto musical desde el momento que éste es concebido en el pensamiento musical del compositor: estamos hablando, pues, de una ***génesis de las cualidades***, en el sentido de un verdadero ***despliegue genético*** de éstas según un orden preestablecido por las nociones primordiales. La descripción de este despliegue es el objetivo del siguiente punto de este capítulo.

2. Fenomenología de las cualidades musicales en su despliegue genético.

2.1. Fenomenología de las cualidades *cinético*-temporales: el tiempo musical

2.1.1. La experiencia del silencio

El ***silencio*** pone de relieve la sensación temporal pura, sin añadidos, la cual se manifiesta en el acto simple de focalizar nuestra atención en dirección al fluir silencioso de una apercepción consciente, concentrada y continuada.

La cualidad de apertura y receptividad que caracteriza en general a toda sensación queda expresada en toda su profundidad y plenitud en la percepción del tiempo a través del silencio.

La pura sensación temporal silenciosa nos permite experimentar el sentido de la temporalidad en tanto que esencia del tiempo sensible, ***transformándose en una sensación estética***. De esta manera, en la experiencia del silencio nos abrimos a la esencia del tiempo y a la "musicalidad" del tiempo. En la experiencia del silencio coinciden la sensación natural del tiempo con la experiencia estética de la temporalidad musical. Eso es así porque "hacer" silencio consiste en realizar una "*epojé* sensible" de todo el campo de sensaciones materiales y sentimientos para poder dirigir la atención exclusivamente a la sensación temporal, creando un vacío sensitivo y perceptivo en relación a las cosas. Esta "depuración" de la sensación nos conduce a la esencia de la sensación temporal como experiencia inmediata, y eso no es otra cosa que el tiempo musical en tanto que sensación estética del tiempo.

De todo lo que hemos dicho podemos deducir que la puerta de conexión entre los valores naturales y los estéticos es el silencio. Así, ***mientras exista la facultad de sentir el silencio quedará garantizada la capacidad para escuchar música***. El silencio hace entrar en contacto la realidad del mundo de las cosas y la realidad de la música. [g]

[g] No nos estamos refiriendo al silencio como ausencia absoluta de sonido – cosa que por otro lado es experimentalmente imposible, ya que, incluso en el caso de un aislamiento acústico hermético del entorno exterior, no podríamos dejar de sentir los ruidos fisiológicos de nuestro propio cuerpo -. Físicamente, estamos rodeados siempre de ruidos de todo tipo que no podemos evitar oír. Por eso, el fenómeno del silencio que describimos es una experiencia que tiene que ver con una actitud y una atención dirigida al vacío sonoro que puede realizarse incluso en medio de un entorno ruidoso: esta experiencia da lugar a una sensación estética.

Por lo tanto, no es a través de la temporalidad de los objetos del mundo tal como son percibidos como llegaremos a experimentar la esencia del tiempo, ni tampoco por ningún ejercicio de abstracción intelectual o racional, sino a través de la experiencia inmediata con el silencio. En él encontraremos ***la esencia de la temporalidad i la estructura de su percepción***, ***las cuales no son otra cosa que el sentido y la estructura del tiempo musical***.

2.1.2. La experiencia del movimiento: *tempo* y cambio

La primera cosa que la sensación temporal ofrece a la percepción es la noción de ***movimiento***.

Podríamos decir que la sensación de tiempo es el fundamento de la percepción de movimiento. Movimiento que en la percepción natural tiene su correlato intencional en los objetos o cosas que se mueven, pero que, en cambio, en la percepción estética se convierte en pura aprehensión de movimiento sin objeto, de movimiento "en si". [h]

En la experiencia del silencio el tiempo "se mueve". No puede haber nada parecido a un "tiempo inmóvil". Justamente por eso podemos afirmar ***que el tiempo musical, en tanto que esencia de la temporalidad, es pura movilidad vivida como sensación estética***.

Esta última afirmación hace entrar en crisis los modelos de pensamiento en los que uno representa el tiempo como un tipo de "marco": [i] un marco temporal dentro del cual se producen los movimientos de las cosas. Esta manera de ver el tiempo representa, en realidad, la "aniquilación" del tiempo, al quedar éste desvinculado de su esencia y su sentido.

El tiempo musical, pues, nos pone de relieve una dimensión originaria de la percepción que es el movimiento. Esta dimensión es la que musicalmente llamamos ***tempo***.

Recogiendo lo que llevamos dicho, comprobamos que en el silencio la temporalidad se experimenta como *tempo*. Ahora bien, no existe un único *tempo*, un único movimiento esencial de la temporalidad, sino que constatamos la existencia de una gran pluralidad de *tempi*, como consecuencia de la propia naturaleza del movimiento que genera de si mismo inexorablemente un proceso de cambio. En otras palabras: ***la esencia del movimiento, en tanto que fundamento originario, realiza "el movimiento en el movimiento", reproduciendo en si mismo un cambio respecto del movimiento temporal inaugural***.

---

[h] "*La música nos muestra el movimiento sin la cosa que se mueve*", escribe Roger Scruton (*Opus cit.*, p. 341). Eso es exactamente lo que entendemos por "esencia" del movimiento. En el mundo físico eso no es posible, porque todo movimiento tiene que venir representado por un objeto móvil. Vendría a significar un concepto similar a la *energeia* de Aristóteles, un movimiento sin movimiento. Eso viene a apoyar una vez más nuestra tesis de que ***la música permite la percepción inmediata de las esencias***.

[i] Y que no es otra cosa que una interpretación errónea, a nuestro entender, del tiempo como "contenedor" de acontecimientos, siguiendo la analogía con el espacio físico dentro del cual se mueven las cosas. A través de la experiencia de la música nos es dado el tiempo en si mismo, como movilidad pura sin objeto.

Es muy probable que haya estado la lectura de notas en la superficie de una partitura y la fijación métrica del ritmo en compases enumerables lo que haya motivado una falsa analogía entre el despliegue del tiempo y la extensión en el espacio, cosa muy habitual en el lenguaje analítico y teórico sobre la música. Efectivamente, la música escrita sobre papel presenta todas las características gráficas de un dibujo en el espacio.

Precisamente porque el *tempo* no es un "marco", sino un movimiento musical incesante, se abre a nuestra percepción la noción de ***pulso*** asociada a un *tempo* en particular. ***El pulso se da en la escucha como el retorno periódico del acto inaugural de creación del movimiento***. No es, por lo tanto, la periodicidad isócrona regular del pulso lo que determina el *tempo*, sino al revés: es el carácter de este movimiento, es decir, ***es el valor del sentimiento estético inherente a este tempo el que crea el pulso en su retornar periódico***. En consecuencia, la polarización interna que provoca el pulso dentro del movimiento musical – la polarización entre el pulso y su ausencia, entre el pulso y el "no-pulso" que estudiaremos a continuación y que está en la base de la estructura de polarización "sujeto-objeto" y "noesis-noema" – no es lo primario sino el propio movimiento que relaciona los pulsos: el movimiento musical crea la polarización del pulso.

Por eso, las indicaciones tradicionales de los *tempi* conservan el sentido originario de carácter de movimiento y no una mera cuantificación de velocidad: *adagio* (distendido y cómodo), *andante* (como quien va andando), *allegro* (alegre), *vivace* (vivo), etc... Las indicaciones más modernas como *lento* o *rápido* indican ya un significado "degenerado", más propio de la descripción del movimiento físico de los objetos que del movimiento musical.[j]

Esta presencia periódica del pulso es percibida espontáneamente como una ***acentuación***: es un ***momento destacado***, un instante enfático que ***manifiesta el contraste entre el retorno del pulso y los momentos de espera***. De la unidad del movimiento musical se genera la dualidad entre "pulso" y "todavía-no-pulso".

Todo *tempo* mantiene un pulso constante y, por lo tanto, representa una reducción del potencial de cambio que posee en si mismo el movimiento temporal. Sin embargo, la fijación del *tempo* no es suficiente para parar la generación de nuevo movimiento. Cuando sucede eso, la dimensión del movimiento no se para sino que se estructura espontáneamente en diversos niveles de manifestación, desde las más fundamentales a las más complejas y detalladas. De esta manera nace la idea de ***ritmo***: [k] ***el ritmo entendido así es el movimiento desplegado y estructurado en si mismo en relación a la unidad del tempo del cual forma parte***.

El ***cambio***, fruto de la realización del movimiento en si mismo, se manifiesta también como un ritmo interno cuando se aplica a un *tempo* eventualmente invariable. Por eso podemos decir que el movimiento no se para nunca completamente, ya que la diversificación que produce el cambio queda garantizada, a pesar de que en algún otro nivel se mantenga constante el movimiento: el cambio es la esencia de todo ritmo de acontecimientos tanto en la realidad mundana como en la realidad musical, pero es experimentada con plenitud únicamente a través del ritmo musical.[l]

---

[j] No hay duda de que la invención del metrónomo ha sido una de las causas de este cambio en la percepción estética del *tempo* musical: al identificar el pulso musical con el tictaqueo de un instrumento de medida del tiempo físico, el *tempo* ha perdido definitivamente su ligazón originaria con el carácter afectivo y, por ende, con su valor intrínsecamente estético.

[k] En el sentido que tradicionalmente toma el ritmo cuando lo representamos en la notación musical en forma de figuras rítmicas.

[l] En este sentido los cambios de *tempo* también se han de considerar manifestaciones rítmicas de una unidad mayor que los engloba. Tiene sentido hablar de un ***ritmo de tempi*** característico de una obra, etc.. De hecho, el ritmo de *tempi* ha sido un elemento muy importante en la definición de las características estructurales de una determinada tipología formal. Por ejemplo, el tipo de danza renacentista basada en el ritmo de *tempi* "Lento-Rápido": Pavana-Gallarda, o el del tipo formal de la Sonata clásica "Rápido-Lento-Moderado-Muy Rápido": Allegro-Adagio (Andante)-Minuet-Rondó.

Allí donde hay cambio se manifiesta un ritmo, sea a nivel de cambios de *tempo* o en el despliegue cada vez más "afinado" en otros niveles más detallados del movimiento según una jerarquía de orden generativo.[m]

Evidentemente, esta última afirmación, a nuestra manera de ver, tendrá consecuencias determinantes a la hora de describir el ritmo de un pasaje concreto de una obra musical. Así, hablar de "ritmo constante" se convierte en una *contradictio in terminis*. Mantener fijo un *tempo* o un tipo de figuración "rítmica" más detallada significa la desaparición del fenómeno de cambio en un nivel concreto de la experiencia musical pero nunca en todos, dado que la escucha musical se orientará espontáneamente allí donde empiece a despuntar un nuevo cambio en otra dimensión perceptiva de ésta. En este caso, continuaría manifestándose en nuestra percepción la temporalidad musical en forma de movimiento constante, pero no la de cambio, es decir, de ritmo en aquel nivel particular de percepción.[n]

La tendencia espontánea, que constatamos en el repertorio musical de todas las épocas, a hacer proporciones rítmicas cada vez más rápidas - aceleración del movimiento, que en términos musicales se llama "disminución" - es un hecho más que avala nuestra tesis: ***por carecer de un elemento "estabilizador" a nivel formal, el movimiento tiende a incrementar el cambio***. Por eso, el movimiento opuesto que supone hacer proporciones rítmicas cada vez más lentas se percibe como una retención del movimiento que, a menos que sirva de anuncio a la conclusión de la pieza musical, representa una involución estéticamente desagradable que es experimentado como una sensación de aburrimiento hacia la música que escuchamos por falta de expectativas. Un "aburrimiento" éste, de cualidad muy diferente al sentimiento ligeramente "desconcertante" pero de expectativas abiertas al cambio, que se produce cuando el

---

[m] Según Roger Scruton, hay que distinguir en la música entre dos tipos de jerarquía: la ***acumulativa*** y la ***generativa***: "*En una jerarquía acumulativa, los elementos de orden más bajo son comprendidos en los mismos, y los elementos de orden superior son comprendidos en términos de los primeros. En una jerarquía generativa, el orden de más bajo nivel es percibido sólo porque* (...) *es derivado del más alto*". (*Opus cit*., p. 33). Cuando este autor habla de niveles más bajos se está refiriendo a niveles superficiales de ámbitos locales, mientras que los niveles superiores son más profundos y de más extensión en el tiempo.

Tal como comenta Scruton, para L. Meyer la organización rítmica sigue un ***patrón acumulativo***: los agrupamientos a niveles inferiores son reproducidos en los niveles superiores., mientras que para Longuet-Higgins, la métrica musical posee una ***jerarquía generativa*** ya que espontáneamente se da una subdivisión de los valores rítmicos grande en valores más pequeños - como ejemplo comúnmente conocido podríamos citar la subdivisión binaria de la redonda en 2 blancas- 4 negras- 8 corcheas, etc.

En nuestra opinión, la fragmentación multidimensional espontánea del movimiento musical sigue claramente una jerarquía generativa a partir de la unidad de movimiento. En cambio, las ordenaciones según un modelo acumulativo parten de la pluralidad y no de la unidad y son más presentes para la relación entre objetos musicales diversos dentro de una obra (motivos, temas, frases, etc.). La obra musical en conjunto es suficientemente rica y compleja como para admitir en su si todo tipo de relaciones jerárquicas y no jerárquicas entre sus diferentes dimensiones - incluidas las temporales y rítmicas - para la escucha. La música es un todo inseparable en su complejidad y el ritmo no puede ser separado de las relaciones con otras dimensiones de la música (sonido musical, melodía, etc.).

[n] Así, decir que a un pasaje "le falta ritmo", a pesar de que continuamos escuchando fenómenos sonoros en el tiempo y figuras "rítmicas" a la partitura, es la expresión de un acto de intuición acertado. El enojo o el aburrimiento que puede provocar al oyente determinado pasaje rítmicamente "monótono" son la consecuencia lógica de un empobrecimiento del valor estético debido a una reducción del movimiento. Con eso no queremos decir que la presencia de ritmo garantice un valor estético y, aún menos, artístico. Como veremos pronto, la idea de ritmo se extiende más allá del movimiento temporal. Evidentemente, hay valores estéticos que compensan la pérdida pasajera de valor rítmico de un pasaje determinado de la obra.

pasaje rítmico rompe un *ostinato*: "desconcertante" por lo que supone de dispersión de un orden estable que podría servir de fondo o guía al movimiento, pero expectante porque supone la liberación del movimiento hasta entonces retenido.

Si la diversificación se presenta en exceso, la reacción emotiva de debilidad ante el sentimiento de desconcierto aumenta, pero si el equilibrio se consigue entonces ganamos en sentimiento de energía y de ímpetu en comparación con el pasaje de movimiento constante – pero siempre que mantengamos constantes los valores de las otras dimensiones de la escucha.[o]

Allí donde se dan diversificación y contraste, allí se presenta con gran intensidad el sentido rítmico. La "monotonía" rítmica que encontramos en algunos pasajes de obras musicales obedecen más a menudo a necesidades formales - para garantizar la unidad o la coherencia al pasaje, o por necesidades de la materialidad del sonido en el momento que es necesario dar solidez a la textura - que por imperativos del propio movimiento. No nos debe extrañar, pues, que la regularidad "monótona" del ritmo sea percibido como un fenómeno estabilizador a nivel formal y, a la vez, genere una ***tensión*** debida al sentimiento de ***impedimento*** (o "represión", si queremos utilizar un término psicoanalítico bastante popular) al movimiento espontáneo. Como siempre, se establecerá una pugna de valores que generará un conflicto, a la búsqueda de una resolución que lo supere.

2.1.3. La experiencia del ritmo originario: el ritmo "libre"

El despliegue cada vez más "afinado" del movimiento es percibido por nuestro oído musical como una estructura de "niveles de finura" cada vez más sutiles y detallados. Por lo tanto, decimos que el movimiento no sólo se encarga de modificar la percepción temporal, sino que se "despliega" en una ***complejidad*** de niveles de manera progresiva. Eso significa que ***la generación espontánea de diversidad es intrínseca a la propia esencia de la temporalidad percibida como unidad***. Eso, en principio, no nos debería de sorprender: en el capítulo precedente llegamos a constatar que la estructura de la percepción, revelada por la escucha musical, manifiesta la pluralidad de valores del sentir dentro de una ***única*** jerarquía axiológica, y lo hace a través de una fragmentación multidimensional que le es propia. En consecuencia, toda dimensión originaria de la percepción - y, en particular, de la escucha musical - estará destinada a generar un despliegue de complejidad organizada, motivada por el propio darse de la estructura de ésta a la percepción.

La unicidad de la jerarquía de valores del sentir se manifestará también en la ***unidad rítmica*** de la obra musical y de todos los objetos musicales que la componen - entendida esta unidad de ninguna manera como una "uniformidad de duraciones", sino como una unidad en el despliegue del movimiento y en su organización -.

Esta unidad de sentido rítmico se hace presente como forma de la estructura rítmica. Por eso sería un ejercicio del todo absurdo aislar un determinado pasaje rítmico de una obra musical de la estructura unitaria compuesta por todas las dimensiones y cualidades musicales (hylètica-sonoras, intensivas, ideativas, etc.) a la cual pertenece:

---

[o] Así, por ejemplo, no sentimos lo mismo en un pasaje de ritmo *ostinato* si la intensidad dinámica se debilita - sensación de *perdendosi* - que si se mantiene con la misma dinámica - sensación de ritmo "mecánico" - o que la intensidad dinámica se incremente - *crescendo al fortissimo* de carácter amenazadoramente angustiante -.

estaríamos ante un mero ***modelo abstracto*** de ritmo, pero nunca en presencia del ***ritmo genuino***.

Por eso mismo, ***la simple pulsación isócrona no puede ser considerada como un elemento originario de la percepción rítmica***, sino, como mucho, un puro referente "métrico" temporal. En este sentido, también actúa como referente métrico la ejecución de ***figuras*** rítmicas escritas (blancas, negras, corcheas, etc.) abstraídas del organismo musical y de las conexiones estructurales en las cuales se insiere.[p] Hay que tener en cuenta que todas las proporciones en la duración de las figuras rítmicas escritas parten de una previa ***reducción*** de la complejidad del ritmo originario. Condicionamientos completamente ajenos al propio darse espontáneo del ritmo musical pueden contribuir a estas reducciones simplificadoras: así, pueden servir de ejemplos de condicionamientos, la voluntad de producir un "efecto" hipnótico en el oyente a través del uso de un esquema rítmico repetitivo, o bien la necesidad de asegurar puntos de encuentro para la ejecución de una textura musical polifónica, o también el propósito extramusical de hacer coincidir los pasos entre los danzantes, etc..

Afirmamos claramente que ***el ritmo originario es el ritmo libre***, en el que la estructura rítmica obedece a cambios espontáneos e irreductibles a una "racionalización" a través de un código de duraciones exactamente proporcionadas y establecidas según una grafía musical determinada. El ritmo originario, el ritmo irreductible que constantemente está pugnando para liberarse de los constreñimientos de la notación, nunca se da en la escucha "en blancas y negras" o "en negra = 60", por ejemplo: eso no es más que un puro formalismo de signos y no el contenido de una experiencia genuina con el ritmo.

De ahí la importancia que toma una buena interpretación del ritmo por parte del instrumentista en el momento de ejecutar una partitura musical. ***El intérprete es el encargado de hacer retornar el sentido rítmico a una serie de signos musicales, de volver irreductible lo que la partitura ha reducido, de hacer singular lo que es lectura común y generalizada para todos, de dar vida y frescura a un ritmo "liofilizado"***. La fidelidad a la "letra" y no al "espíritu" del ritmo – tal como sería de esperar - señala un camino de "lingüistización" y "escrituración" de la música, a nuestro entender, contrarias a los valores estéticos que le son propios. La música entendida exclusivamente como *ars mensurabilis* no hará más que rodar por la pendiente de la impropiedad con la falsa coartada de una fidelidad al texto musical, de una exactitud en la medida y de una pretendida perfección en la ejecución que nada tienen que ver con el sentido auténtico de este arte.

Ciertamente que sería un hábito inexcusable que el intérprete se permitiera todo tipo de licencias a su antojo y capricho, pero, no obstante, para evitar esta mala práctica no podemos caer en el otro extremo del péndulo con una interpretación impropia, árida e insulsa de la música.

El ritmo originario es un despliegue del movimiento sometido al cambio en forma de intervalos temporales "muy lentos", "lentos", "moderados", "ligeros", "rápidos" y "muy rápidos" - con todos los grados intermedios que la escucha pueda

---

[p] Como en el caso del típico ejercicio de lectura rítmica en la enseñanza del "lenguaje" musical en las escuelas de música. El adiestramiento de los alumnos para conseguir "habilidades" en la lectura de partituras puede llevar al ***despropósito pedagógico*** de ejecutar simples modelos rítmicos (con o sin dimensión de altura para su entonación) abstractos y sin ninguna vinculación con una obra musical en su unidad. Práctica ésta en si a-musical, el problema grave que comporta se encuentra en que esta especie de ejercicios pasan de ser a-musicales a ser anti-musicales cuando son utilizados sistemáticamente según una pedagogía de criterios desenfocados y de consecuencias evidentemente perniciosas para las futuras generaciones de músicos.

discernir - a un nivel de detalle que anotaremos de manera aproximada en figuras rítmicas,[q] sean éstas experimentadas como sensación temporal pura (silencios musicales), o estén asociadas a una sensación sonora de un instrumento solo o de diversos instrumentos, sean éstos vocales o no, formando parte de una textura musical monofónica o polifónica.

2.1.4. La experiencia de la relación entre *tempo* y ritmo: la estructura del pulso

Desde el momento que surge un ritmo libre como despliegue del movimiento en un nivel derivado de la unidad de *tempo*, se establece una relación entre el movimiento del ritmo y el movimiento del *tempo* que se manifiesta mediante una estructuración del pulso musical. El ritmo queda sometido, así, al retorno periódico del pulso y, a la vez, el pulso se estructura en tres momentos:

1) el ***antepulso***: es decir, el momento anterior al pulso,

2) el ***pulso***: la presencia puntual del pulso propiamente dicho y

3) el ***postpulso***: el momento posterior a éste, de forma que este movimiento posterior (postpulso) puede ser a la vez interpretado como el momento anterior (antepulso) del siguiente retorno del pulso, etc. -.

La continuidad de este movimiento puede ser descrita como un ***gesto musical*** en dirección al retorno del pulso, seguido de un movimiento de salida de éste y de entrada al siguiente: es lo que tradicionalmente es nombrado con los términos griegos *arsis* y *thesis*, [r] u otros términos más modernos - pulso-arriba, pulso-caída, *levare*, etc. -.

De esta manera, la estructura ternaria del pulso queda sintetizada en un movimiento bifásico en el que lo más importante es la distinción entre la tendencia del movimiento ***hacia*** el pulso o ***desde el*** pulso.

A partir de ahí el despliegue rítmico estructura el pulso según la proporción entre el movimiento de arriba y movimiento de caída del pulso:

a) proporción igual 1:1,

b) proporción movimiento largo/ movimiento corto;

c) proporción movimiento corto/ movimiento largo.

---

[q] No es ninguna casualidad la abundancia de proporciones dobles, triples, cuádruples, etc. en el repertorio musical universal de todas las culturas y civilizaciones: son las aproximaciones más simples del ritmo originario. El hecho de que se establezcan proporcionalidades entre las duraciones significa, según nuestro criterio, que hay un sentido genuino de la proporción rítmica - otra cosa es que esta proporcionalidad responda a la exactitud isocrónica a la que la grafía nos empuja - a través del cual se constituye la estructura rítmica del objeto musical. Responde eso al valor estético de la ***belleza*** y de la ***gracia*** musical. Sin embargo, para poder captar el valor de estas proporciones hay que tener en cuenta el objeto musical de la que forman parte y las conexiones con otras dimensiones de la obra en su integridad.

[r] Esta terminología fue incorporada por Hugo Riemann tomándola de prestado de la antigua *orchestra* de los teatros griegos, donde la palabra *thesis* hacía referencia al movimiento de pie abajo y *arsis* al pie alzado en las interpretaciones de danza.

Como podemos ver, la proporción 1:1 nos lleva a una subdivisión ***binaria*** del pulso en dos partes o ***tiempos*** regulares, mientras que las otras nos dan subdivisiones en dos tiempos irregulares que pueden tomar estructuras ***ternarias*** – como por ejemplo 1:2, 2:1) -,[s] ***cuaternarias*** - (3:1, 1:3) -, ***quinarias*** - (2:3, 3:2, 1:4, 4:1) -, etc.

A la vez, el tiempo puede subdividirse en ***partes de tiempo*** siguiendo unas proporciones análogas a las que acabamos de describir.

Toda esta subdivisión recursiva sirve para distinguir aquellos elementos rítmicos que van con el pulso de aquéllos que quedan fuera del pulso, dando lugar al fenómeno de la ***acentuación métrica***, basada en tiempo y partes que calificaremos de ***fuertes*** – en el pulso - y ***débiles*** – fuera del pulso -.

Un paso más allá en la generación de cambio supone el hecho de poder ***acentuar fuera del pulso***, es decir, provocar una acentuación mediante las proporciones rítmicas de manera que esta nueva acentuación se imponga sobre la del pulso "natural": es el caso del fenómeno de la ***síncopa*** rítmica.[t]

2.1.5. El sentido espontáneo del ritmo y de la métrica

Probablemente, no puede haber una muestra mejor de la experiencia del sentido del ritmo y de la métrica que la que se hace presente en las canciones populares de transmisión oral. A menudo, estas pequeñas piezas muestran un grado de complejidad musical sorprendente a pesar de tener un origen tan "modesto", cosa que pone de relieve las cualidades rítmicas y métricas que brotan espontáneamente del corazón del pueblo. Eso aún se pone más de manifiesto cuando el etnomusicólogo recoge estas canciones y les da una notación musical aproximada. La escritura así resultante acostumbra a pasar después a formar parte de un cancionero o álbum de canciones populares para su difusión entre público variado potencialmente lector de partituras.

Normalmente, encontramos en las canciones populares escritas una manera de transcribirlas sencilla destinada no tanto para músicos o estudiosos de la música como para aficionados y gente con conocimientos musicales básicos. De esta manera, el transcriptor se ve obligado a simplificar tanto en los aspectos relacionados con la entonación – variable según la fuente documental y, en general, no ajustada al sistema de afinación temperada – como con el ritmo y la métrica. Es por eso, que un análisis más minucioso de la pieza nos revela toda la complejidad que ha sido eliminada en la partitura y el sentido rítmico y métrico originario.

---

[s] Queremos volver a insistir en que estas proporciones no pretenden ser exactas en su ejecución musical ya que el movimiento musical no se deja uniformizar: siempre se dará la tendencia natural a generar diversidad a partir de pequeñas diferencias, por mínimas que sean, mediante el cambio. Este fenómeno fundamenta la existencia del *rubato* y de las métricas amalgamáticas expresadas en compases del tipo 5/8, 7/8, etc. , como, por ejemplo, en la danza griega *syrtos kalamatianos* donde la proporción 1:2 es transformada en 1: 1 1/2 (o 1: 3/2) y que, sin duda, proviene del antiguo pie de verso llamado *iambos*, presente en la poesía griega clásica; o también en el llamado "ritmo búlgaro" tan utilizado por compositor húngaro Béla Bartók.

[t] Como sabrá el lector, las acentuaciones métricas y rítmicas no son las únicas acentuaciones posibles: la interacción del ritmo con la dinámica da lugar a una ***acentuación dinámica***, así como la interacción con las cualidades hylético-sonoras - como la textura y la trama musical - hacen también posibles otros tipos de acentuación. Sin embargo, podemos decir que las acentuaciones métricas y rítmicas que hemos considerado en este apartado son las únicas motivadas exclusivamente por el movimiento del tiempo musical.

Los cambios de compás, de métrica binaria a ternaria – y viceversa - o de pulso-*tempo* - son frecuentes en el repertorio popular tradicional. Este fenómeno muestra como el cambio en el movimiento es algo espontáneo y natural en la experiencia del tiempo y el ritmo musical. De esta manera se nos manifiesta la vitalidad de la expresión musical cuando ésta no se ve limitada a una isocronía impuesta desde la convención: es el ritmo libre que surge como expresión genuina del tiempo musical. Desgraciadamente, la polifonía occidental, que ha llevado tantos valores estéticos a la música universal, ha sacrificado, empero, en aras del control de la trama de las voces la plasticidad propia del tiempo musical y su diversificación rítmica libre.

Para partituras escritas por un compositor, la falta de correspondencia entre la intencionalidad expresiva del compositor y lo que él escribe en la partitura, aunque no se limite al típico dilema entre compás real y compás escrito, tiene en éste, no obstante, uno de los más significativos representantes. A menudo en este caso el desencaje entre la obra musical y su partitura es aún más profundo ya que el compositor es muy consciente de que una escritura "correcta" de sus intenciones daría lugar a malentendidos de cariz interpretativo. En este sentido, remitimos al lector al análisis musical que hacemos más adelante de la pieza "Marcha militar" de Robert Schumann, en el punto 8 del capítulo 5.

2.2. Fenomenología de las cualidades *hylètica*-sonoras: el sonido musical

2.2.1. La experiencia de la escucha de la materia musical

El objeto musical no se nos da a la escucha como una materia física en movimiento, en despliegue o evolución temporal, sino como ***movimiento, evolución y desarrollo "en sí"*** materializado en el sonido musical. No es un movimiento "a través" de algún tipo de materia pasiva, la cual actuaría oponiendo su "inercia" o "resistencia" al movimiento originado fuera de ella. Por eso, podemos afirmar que el objeto musical en su materialidad sonora se convierte en una evolución superadora del modelo del mundo material: ***es el movimiento de su propia creación hecho sonido concreto***. Un movimiento que trasciende el estado de la materialidad "pasiva" del objeto mundano: ***la materialidad musical - manifestada como timbre, textura y trama - es la esencia de la materia: la materialidad en sí***.

La música nos permite, ya en la misma cualidad material "activa" del sonido, experimentar la esencia del dinamismo de la vida: ***nacimiento*** (ataque), ***vida*** (movimiento y crecimiento) y ***muerte*** (caída y extinción) de cada sonido tienen su correspondencia en el sentir la vida nuestra y la de los otros como un proceso que fluye inexorablemente del nacimiento hacia su destino mortal.

2.2.2. La experiencia del silencio en la materialidad del sonido musical

Constatamos que la tendencia espontánea al cambio y al crecimiento de la complejidad estructural del movimiento se realiza completamente cuando el valor del movimiento entra en contacto con la materialidad del sonido musical. En este sentido,

podríamos decir que la dimensión donde se manifiesta la materialidad sonora es la que se encarga de llevar a su culminación y a su máximo exponente la complejidad del cambio. Es como si el mismo movimiento "necesitara" ***romper el silencio*** para llegar a su plenitud en tanto que movimiento musical.

En la experiencia del silencio tenemos el germen del movimiento, la esencia del tiempo musical, pero aún no puede darse el despliegue completo de toda su capacidad de cambio: necesita del sonido para alcanzar este objetivo. Por eso nos permitimos afirmar que ***el silencio es la experiencia a partir de la cual se nos hace evidente que la dimensión temporal y la dimensión sonora comparten un mismo origen que es el movimiento***. El sonido musical nace en el momento que, para conseguir su plenitud de manifestación, el movimiento rompe el silencio espontáneamente, apareciendo el tiempo como estructura "silenciosa" en la base de cada nivel de manifestación sonora del objeto musical.

La materialidad del sonido ayuda, pues, a detallar y modular el crecimiento de la diversidad, y a abrir nuevas dimensiones al movimiento y al cambio. Podemos hablar entonces de ***movimiento sonoro***, de movimiento del sonido – no en el sentido que se refiere el físico acústico cuando describe las ecuaciones del "movimiento de una onda sonora", sino como ***experiencia del movimiento hecho sonido*** -.

2.2.3. La experiencia del timbre musical

Precisamente, es en la percepción de la materialidad del sonido donde se muestra muy clara para nosotros la distinción entre la percepción del "sonido acústico" y la percepción del "sonido musical".

En primer término, hay que tener en cuenta que el objeto musical no es algo que se "añade" a un objeto sonoro ni, aún menos, un epifenómeno de él. Lo que se da originariamente en el acto de la escucha es el objeto musical en su pluralidad de dimensiones y, por lo tanto, querer distinguir a partir de este objeto una percepción puramente acústica supone una reducción de la percepción dada que no tiene nada que ver con la actitud natural de la escucha.

La música no "emerge" de la acústica del sonido - como tampoco lo hace de las notas de una partitura - : no es en absoluto una cualidad emergente de una realidad físico-acústica primordial. Por lo tanto, el objeto sonoro puramente acústico o bien es un objeto faltado de sentido estético, o bien se ha aplicado a un sonido musical una ***reducción estético-perceptiva*** que la incapacita como fenómeno auténticamente musical: nos estamos refiriendo entonces a otra cosa que no tiene nada que ver con un sonido musical.

Por eso, cuando hablamos de las cualidades del sonido musical nos referimos a sus cualidades estéticas con independencia de si se manifiestan en la percepción inmediata de su ***escucha*** - a través de la audición física -, en la ***percepción imaginativa*** - a través de la audición interna a partir, por ejemplo, de la lectura de la partitura-, o en el mismo acto creativo de la intuición sensible - como sonido configurado en la ***imaginación creadora*** del compositor -.

La sensación sonora musical se abre a la intuición del compositor y a la escucha como ***valor estético asociado a la idea de materialidad***. Esta cualidad material del

sonido se presenta de manera inmediata con toda su complejidad. Mientras la idea de movimiento alcanza la complejidad mediante un despliegue progresivo por niveles de concreción más y más detallados, la idea de materia sonora lo hace de una sola vez.

La materia musical se manifiesta por la ***singularidad*** que caracteriza su presencia, es decir: por su ***identidad***. La intuición creadora y la escucha musical captan esta singularidad de forma inmediata. Sólo un trabajo analítico posterior que parta de una previa reducción estética, podría "descomponer" la complejidad de la sensación material del sonido y separarla en componentes más sencillos: ***tipos de instrumento***, ***registro tímbrico***, ***textura*** (grano, volumen, densidad de distribución del sonido, peso, grosor sonoro, etc.), ***articulación*** (*legato, non legato*, *staccato*, *marcato*, etc.), ***ámbito de altura*** (registro) e ***intensidad dinámica***. Además, hemos de considerar la combinación de la sensación material con la sensación temporal en la generación de la ***trama musical***: melódica (monotímbrica o politímbrica), polifónica (homorrítmica o contrapuntística), polarizada (voces principal y secundarias).

El timbre se nos da a la intuición creadora y a la escucha musical como la unidad singular de la materialidad sonora musical. ***Por eso la percepción del timbre permite la aprehensión inmediata de la identidad del objeto musical en su cualidad material***.

2.2.4. La experiencia de la materialidad musical de la fuente sonora: cuerpo, voz e instrumento musical

El valor o cualidad material del timbre en la escucha musical remite también a la percepción natural a través justamente de su conexión con el cuerpo, la voz o el instrumento musical. La materialidad musical representa el ***punto de contacto*** más estrecho entre la realidad musical y la realidad del "mundo de las cosas" exterior.

Entendemos que eso no nos debería sorprender ya que la cualidad material del objeto musical se origina precisamente en la sensación, la cual es el sentimiento más "a flor de piel" con el mundo, más en la "superficie de contacto" con las cosas. La intuición material es tan exclusiva de la sensación que a menudo uno puede confundir toda sensación estética con la habitual sensación material.[u]

A nivel de la forma y la estructura musicales, el papel del cuerpo es el de vehículo del ***gesto musical*** que engloba y coordina el crecimiento del objeto musical: básicamente, la forma "orgánica" de la música es la forma estilizada del gesto musical en el cuerpo del artista; o, dicho de otra manera, ***la forma musical es la manera de prolongar y llevar a conclusión el gesto musical del compositor***.

En cuanto al timbre, la facultad identificativa del timbre se proyecta a la realidad del mundo de las cosas para dar una "identidad" a la persona del músico y al instrumento emisor de aquellos sonidos musicales. Esta no es una propiedad exclusiva del timbre: también la imagen visual es proyectada como marca identificativa. Ahora

[u] Lo que podría ser la causa de algunas corrientes artísticas que se han caracterizado por un "materialismo" estético de fuerte huella sensualista. Eso lo encontramos muy marcadamente en el impresionismo musical francés y especialmente en la obra de Claude Debussy. La "sensualidad" de la música de Debussy nunca llega a romper definitivamente con los fundamentos de la tonalidad clásica – a pesar de la incorporación en sus obras de modos exóticos, escalas de tonos, paralelismos de 4as, 5as, etc. y otros procedimientos de suspensión del movimiento harmónico y tonal - sino que lleva al extremo la intensificación de las cualidades "hyléticas" de la música tonal - demostrando una extraordinaria sensibilidad hacia la cualidad del timbre musical -.

bien, la capacidad identificativa del oído es incomparablemente más potente que la visual. Así, por ejemplo, en la vida cotidiana la identidad de las personas se percibe más detalladamente a través del oído que por la vista: gracias a su "transparencia", la voz identifica una persona en mayor grado que su aspecto físico.

Por otro lado, la ***materialidad*** de la melodía – que da lugar, entre otras cualidades, a la flexibilidad y elasticidad del contorno melódico – guarda una relación muy estrecha con la corporeidad del canto en su ejecución por parte del cantante: tensión y distensión del diafragma, de los músculos, de las cuerdas vocales, etc. Nos parece que éste podría ser el motivo profundo de que la sensación de ***intensidad*** – tanto por lo que atañe a la altura del tono como a la dinámica del sonido – esté tan fuertemente unida a las cualidades hylètica-sonoras: ***textura, trama***, ***articulación***.

Entendemos por ***textura*** la cualidad hylètica-sonora que tiene que ver con el grueso, el volumen y la densidad del sonido musical en un instante determinado. La ***trama***, en cambio, hace referencia a la "hilatura", a como está urdido este sonido: homofónica o polifónicamente, homorrítmica o polirrítmicamente, contrapuntísticamente a través de imitaciones, etc. o homogéneamente dentro de una trama "harmónica" de las voces, según una polarización hacia una melodía principal en relación a un acompañamiento secundario, etc. Por otro lado, la articulación tiene que ver con el ataque, la continuidad y el abandono del sonido: *legato*, *non legato*, *staccato*, *staccato-legato*, *marcato*, etc.

A nuestro entender, la ***organicidad*** – la cualidad orgánica - del objeto musical en su unidad apela también a la corporalidad de los instrumentos fonadores. Así, por ejemplo, constatamos como los propios sonidos harmónicos emitidos por los instrumentos de viento se convierten en los niveles constituyentes básicos de su corporalidad musical. En cambio, el instrumento de cuerda permite una "manipulación" - el *glissando*, por ejemplo - que guarda relación con una ***continuidad-cohesión*** generadora de la ***pluralidad de grados***: representa el cuerpo en su "pasividad" sujeta a control, a manipulación exterior a él: no obstante, a pesar de todo, su identidad tímbrica se "resiste" a ceder frente a la rotura continuada de su unidad de altura: resiste a la pluralidad de tonos – de grados de altura sonora - que genera esta manipulación desde el exterior del instrumento. De esta manera, el instrumento de cuerda - ya en sí mismo poli-instrumental por sus fuentes emisoras independientes que constituyen el número de sus cuerdas - deviene una ***identidad fluida*** que en cada digitación se re-inventa. También la voz humana lo hace: a pesar de los diferentes registros (de cabeza, de pecho, de falsete) remite a una estabilidad sólida de los órganos resonadores del instrumento vocal.

Mientras los instrumentos de viento - y, en especial, los de metal - despliegan su potencial sonoro a través de la diversidad de armónicos, la voz humana y los instrumentos de cuerda tienden a potenciar el ***continuo plural***, el movimiento fluido de paso, de tránsito, etc.[v]

Con eso que podríamos llamar "***continuidad plural***", ejemplarizada por la voz humana y los instrumentos de cuerda, el armónico deja de ser alcanzado en su inherente discontinuidad o "discrecionalidad cuántica" y pasa a ser abordado en un ***movimiento modulado continuamente*** en dirección a él o desde él – por ejemplo: do-*glissando*-sol, sol-*glissando*-do -. Incluso las diferentes escalas constituidas por configuraciones diversas de alturas conservan su discontinuidad originaria, mientras que el *glissando*

[v] De hecho, la voz incluye en si misma tanto las cualidades de los instrumentos de viento - emisión por el aire, registros, etc.- como las de los instrumentos de cuerda - a través de la gradación continua de tonos -.

"abraza" en un solo movimiento todas las diversificaciones de forma unificada. Así, ***la música combina la discrecionalidad "cuántica" de los sonidos armónicos con la continuidad característica de la materialidad del gesto "corporal"***. De esta manera, el cuerpo "estático" que emite armónicos y el cuerpo "móvil" que abraza el continuo de *glissandi* representan dos aspectos diferenciados pero pertenecientes a la misma ***identidad instrumental*** cuando el movimiento del gesto parte del mismo cuerpo: nos encontramos ante un movimiento ***de*** la interioridad y ***desde*** la interioridad del instrumento, de una transformación interna del cuerpo musical.

Ara estamos en condiciones de contemplar la gran distancia que separa el sonido musical del sonido acústico: mientras el sonido acústico "mundano" actúa como mera señal de la existencia en el mundo de un objeto que emite sonidos - el cual puede ser, a la vez, descrito y conceptualizado a través de la palabra -, ***el sonido musical se independiza absolutamente de su fuente sonora***:[w] ***el instrumento está hecho para***

[w] En este sentido, queremos remarcar las diferencias que separan nuestra concepción de la cualidad sonora musical y la de otros autores, como Scruton: " *Locke creía necesario distinguir, en primer lugar, las ideas de las cualidades, identificando las cualidades con las capacidades de los objetos de producir ideas en nosotros (Locke se sirve aquí del término "idea" para referirse tanto a las experiencias como a las nociones que se derivan de ellas). Las cualidades primarias son, según parece, a la vez inseparables de los objetos de los que son inherentes y generadores de ideas simples. Se trata de cualidades de extensión, movimiento, masa, etc., que constituyen los temas de la investigación científica. Las cualidades secundarias no son sino ciertas capacidades de producir ideas (el azúcar produce un sabor dulce, las cosas rojas una impresión visual característica, etc.*)" (Scruton, R.. *Historia de la filosofía moderna. De Descartes a Wittgenstein*. Ediciones Península. Barcelona, 2003). "*Los sonidos, no obstante, no son cualidades secundarias por la razón de que no son cualidades en absoluto. Los objetos no tienen sonidos de la misma manera que tienen colores: ellos emiten sonidos*". (Scruton, R. *The Aesthetics of music*. Op.cit., p. 2).

En respuesta a lo que comenta Scruton, hemos de señalar que de la misma manera que podemos decir que los objetos "poseen" luz propia o reflejada, también creemos estar autorizados a decir que los objetos "poseen" un sonido propio o reflejado de otro. Parece ser que este autor no ha hecho distinción, al menos en este punto, entre el fenómeno del sonido como indiscutible cualidad de un objeto físico emisor - lo que nosotros llamamos "sonido acústico" - y el fenómeno de la cualidad sonora de un objeto musical - el sonido musical -; en el fondo, eso demuestra, a nuestro entender, muy poca consideración en relación al ***valor estético de la identidad tímbrica del sonido musical*** – como podemos volver nuevamente a constatar unas páginas más adelante: "*Al describir el timbre de un tono no estamos situados en el espacio musical; y no identificamos nada que sea esencial como individuo musical*" (p. 77) -. Creemos que Scruton no está en lo cierto: el timbre es una cualidad esencial para la ***identidad*** – y, por lo tanto de la ***individualidad*** - del objeto musical y, además, hace posible el fundamento para la unidad armónica.

Pero curiosamente del mismo Scruton son las siguientes palabras que parecen valorar las cualidades de la sonoridad musical y, consecuentemente, también su dimensión tímbrica: "*Sin embargo, la música es ella misma un tipo especial de sonido, y no todo arte sonoro es música*". Coincidimos plenamente en esta observación, y añadiremos otra cosa más: ***reconocemos la existencia de un arte sonoro basado en el sonido acústico, un ars acusticae, a condición, empero, de no confundirlo con el ars musicae al cual está dirigida nuestra investigación***.

Pensamos que la problemática planteada en esta discusión es más bien de índole comparativa: el color, el aspecto visual en general, parece ***depender*** más del objeto físico; representa una cualidad "pasiva" y anclada en el objeto emisor. Contrariamente, el sonido aparece como una cualidad más "activa" y menos "dependiente" del substrato físico que el color y eso puede llevar a confusión en la interpretación del fenómeno, - como parece que ha sucedido en este caso -, dando a entender que las cualidades visuales definen más detallada y ricamente las características del objeto emisor. Sin embargo, esta riqueza de detalles es captada a través del sonido, más como ***cualidad*** sonora que como ***atributo*** del objeto - en este sentido consideramos importante el hacer la distinción entre las cualidades y los atributos o propiedades del objeto en cuestión - volviéndose este objeto sólo como un mero ***apoyo*** físico de este fenómeno y no como el protagonista principal de sus cualidades sonoras. Precisamente por eso, el sonido se transforma en un elemento susceptible de adquirir un gran valor estético muy superior al del campo visual, ya que focaliza la atención en él y deja en segundo término el objeto físico del cual es cualidad.

Evidentemente, no pretendemos negar que el sonido emitido por un objeto o ser vivo o persona es una propiedad de éste. No obstante, ***el sonido no apunta hacia la exterioridad***, la apariencia externa del objeto como lo hace el sentido de la vista, sino que ***apunta claramente a la interioridad del objeto***, la cual queda oculta para el mundo de las apariencias visuales. Propiamente no deberíamos hablar de la "representación" sonora de la interioridad del objeto, sino de su "presentación": el sonido ***presenta*** la interioridad de su objeto emisor – nos avanzaremos en decir que el concepto de ***representación*** aplicado a la música surgirá, como ya argumentaremos en su momento, sólo a partir del instante en que la música "crea" para si un "mundo" dentro de la tonalidad tríadica -. Así pues, esta interioridad del objeto, aunque irrepresentable, nos habla de la esencia de lo interior de cada objeto que emite sonido. Para eso, el movimiento resultante es siempre desde el interior, "desde las entrañas" del objeto emisor. No es, por lo tanto, un asunto de atributos sino más bien de interioridades: ***el sonido nos "habla" de la naturaleza interior del objeto emisor de forma genuina***. Por eso el campo expresivo es fundamentalmente un campo de interioridad: ***un campo que oímos pero que es imposible ver***.

Según nuestra opinión, la tesis que considera los sonidos como objetos secundarios y las cualidades del sonido como terciarias representa de hecho un menosprecio de la cualidad tímbrica del sonido y, en general, de las cualidades sonoras de la expresión musical. El hecho de que pueda haber cualidades de los objetos musicales más relevantes para la forma o estructura de éstos - como es el caso de la altura del tono o del ritmo - no excluye en ningún caso el papel insubstituible del timbre para el objeto musical. Probablemente sea por comparación con las cualidades "materiales" del mundo físico y su importancia para la percepción visual, que las cualidades hylético-sonoras han quedado eclipsadas por las otras.

Según Scruton (p. 162), las cualidades terciarias - como la expresión de una cara humana o la tristeza de una música - son ***emergentes*** y no reducibles a las cualidades primarias y secundarias que las sirven de fundamento. A nuestro entender, el concepto de "cualidad emergente" parte de un supuesto de base ***fisicalista no-reduccionista*** según el cual lo primario físico es básico y, a partir de él, van apareciendo, a medida que crece la complejidad del objeto en cuestión, cualidades más superficiales. En realidad, esta manera de ver las cosas guarda relación con la temporalidad interpretada desde un punto de vista científico, limitada en todo caso a la aplicación sobre la realidad física o biológica del mundo pero difícilmente válida, pensamos, para las obras espirituales y, en concreto, artísticas. La contrapartida a esta posición podría venir dada por una perspectiva ***teleológica*** en la que las cualidades "superficiales" ***exigirían*** sus condiciones de posibilidad - como, por ejemplo, lo que viene a decir la llamada" teoría antrópica del universo": la estructura del universo es aquella que hace posible la existencia de seres inteligentes como los hombres que puedan llegar a descubrir algún día esta estructura; ejemplo que trasladado a la música vendría a decir que el universo ha sido creado para que algún día se pudiera oír la *Sinfonía "Heroica"* de Beethoven -. Ninguna de las dos perspectivas teóricas nos convencen, más allá de cierto encanto en la lógica de su exposición. Desde nuestro punto de vista, ambas teorías intentan encontrar ***conexiones genéticas*** entre cualidades que sólo tienen en común alguna ***condición negativa*** que, de no cumplirse, hace imposible la existencia de una de ellas. Para poner un ejemplo, imaginemos la relación que podría haber entre la cualidad artística de la música de Beethoven y la existencia física en el pasado remoto del *homo erectus*. Ciertamente, no vemos esta relación como cosa imprescindible, aunque es innegable que de no haber existido esta especie precursora no hubiéramos podido disfrutar nunca de las cualidades de la obra del genio de Bonn. Para aclarar eso, no hay que confundir el concepto de "***relación causal***" – siempre de carácter positivo - con lo que entendemos por "***condición de posibilidad***" – siempre de carácter negativo -: la existencia en el pasado del *homo erectus* es condición de posibilidad para la existencia física de un ejemplar de nuestra especie nacido en 1770 en la ciudad alemana de Bonn y que se llamaba Ludwig van Beethoven, pero ***no es una causa directa de su existencia ni menos todavía de la singular cualidad artística de su obra***. Las cualidades de la música de Beethoven, en nuestra opinión, no emergen del hecho arqueológicamente demostrado del paso por nuestro planeta de nuestros ancestros homínidos porque son cualidades singulares: la singularidad no se puede explicar y por eso no puede ser derivada de una teoría explicativa.

No obstante, desde la perspectiva de un ***estudio fenomenológico*** como el que intentamos realizar, esta problemática se disuelve completamente al considerar la distinción entre el sonido como un objeto inmediato de la percepción común y el sonido musical como objeto de la percepción estética. La jerarquía entre objetos primarios y secundarios, tal como apuntaba Locke, queda muy lejos de ser una interpretación fenomenológica, la cual pone entre paréntesis la creencia en el mundo y, en consecuencia, la creencia también en los objetos que forman parte de éste - recordamos al lector que la fenomenología tiene como objetivo la investigación en relación a la experiencia de lo que nos es dado ***tal como nos es dado*** y no la mera adquisición de un modelo teórico de pensamiento que pretende determinar qué es una

sonar, su razón de ser es precisamente su sonoridad. La diferencia esencial entre el sonido acústico y el sonido musical puede ser ilustrada con la diferencia entre los ruidos corporales y el ***sonido de la voz humana***: sin duda que los ruidos corporales espontáneos o forzados denotan la presencia de un cuerpo, su existencia física, pero estos ruidos "no están hechos" para que suenen: son opacos a la sonoridad, no se abren a ella, no tienen "alma": suenan "a pesar de" el cuerpo; mientras que la voz humana, por ejemplo, es totalmente transparente al cuerpo, al órgano fonador que provoca el sonido: ***es el sonido musical hecho instrumento***. Así, podemos decir que en su transparencia esencial la voz no esconde nada - hasta el punto que, si quiere, puede "falsearse" a si misma, puede eludir artificialmente su naturaleza originariamente transparente -.

Vistas así las cosas, podríamos caer fácilmente en la tentación de hacer una analogía con el mundo de la visión y decir que los cuerpos que emiten luz son parecidos a la voz humana y a los instrumentos musicales, mientras que los otros cuerpos sonoros son como los objetos que son iluminados por la luz de otros porque no tienen luz propia. El error, a nuestro entender, consistiría en no comprender que ***mientras que los objetos que emiten luz no "hablan" de si mismos sino sólo de la luz que proyectan, los instrumentos musicales que "emiten" sonido sí lo hacen***. La luz siempre tiende a exteriorizarse, pero el sonido musical manifiesta en si mismo el interior del objeto emisor, su corporeidad más íntima.

2.3. Fenomenología de la interacción entre el tiempo y el sonido musical

La relación entre el tiempo musical y el sonido musical puede ser estudiada como el seguimiento del movimiento de un sonido – único para el caso de una monodia – o del movimiento de diversos sonidos que coinciden en el tiempo – movimiento polifónico -. ***La unidad de concepción del objeto musical pide que sea considerado como un único sonido todo el movimiento sonoro, independientemente de como sea de variado o contrastado***. Eso significa, que cada voz o cada instrumento hacen juntos un único movimiento sonoro aunque varíen en el tiempo las cualidades de ataque, de altura, de dinámica, etc.: oímos un único movimiento sonoro y no una pluralidad de sonidos, unos detrás de otros. Sin embargo, la pluralidad de instrumentos en una obra se coordina en una unidad de movimiento polifónico manifestado en la unidad harmónico-contrapuntística.

Cada movimiento realizado en una cualidad del objeto musical debe entenderse, pues, como un único movimiento para cada instrumento, distinguiendo entre:

---

cualidad básica del mundo (primaria) y qué es una cualidad diríamos que "superficial" de éste (secundaria) -.

Desde un punto de vista fenomenológico, el sonido articulado no se separa de la "fuente física emisora", sino que toma un sentido independiente para la percepción, tanto cuando llega a ser sonido musical como cuando se convierte en palabra sonora: en el primer caso para crear una realidad absolutamente autónoma; en el segundo, para crear una "imagen semántica" reflejadora del mundo físico y de sus objetos – y, por lo tanto, dependiendo de él -. Por lo tanto, la experiencia acusmática, compartida en el sonido de la palabra y de la música, alcanza su plena realización únicamente en la segunda.

Somos del parecer que, en vez de hablar de cualidades primarias, secundarias y terciarias, deberíamos hablar en todo caso de ***grados de relación*** o de dependencia de las cualidades frente a los objetos físicos de los cuales emanan. Es evidente que en este sentido el timbre musical es la cualidad musical más cercana al objeto físico emisor (el instrumento musical), pero a pesar de eso, continúa siendo absolutamente independiente de éste en tanto que cualidad de su ***verdadero*** objeto: el objeto estético musical.

1) El movimiento musical en la diversidad de ataques, vidas y caídas del sonido musical: es lo que llamamos ***articulación*** – *legato*, non *legato*, *staccato*, etc. -. La unidad de articulación pide que el sonido pase por una diversidad de ciclos de ataque, vida y caída, de la misma manera que cada vez que respiramos volvemos a iniciar "en pequeño" un nuevo ciclo vital. Por eso, aunque el intérprete ejecute un non *legato* o un *detaché* eso no significa que tiene que "desconectar" el movimiento en una pluralidad de sonidos independientes: el movimiento articulativo no se detiene hasta el final del objeto musical en concreto y de la obra en su totalidad.

2) El movimiento sonoro dentro de la cualidad de ***intensidad de altura*** (tono) creará una melodía de contorno continuo (*glissando*) o discontinua - por grados conjuntos o por saltos, en el que un intervalo no es concebido nunca como "distancia" entre sonidos independientes, sino como manifestación de un único movimiento -.[x]

3) El movimiento sonoro en un contexto polifónico dará lugar a los cambios en la ***textura sonora*** de forma continua o por contraste en el grosor y la densidad "masiva" del sonido musical, o, también dando lugar al movimiento de la ***trama sonora*** a través de la distinción entre sonidos musicales en primer plano y sonidos de fondo – o también llamado ritmo de superficie y ritmo de fondo – y toda la variedad de relaciones rítmicas y armónico-contrapuntísticas entre las voces.

4) El movimiento sonoro dentro de la cualidad de ***intensidad dinámica*** para una voz o para el conjunto de voces. Este movimiento, como en el caso de la intensidad del tono (altura del sonido) puede darse de forma continua – *crescendo*, *diminuendo* – o discontinua a través de grados discretos de intensidad dinámica – *forte*, *piano*, *mezzo piano*, *fortissimo*, etc. -.

5) El movimiento del timbre en un contexto monódico puede dar lugar a cambios de registro y de ***color tímbrico*** de la voz o el instrumento, y en el caso de un contexto polifónico puede llevar a contrastes más o menos suaves del ***color tímbrico*** del conjunto.

El movimiento o gesto musical no consuma la plenitud de su valor estético, es decir, su sentido musical hasta que no llega a su culminación final: ***sólo cuando el movimiento llega a su final, el sentido del movimiento queda entregado definitivamente a nuestra percepción estétic***a. Por eso, la interrupción del movimiento musical extingue inmediatamente la posibilidad de sentido musical.

2.4. Fenomenología de las cualidades de intensidad

2.4.1. La experiencia de la altura del sonido musical: el tono musical

Si examinamos lo que sucede con la luz, los diversos colores del espectro lumínico no se perciben asociados a una dimensión de "altura", sino más bien son experimentados como una pluralidad de matices autónomos entre si. Este no es el caso cuando estudiamos la fenomenología de la percepción del sonido: ***el sonido resuena en***

[x] Tema que, junto con la dinámica, será abordado en el siguiente capítulo dedicado a las cualidades de intensidad.

el cuerpo del oyente y, en función de la frecuencia del sonido, hace que resuene en una parte u otra del cuerpo: en los pies, en el abdomen, en el pecho, en el cráneo. Así, por ejemplo, un sonido de frecuencia cuantitativamente alta resonará en la parte superior del cráneo, mientras que un sonido de frecuencia baja resonará en las partes inferiores del cuerpo: es por esta razón que llamamos sonidos "altos" o "agudos" al tipo de sonidos como el primero, y sonidos "bajos" o "graves" a los que se parecen al segundo caso.

El cambio en la frecuencia de los sonidos generará el correspondiente ***cambio*** en la posición de los espacios de resonancia en el interior del cuerpo del oyente. Este cambio en la percepción corporal genera una sensación de movimiento que va desde las partes inferiores a las partes superiores del cuerpo. En este sentido, toda la fenomenología lumínica es percibida exclusivamente a través de los ojos y focalizada corporalmente en ellos. Por eso, podemos decir que mientras que los colores de la luz son "estáticos", los sonidos son "dinámicos": se mueven dentro de nuestro cuerpo.

Ahora bien, aunque los sonidos de todo tipo - ya en su mera naturaleza "acústica" - manifiestan ese dinamismo que acabamos de describir - es de capital importancia comprender la diferencia abismal entre el concepto de ***frecuencia de onda*** - medida en ciclos/segundo – de un sonido acústico, y la ***altura*** del sonido musical o tono.

Llamaremos "tono" a la cualidad intensiva de la altura del sonido musical. Como hemos señalado en el apartado anterior, la altura del sonido manifiesta una unidad de movimiento sea a través de una melodía o de una polifonía. ***Es esta unidad de movimiento la que es propia del tono musical y no tiene análogo en el contexto puramente acústico***.

Efectivamente, los sonidos "acústicos" no se perciben como formando parte de una unidad, sino en una multiplicidad fragmentada. No tenemos una noción de movimiento o gesto musical que enhebra y abraza todos los cambios de altura del sonido en una unidad – como sucede en el tono musical -, sino un conglomerado de sensaciones acústicas inconexas que sólo se une para dar significado e identidad sonora al objeto emisor de aquellos sonidos. Mientras que la unidad del tono es intrínseca a la música independientemente del instrumento, la unidad del sonido acústico es una síntesis que nace y se agota en el objeto correlato.

Por eso, la altura del tono musical no sólo es percibida como una resonancia "pasiva" del cuerpo del oyente, sino que es sentida como un orden jerárquico dentro de un movimiento unitario: es la percepción de un gesto musical vivo, de una voluntad de expresión estética.

El tono invita a cantar, a dirigir el movimiento, a participar en el cambio de forma activa: el cuerpo musical no es un cuerpo meramente receptor de resonancias acústicas, sino actor en primera persona.

Otro aspecto característico del tono musical es su ***anisotropía***: nos permite experimentar a la vez lo ***continuo*** y lo ***discreto***, algo que parece paradójico para el sentido común - como en el caso de algunos fenómenos que estudia la física cuántica -, pero que, no obstante, en la música se experimenta de manera inmediata. Mientras el continuo sonoro – como también sucede con el continuo lumínico – es indistinto en cada parte de él, el continuo musical se imbrica en el mundo de lo discreto – donde se privilegian determinadas relaciones de altura por encima de otras - de forma que conviven en perfecta armonía.

La especificidad de la cualidad de altura del sonido hace imposible un continuo de percepción rítmico-melódico – tal como algunos compositores del periodo del

serialismo integral parecen concebir en sus obras [y] -: es decir, aunque en teoría la percepción del ritmo tenga un límite a partir del cual se manifestaría como altura del sonido – aproximadamente a partir de los 16 ciclos/segundo – no existe un orden jerárquico que una estos dos tipos de percepción sonora.

2.4.1.1. La experiencia del crecimiento homofónico del tono musical: la melodía

La melodía es la expresión de una idea de identidad en la cualidad de altura del sonido de un objeto musical: es decir, la melodía contribuye decisivamente a la individualidad musical y a la identidad propia de un objeto musical y muy a menudo se convierte en el elemento que más contribuye a la singularidad estética de este objeto. A su vez, la melodía también actúa como vehículo para la manifestación de la unidad de movimiento jerárquicamente organizada del objeto musical. De ahí que tiene sentido hablar de un ***orden melódico*** en relación a estructuras universales en la forma de ***modos melódicos***: por ejemplo, los modos pentatónicos, hexatónicos, heptatónicos, etc.

Como expresión de la unidad del objeto musical, ***la melodía es un todo que no puede ser fragmentado sin que pierda su sentido***. Este sentido llega a su culminación al final del movimiento melódico.

Cuando hablamos de la unidad o identidad de una melodía lo hacemos en tanto que manifestación del objeto musical al que pertenece y que puede tomar configuraciones semejantes en otros objetos y otros contextos: de ahí la existencia de nociones abstractas como son las escalas, los modos, determinados giros melódicos, etc. que actúan como denominador común a la manera de modelos o patrones básicos universales. Por eso, la presencia de universales melódicos hace que muchas composiciones parezcan "variaciones" de otras. De esta manera, se acostumbra a hacer una extrapolación teórica que representa un elemento de orden estético común entre el pensamiento musical de compositores de una misma época, credo estético, etc...

La identidad de una melodía se presenta a la escucha en forma de un determinado ***contorno melódico***, el cual es también la manifestación de la noción primordial de movimiento monofónico a través de las unidades de movimiento que representan los intervalos melódicos.[z] Podemos describir diversos tipos de contorno

---

[y] Como es el caso paradigmático de "*Gruppen*" para tres orquestas (1956) de K. Stockhausen. Este compositor utiliza la ***cuantificación*** serial como hipotético elemento unificador de "cualidades" irreductibles a la cantidad, vulnerando la manera que se presentan estas cualidades a la percepción. Cuando Stockhausen "reduce" a duración la altura del sonido está concibiendo la altura del sonido como una dimensión "matemático-espacial" que anula la singularidad de la percepción musical de la altura del sonido.

Nuestra posición es clara: cada "juego de cualidades musicales" tiene su "campo de juego" y su lógica intraducible a otro juego. Esta obra es un ejemplo de la injerencia de la concepción "científica" en el arte musical que pretende reducir cuantitativamente el tiempo a espacio y el espacio a número (Ver, también, los comentarios del libro de Boucorichlev, A. " *Le langage musical*". Fayard. 1993, p. 118). La fascinación de Stockhausen por el pensamiento científico es corroborado por sus propias palabras: "*Tengo un modo de acercarme científico* (a la música). (...) *No me interesa ya nada la cuestión de la expresión*" (citado por Fubini, *Op. cit.*, p. 140). Constatamos el error en el que han caído algunos autores "eminentes" de la música del siglo XX al permitir que el pensamiento científico se haya instalado en el arte. Así, consideramos que el principio de la serialización integral es hija del desarrollo exhaustivo de este error de base.

[z] "*El fenómeno ha parecido desconcertante a muchos que han escrito sobre él. Gurney argumenta que el movimiento musical es ideal (un movimiento la realidad del cual está únicamente en la esfera mental).*

melódico: la ***melodía recta*** en la cual el contorno es llano, la ***melodía continua*** ascendente o descendente por grados conjuntos, la ***melodía ondulada***, la ***melodía flexible*** en la que aparece un movimiento de amortiguación equilibrador por grados conjuntos y/o saltos melódicos pequeños compensador de un salto melódico mayor, la ***melodía acórdica*** o arpegiada, la ***melodía polifónica*** por síntesis de diversas voces en una sola, ***melodía rota*** como en el *hoquetus* medieval, etc..

La unidad de una melodía permite la posibilidad de variar su contorno sin perder la referencia identitaria. Estas variantes consisten en:

1) la ***inversión*** en relación al intervalo de 8ª: 7ª M como inversión de la 2ª m; 6ª m como inversión de la 3ª m, etc. También se podría interpretar esta variante como un mero cambio de registro de un sonido.

2) la ***inversión por movimiento contrario*** de los intervalos a partir de un sonido-eje, manteniendo su dimensión de altura: por ejemplo, un semitono descendente por un semitono ascendente, una 3ª M ascendente por una 3ª M descendente.

3) la ***retrogradación*** de la secuencia interválica: por ejemplo, semitono + tono + 3ª m es transformado en 3ª m+ tono +semitono.

4) la ***inversión retrogradada***: combinación de 1) y 2).

5) la ***transposición exacta*** a partir de una altura del sonido determinada.

6) la ***transposición adaptada*** a un modo predeterminado que dará lugar a cambios en la dimensión de los intervalos componentes de la melodía.

7) el ***desplazamiento*** del comienzo de la melodía a otro sonido de la melodía.

8) la ***ornamentación*** de la melodía a través de sonidos de conexión (notas de paso), de embellecimiento (bordaduras, dobles bordaduras, escapadas, *apoggiature*, etc.).

9) la ***subdivisión*** de un salto de forma parcial - en dos o tres intervalos más pequeños - o total – llenando el intervalo por grados conjuntos, y

10) la ***elisión*** de sonidos de la melodía a través de un intervalo-síntesis.

Zuckerkandl argumenta, contrariamente, que el movimiento musical es puro movimiento, un movimiento en que nada se mueve; es, por tanto, el movimiento más real, el movimiento que se manifiesta como es en sí mismo. (...) *Bergson también escribe de la melodía como un "cambio en el que nada cambia", un cambio que deviene la "cosa en sí"* (Scruton. R. Op. Cit. p. 49). Evidentemente, compartimos la opinión de Zuckerkandl en este aspecto. Por lo contrario, para Scruton el movimiento siempre tiene un carácter espacial: ***marco espacial + ocupante dentro del marco + cambio de posición***. Evidentemente, divergimos de este último punto de vista: toda noción de espacialidad musical es derivada de la experiencia de la temporalidad y no tiene nada que ver con el modelo del espacio físico del mundo.

2.4.1.2. La experiencia del crecimiento polifónico del tono musical: el contrapunto y la armonía

Distinguiremos entre el fenómeno de la simultaneidad polifónica dentro de la dimensión de las cualidades hylètica-sonoras de la textura musical, del fenómeno asociado a la cualidad de intensidad de la altura del sonido (tono) de una polifonía percibida como una unidad ordenada según criterios de concordancia/discordancia. Cuando esta polifonía se presenta a la escucha como concordancia la llamamos "acorde".

El contrapunto contempla la polifonía como la coincidencia en el tiempo musical de dos o más voces que elaboran cada una su melodía. En este sentido cada voz posee una identidad propia, es decir, un contorno melódico que puede ser diferente al de las otras o bien coincidir, desplazadas, en lo que llamamos imitación contrapuntística.[aa] Así, pues, las diversas melodías que conviven simultáneamente en el contrapunto crecen con total independencia respecto a sus contornos melódicos o bien pueden relacionarse imitativamente.

En el primer caso nos encontraríamos ante un ***contrapunto libre*** regido según la dinámica de la concordancia y la discordancia [bb] entre los intervalos que coinciden a cada momento: la discordancia manifiesta un grado relativo de tensión o conflicto disonante en contraste al intervalo concordante***. Pero la discordancia contrapuntística se presenta siempre como un movimiento de retardo, de anticipación o de desplazamiento de una ornamentación en relación a la presencia plena del acorde concordante***: es el fenómeno comúnmente conocido como "notas extrañas" a los acordes.

El segundo caso corresponde al ***contrapunto imitativo***. Aquí se abre la posibilidad de un despliegue polifónico de las diferentes variantes de una melodía imitándose entre las voces. El contrapunto imitativo hace compatible el procedimiento de la imitación polifónica y la dinámica regida por la concordancia y la discordancia como única manera de garantizar la idea de unidad de concepción del objeto musical.

En cambio, la armonía representa un enfoque diferente de la polifonía musical. El fenómeno de la armonía contempla un campo o dimensión diferente del contrapuntístico pero compatible con él respecto del crecimiento de la diversidad en la unidad del objeto musical.[cc] Ello comporta nuevas formas de relación entre los objetos musicales componentes y sus cualidades y valores estéticos que llamaremos ***pensamiento musical simultáneo***. Por ese motivo, tiene sentido hablar de una ***estructura armónica*** distinguible de los acordes y simultaneidades, en general, que se dan en la polifonía contrapuntística - es decir, melodías que coinciden en su movimiento creando simultaneidades concordantes (acordes) o discordantes, pero que no pertenecen propiamente a la estructura armónica -. Nos referimos en este caso a los "acordes contrapuntísticos", es decir, acordes armónicamente sin valor estructural. Así, por ejemplo, existen "melodías de acordes" - el fabordón es un caso ejemplar - y polifonías

---

[aa] La coincidencia simultánea de dos contornos melódicos idénticos no debe considerarse una imitación sino un doblamiento de la voz que subordinaría una voz a otra. Este fenómeno lo podemos adscribir a las cualidades hylético-sonoras de la textura – muy apreciado en el arte de la instrumentación – pero no tiene nada que ver con el crecimiento polifónico.

[bb] Respecto al fenómeno de concordancia y discordancia remitimos al lector al apartado **2.7.2** del presente escrito.

[cc] La compatibilidad entre contrapunto y armonía la encontramos magistral y paradigmáticamente expresada en el llamado ***contrapunto armónico*** de J. S. Bach, presente en todas sus obras.

donde cada voz se mueve independientemente. Esta es una prueba más de que ***el movimiento hylètica-sonoro no es en si decisivo para el valor estructural de los acordes***.

La percepción de la armonía nos demuestra que el valor estético que aparece no es debido necesariamente a la presencia sonora de determinado acorde - en tanto que pura cualidad hylética de los sonidos musicales en cuestión -, sino al sentido o valor estético que va tomando este acorde dentro de cada objeto musical del que puede formar parte. Gracias a eso se produce el cambio de sentido (de "función") de un acorde dentro de la tonalidad – por ejemplo, sería el caso de la modulación diatónica, del cambio de estado en la modulación enarmónica o también el cambio aún más radical de especie y estado en este último tipo de modulación -. Estos cambios en el valor y el sentido nos ponen de manifiesto algo que podríamos llamar ***gramática*** – en el sentido que utiliza Wittgenstein este término – y, por lo tanto, de una ***estructura de lenguaje para el fenómeno de la armonía***, como ya veremos con más profundidad al hablar de las cualidades eidéticas de la tonalidad "clásica".

Ahora bien, en tanto que la a-semanticidad de la música es un fenómeno incuestionable, el lenguaje armónico nos manifestará un ***lenguaje de esencias*** para los diversos niveles de percepción armónica: es decir, un nivel "léxico", un nivel "gramatical" y un nivel "sintáctico".

La dimensión armónica ha sido la que más ha estado relacionada en términos de "espacialidad" por parte de los teóricos. La tendencia a interpretar la armonía como "espacio" puede tener su origen, a nuestro entender, en la experiencia física de la "simultaneidad" en el tiempo: dos acontecimientos distinguibles que aparecen simultáneamente sólo pueden ser posibles a partir de un "espacio" que los separa y los organiza.

Sin embargo, en el fondo ésta no es más que una sugestión visual proveniente del mundo físico. ***La "espacialidad" atribuida a la música, de hecho, no es otra cosa que la cualidad plástica y transparente que percibimos en el tiempo musical*** - es un fenómeno originariamente temporal no espacial -.

Un fenómeno musical relacionado con esta plasticidad es la "***bi-localidad***" o "***poli-localidad***", que se da cuando percibimos la presencia simultánea o casi-simultánea – en este último caso con cierto *décalage* temporal – del mismo objeto musical en partes diferentes de la trama polifónica. Pero cabe decir que justamente éste es un fenómeno que no aparece en la realidad física – podemos concebir dos objetos "idénticos", en el sentido de tan parecidos que son indistinguibles, pero no del mismo objeto en dos momentos espacio-temporales diferentes a la vez - pero que ha llegado a ser una de las técnicas compositivas más habituales en la música de todos los tiempos. Ahora bien, la identidad no depende única y exclusivamente de la presencia efectiva del objeto musical sino de su función dentro de la estructura de la obra – es decir, su relación con la identidad de la obra que lo contiene -, de manera que a menudo el objeto se presenta idéntico como cualidad sonora pero distinguible por su valor en la estructura. ***Incluso así, musicalmente no es imposible una plena coincidencia tanto desde el punto de vista de la presencia identitaria del objeto musical como de su rol estructural***. La fuga es un ejemple paradigmático de una técnica de composición que hace uso del recurso de la poli-ubicuidad del tema o sujeto.[dd]

[dd] "*Uno y el mismo individuo musical puede estar en dos lugares a la vez, como en un canon que se encabalga*". Scruton, R. *Op. Cit.* p. 73

La armonía es una manifestación dentro de las cualidades intensivas de la altura (tonales) de la unidad jerárquicamente organizada del objeto musical. De ahí que el concepto de ***orden armónico*** esté asociado no sólo a las "escalas de acordes" - escalas de tríadas, de acordes de séptima, etc. -, sino al orden en la relación entre los acordes dentro de los sistemas armónico-tonales diversos: sistema diatónico-modal, sistema de tonalidad principal y tonalidades subordinadas - dominantes secundarias, etc. -, sistemas cromáticos, sistemas poliacordales - de más de un sonido fundamental simultáneamente -, sistemas politonales y sistemas pantonales. Todo ello comportará los correspondientes cambios en las "distancias" entre las cualidades que se relacionan dentro del objeto musical: así, por ejemplo, la pertenencia a un acorde de un sonido musical puede crear relaciones de proximidad entre timbres diferentes, ámbitos de registro muy distanciados, cambios en la textura musical radicalmente contrastantes, etc., pero que, no obstante, son percibidas sin menoscabo del sentido de unidad dentro de la simultaneidad polifónica.

Los patrones armónicos –en forma de modelos de acordes, cadencias y reglas habituales de encadenamiento - representan "objetos musicales" abstractos con una "unidad" e "identidad" igualmente abstractas. En realidad se trata de universales armónicos comunes a muchas composiciones musicales - de forma que el oyente puede tener la sensación de estar oyendo "variaciones" de otras composiciones, más que composiciones "originales" – que actúan como patrones simples, secuenciales, de movimientos mínimos y que manifiestan con mucha claridad y transparencia el orden jerárquico de la cualidad de intensidad de la altura del sonido polifónicamente estructurado - intensidad tonal polifónica – con independencia de las otras cualidades del objeto musical.

2.4.2 Fenomenología de la intensidad dinámica del sonido musical

Constatamos en la calidad dinámica que a diferencia de la calidad del tono (altura del sonido musical), la gradación jerárquica siempre es ***relativa***: no puede existir una determinación absoluta en la sensación dinámica - como, por otro lado, sí sucede con la "afinación" de la altura tonal -, en la magnitud de cada grado dinámico. Así, una indicación *piano* no guarda relación precisa con el número de decibelios del sonido asociado a ella, sino que se hace relativamente a la sonoridad asociada a la indicación *forte* – o también, según el grado de subdivisión en la gradación, a la de *mezzo forte* o *mezzo piano*– y a la indicación *pianissimo*; en la primera como frontera de mayor intensidad y, en la segunda, de menor intensidad dinámica.

La diferencia entre el concepto de dinámica musical y de intensidad del sonido "acústico" es evidente: la medida en decibelios es irrelevante musicalmente e inoperante en la ejecución instrumental. El término *forte* – fuerte - hace referencia a cierto estado de tensión o desequilibrio dinámico, en contraste con *piano* (plano) que describe un estado de calma. Como movimiento corporal, la dinámica tiene que ver con el esfuerzo de emisión del sonido, con la ***fuerza*** muscular que tiene que hacer el ejecutante para alcanzar aquel grado dinámico.

Otra diferencia importante entre las cualidades intensivas de dinámica y las de altura es que el orden jerárquico de las primeras no es determinante para la percepción de la unidad y de la identidad del objeto musical: no juegan un papel importante en la forma o estructura del objeto musical. En este sentido, la gradación dinámica tiene muchas cosas en común con los fenómenos asociados al "color" musical. Difícilmente

el cambio de dinámica nos impedirá reconocer la identidad de un objeto musical y su organización interna. Por eso, durante muchos siglos – hasta el barroco tardío - la notación de la intensidad dinámica fue escasa, excepcional y dejada, por lo tanto, al arbitrio del intérprete.

En cambio, las cualidades dinámicas comparten con las de altura del tono la posibilidad de un continuo en forma de crecimiento o disminución progresiva de la dinámica – *crescendo y diminuendo* -.

Al ser la gradación dinámica de cariz relativo, las indicaciones dinámicas pueden conseguir un alto grado de sutileza cuando se trata de una obra polifónica, especialmente para numerosas partes instrumentales. Efectivamente, la subdivisión dinámica puede venir a reforzar las relaciones o subordinaciones entre voces de fondo y voces de superficie que pueden llegar a ser bastante complejas. El aumento considerable de los grados dinámicos en la música contemporánea – hasta *fffffff* o *ppppppp* – no significan un aumento de la extensión de los umbrales auditivos de las actuales generaciones, sino la consecuencia de una mayor complejidad en las relaciones entre las diversas voces de la textura musical.

2.5. Fenomenología de la interacción entre el tiempo musical y las cualidades de intensidad

El contorno melódico sin un ritmo no tiene ningún sentido musical: la melodía, en tanto que movimiento sonoro, crece y se estructura en el tiempo musical.

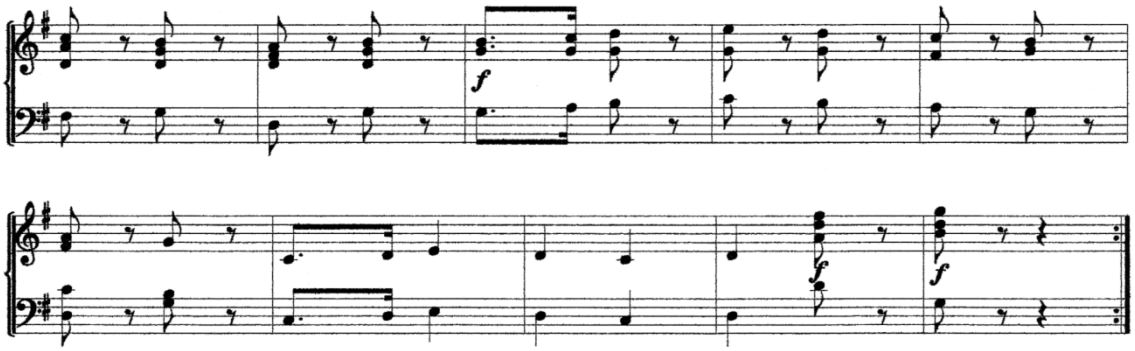
El concepto de melodía sin ritmo es un fenómeno adscrito exclusivamente a la notación musical. Efectivamente, en los inicios de la notación musical los primeros intentos de grafía son para dejar testimonio del contorno melódico, ya sea de forma aproximada – notación adiastemática – o precisa – diastemática -. Pero estos balbuceos incipientes en la escritura musical no deben confundirnos: no puede haber melodía sin ritmo, sea éste constante o variado.

El ritmo interacciona con la melodía a la vez que produce una ***acentuación*** en los puntos del perfil melódico donde el sonido se prolonga en una altura determinada y los valores rítmicos se alargan.

Respecto a las texturas polifónicas, constatamos la existencia de un ***ritmo armónico***: el movimiento de cambio entre los diversos acordes que se suceden. Pero debemos distinguir el mero cambio de acorde de los cambios que afectan a la estructura armónica del objeto musical. Aplicado al contexto del sistema tonal "clásico" hablaríamos de un ritmo léxico-armónico – mero cambio de acorde -, de ritmo gramático-armónico – en el que aparecen relaciones consistentes entre ciclos de tensión y distensión armónica – y de ritmo sintáctico-armónico – cuando sólo se mencionan cambios entre acordes estructurales -.

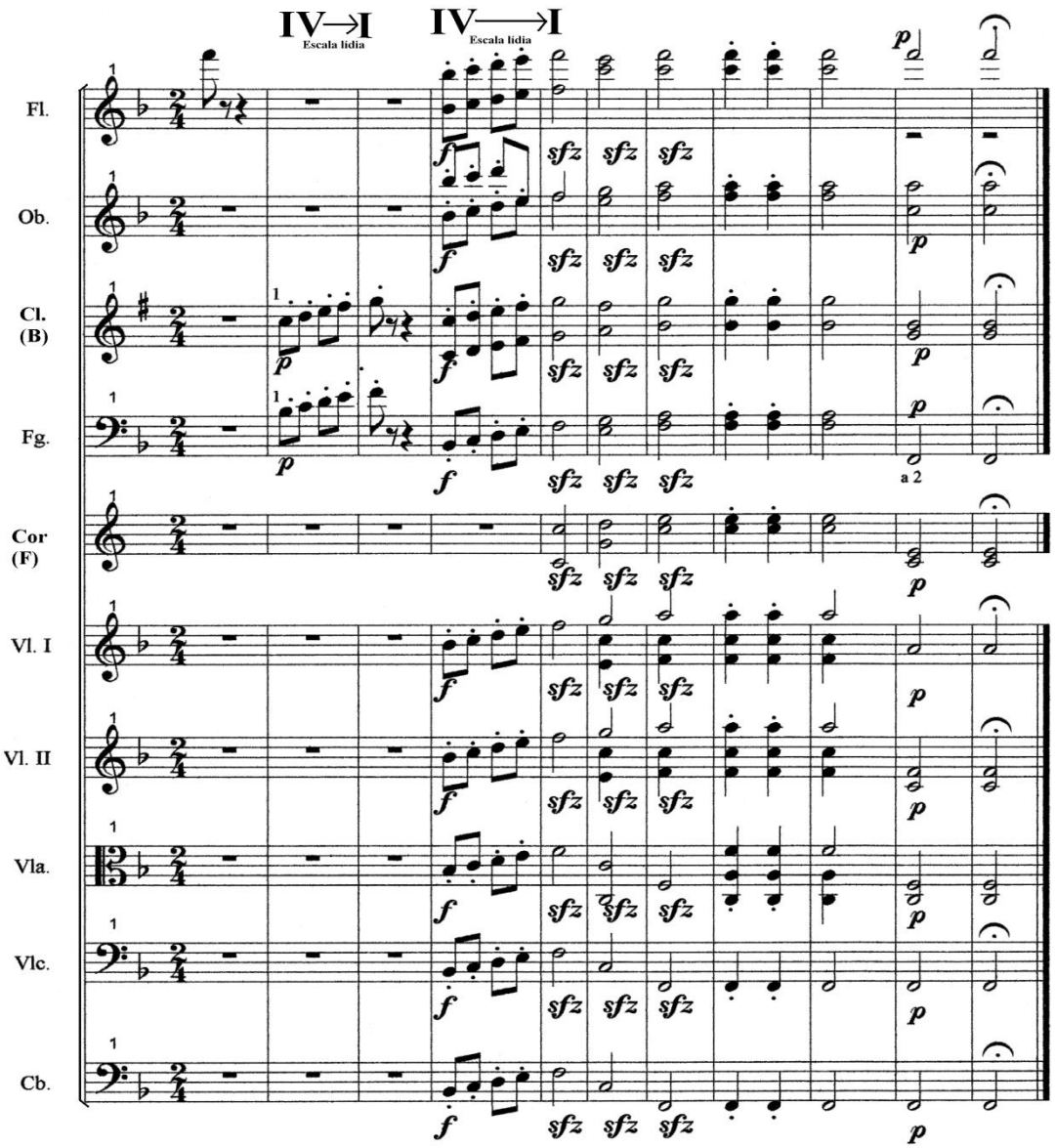
El ritmo armónico es uno de los factores más importantes de generación de movimiento y de tensión musical, con independencia del ritmo melódico de cada voz componente del entramado polifónico.

La relación entre el tiempo musical y la calidad dinámica tiene que ver con el cambio dinámico y la extraordinaria capacidad de la dinámica de generar acentuación en cualquier momento del movimiento musical: el ***acento dinámico***. Está tan asociada la dinámica con la acentuación que a menudo los compositores han usado los términos dinámicos en substitución de los propios de la acentuación. Así, por ejemplo, las indicaciones *f* y *fp* han hecho la función de acentos puntuales. El siguiente ejemplo de

Schumann ilustra como el autor se sirve de indicaciones dinámicas, incluso repetidas inmediatamente, para indicar acentos.

Ejemplo 1. Últimos compases de "Marcha militar "Álbum de la Juventud de Schumann

2.6. Fenomenología de la interacción entre el sonido musical y las cualidades de intensidad

En una melodía, las cualidades hylètica-sonoras contribuyen decisivamente a los valores relacionados con la ***sensación estética***, la cual también nos remite a las cualidades expresivas y afectivas de la melodía. Todo eso nos lleva al concepto de ***color melódico*** que, a nuestro entender, ya en la música de la antigua Grecia era motivo de discusión con la llamada "teoría del *ethos*".

Efectivamente, el contraste en el color melódico o armónico se realiza a través de un cambio de modo que comporta, a la vez, un cambio de carácter, de *ethos* - como dirían los griegos -. Evidentemente, hoy en día no es necesario volver a los modos melódicos antiguos para producir cambios en el color melódico, ya que los modos modernos incluyen en ellos las viejas configuraciones de los modos antiguos. Podríamos poner muchos ejemplos del caso, pero sirva de muestra como Beethoven utiliza el color ***lidio*** en su *Sinfonía Pastoral* sin salir del sistema tonal del modo mayor clásico (Fa mayor), para dar un color bucólico a los compases finales del primer movimiento dentro del contexto programático de esta sinfonía.

Ejemplo 2. Final del primer movimiento de la Sinfonía nº 6 "Pastoral" de Beethoven

Con independencia de su valor estructural, armónico o contrapuntístico, los acordes toman en la percepción un valor que llamaremos ***color armónico***. ***El color armónico tiene que ver con las cualidades que contribuyen a la identidad del objeto musical***, pero que no acostumbran a jugar un papel relevante en la unidad de concepción del objeto – excepto en el ***cambio de modo*** dentro del sistema tonal, de modo mayor a modo menor y viceversa, que ha sido utilizado también formando parte de la estrategia tonal que se ha utilizado a partir del clasicismo -.

Es evidente que el color melódico y el color armónico forman parte del mismo tipo de fenómenos que tienen que ver con la creación de ***variantes*** a partir de un patrón universal melódico en un caso y armónico en el otro. Efectivamente, la percepción de color musical se inscribe en la fenomenología de la matización - es decir, del detalle – que es de suma importancia para los valores expresivos – y, por lo tanto de las cualidades del sentimiento estético -, pero que no poseen un valor formal para la obra musical. Dicho de otra manera: ***todo aquello que contribuye únicamente al enriquecimiento del color juega a favor de las cualidades expresivas pero no aporta nada a la idea formal del objeto musical***. En este sentido, una obra basada

exclusivamente en el color y la expresión – una obra "expresionista", en el sentido genuino del término, pero que también, según nuestra opinión, podría ser calificada de "sensualista" – sería una obra sin sentido de la unidad formal y de difícil y "artificiosa" estructuración. Allí donde la unidad musical está en juego, el color melódico o armónico deviene superfluo: sólo cuando el sentido de unidad del objeto musical es suficientemente sólido toman todo su sentido los cambios de color como manifestación del movimiento musical en el nivel de las cualidades expresivas.

2.6.1. El papel de la articulación en la identidad melódica: ¿puede existir tal cosa como una "melodía de timbres"?

Cuando hemos investigado la génesis de las cualidades intensivas hemos visto claramente que en relación a la altura del sonido musical - el tono - la percepción eidética de unidad se convierte en dominante, ya que es la dimensión de la altura del sonido la que más contribuye a la afirmación y al crecimiento de la unidad del objeto musical. Nos preguntamos ahora sobre la percepción de la identidad de una melodía y de qué manera eso puede definir los límites de aplicación de este concepto.

Evidentemente, una cosa es una melodía "en abstracto", sin considerar para qué instrumento o instrumentos está destinada y otra cosa es la dimensión melódica de un objeto musical existente: en este caso es evidente que las características tímbricas juegan un papel decisivo para la identidad de la melodía.

Como ya hemos señalado anteriormente, el sonido musical emitido por los instrumentos de viento manifiesta la estructura singularmente estática de esta familia instrumental, mientras que el sonido de la cuerda demuestra su capacidad de transformación a través del movimiento, de manera que ésta forma parte inseparable del propio cuerpo del instrumento. Estas diferencias de naturaleza entre los instrumentos junto con otros referentes al ámbito tímbrico, al peso sonoro, etc., no son ningún inconveniente para la realización instrumental de una melodía al unísono o doblada parcial o totalmente a la 8ª: las citadas diferencias vienen a enriquecer las posibilidades de dar diferentes "colores" instrumentales a una misma melodía. Sin embargo, estas diferencias ponen seriamente en duda la capacidad de una síntesis instrumental unitaria que permita la posibilidad de lo que a partir de la segunda escuela de Viena y de la mano de A. Schönberg se conoce como *klangfarbenmelodie*, es decir, "melodía de timbres".

Pensamos que el tema de la identidad melódica aplicada al fenómeno de las sonoridades pluritímbricas es merecedor de un estudio serio y en profundidad. ¿Cómo es posible – nos preguntamos - la cohesión necesaria para la articulación melódica de un complejo tímbrico como éste sin perder la identidad melódica del objeto musical?

A primera vista, parece que el problema tiene una respuesta sencilla: la altura, por si misma, no garantiza la identidad del instrumento politímbrico, ya que parece del todo posible articular cualquier melodía con independencia de sus cualidades tímbricas. En consecuencia, debería ser la identidad tímbrica del conjunto instrumental la que permitiera la necesaria flexibilidad melódica. Pero eso significaría que la melodía de timbres en cuestión - si realmente es una melodía y no la mera yuxtaposición de sonidos inconexos – exigiría la existencia de una especie de identidad melódico-grupal que englobara, a la manera como lo hace un calidoscopio, las diversas características tímbricas que la componen.

¿Actuaría entonces el "grupo instrumental" como una especie de "cuerpo común" para la pluralidad de timbres? ¿Podemos hablar de una unificación de la pluralidad de timbres en este caso?

Es innegable que los instrumentos que pertenecen a las mismas familias instrumentales presentan muchos rasgos comunes entre ellos. No obstante, incluso en este caso, vemos imposible que una "melodía de timbres" pueda mantener la cohesión –la flexibilidad y la elasticidad expresiva necesarias- que exigiría cualquier melodía monoinstrumental ya que cada instrumento actúa como una unidad de expresión. Como mucho, en el caso de instrumentos que son de la misma familia instrumental y comparten el mismo ámbito y registro sonoro se podría "simular" una pseudoidentidad melódica al confundirse las cualidades hylètica-sonoras e intensivas como si fueran un único instrumento.

Ciertamente, como ya hemos señalado anteriormente, lo que asegura la cohesión de una pluralidad de instrumentos es el reconocimiento de una ***identidad tímbrica*** del conjunto, y ésta es una experiencia habitual cuando escuchamos el repertorio musical donde participan diversos instrumentos: en el nivel de la pura instrumentación - es decir, en tanto que pura cualidad tímbrico-sonora - la identidad queda indiscutiblemente afirmada.

Pero si lo miramos estrictamente desde el punto de vista de la ***identidad melódica***, ésta parte de una ***unidad de articulación*** que es imposible dentro de un conjunto instrumental por muchas cosas en común que los instrumentos en cuestión compartan: ***la existencia de un único gesto, de una única acción sobre el instrumento, de un único tipo de contacto por parte del ejecutante aseguran la identidad melódica del objeto musical***.

Podemos concluir, pues, que la pretendida melodía de timbres acaba siendo en realidad una fragmentación de la identidad melódica en sonidos sin conexión entre ellos; y sin esta conexión es imposible hablar de una auténtica melodía de timbres.

2.7. Fenomenología de las cualidades y valores eidéticos musicales

2.7.1. La experiencia de la unidad y de la identidad musicales

Dentro de las cualidades y valores eidéticos, es decir, presentes en forma de ideas en el pensamiento musical, se manifiestan en primer lugar la idea de ***unidad*** y la idea de ***identidad*** del objeto musical. Estas ideas generan, a la vez, sus ideas antagonistas correspondientes: la unidad tiene como antagonista la ***pluralidad*** y la identidad la tiene en la ***extrañeza***. Así, la pérdida del sentido de unidad de un objeto comportará la percepción de una fragmentación de esta unidad en una pluralidad de objetos inconexos entre ellos, mientras que el debilitamiento del sentido de identidad en el objeto conducirá a una percepción de extrañeza, descentramiento y enajenación del objeto musical.

Entendemos como unidad de un objeto musical la cualidad estética fundada en el valor de unicidad de la estructura de fragmentación de aquel horizonte o dimensión concreta de la realidad musical donde esta unidad nos es dada. [ee]

[ee] A la unidad formal del objeto musical corresponde una unidad de sentido para quien la interpreta y escucha. Coincidimos con Gadamer en que "*sólo es comprensible lo que representa una unidad perfecta de sentido*" (*VM*, p. 363).

La idea de unidad no tiene por qué ser reductora de la diversidad de componentes en la constitución de un objeto musical – hecho éste que ha llevado precisamente a no pocos malentendidos teóricos -. A nuestro entender, hay que ver claro que ***es la idea de pluralidad la que está opuesta a la de unidad, pero no así la idea de diversidad***. La diversidad va siempre asociada a la singularidad individual y, por lo tanto, es fundamentalmente unitaria, mientras que no sería éste el caso para la pluralidad. Por lo tanto, sin la idea de unidad no tendría sentido hablar de diversidad en el objeto musical.

De la misma manera, la complejidad no es antagónica de la identidad del objeto musical. Antes al contrario: ***es justamente la percepción de la complejidad el factor más importante de individuación y singularización de éste***. En cambio, cuando percibimos extrañeza en el objeto musical es que hay algo que se opone a esta singularidad.

El sentido de unidad remite siempre a un fundamento a partir del cual se despliega el crecimiento diversificado del objeto musical, mientras que el sentido de identidad remite a un centro integrador al cual toda la complejidad del objeto converge. De ahí podemos deducir que todo sentido de la forma musical estará relacionado con la percepción de la idea de unidad del objeto musical, mientras que el sentido de la estructura musical tiende ciertamente a ser asimilado a la idea de identidad. Por lo tanto, tendríamos que hablar propiamente de ***unidad formal*** y de ***identidad estructural***.

En resumen:

a) Percibimos la idea sensible de identidad de un objeto musical en y a través de su ***complejidad estructural*** dada como un todo.

b) Percibimos la idea sensible de unidad a partir del reconocimiento de un único ***fundamento formal*** para toda su diversidad de partes.

En el caso de la percepción de la cualidad tímbrica de un objeto musical, la idea de unidad en el timbre se manifiesta a través del orden jerárquico del espectro de los sonidos armónicos que lo componen. De esta manera, oímos el armónico ***fundamental*** como si fuera la raíz generadora, la base de un proceso de crecimiento generativo de todo el complejo de intensidades de altura de los armónicos integrantes. Por eso, ***la cualidad de intensidad de altura del sonido se convierte precisamente en la dimensión unificadora del sonido musical, en el sentido de darnos a percibir la unidad formal del timbre, mientras que es la percepción de la cualidad hylètica-sonora del timbre la que nos permite identificar "como un todo" su complejidad estructural***. Este "todo" se percibe no como la presencia de un fundamento unificador sino como la de un ***centro*** singular e integrador que recoge en síntesis toda la complejidad de esta estructura.

Mientras la percepción de la unidad se experimenta de antemano como si fuera indiferente o no tuviera parte en la complejidad del objeto, tendiendo a poner de relieve el carácter de una ordenación genética y jerarquizada a partir de un fundamento simple originario, contrariamente, la percepción eidética de la identidad del timbre musical valora su complejidad fenoménica, la riqueza y multiplicidad en los detalles, como información precisa y preciosa de la ***fuente*** sonoro-musical en la que se ha originado. No obstante eso, constatamos en las obras musicales que cuanto más presente es su sentido de la unidad más tiende la obra a ***expandir***se en una diversidad creciente. En

cambio, cuanto más alto es el grado de complejidad del objeto, más nos ayuda a ***profundizar*** en el sentido de identidad de éste.

La escucha musical nos revela que la idea de identidad nos hace intuir o presentir, mediante la "signatura" tímbrica de un sonido musical, un centro inmanifestado que opera como una ***presencia*** oculta detrás de la complejidad estructural del fenómeno. Por otro lado, la idea de unidad es captada como el fundamento manifiesto de un orden que se va desplegando a través de un proceso generativo en una dimensión perceptiva concreta – muy especialmente en las cualidades cinético-temporales -. Podríamos decir, consecuentemente, que ***la unidad deviene fenoménica en la forma y la identidad deviene nouménica en la estructura***. O también, desde la experiencia en el campo del sentir, podemos constatar que la unidad ***se nos impone*** como una "***idea dominante***" en la forma, mientras que la identidad ***se nos da*** como una "***idea integradora***" en la estructura, en el sentido de asumir y recoger en su si todo proceso de asociación o de crecimiento acumulativo dentro del objeto musical.

Parece ser, pues, que en general las cualidades hylètica-materiales y las eidético-estructurales remiten especialmente a una síntesis integradora identificativa del objeto musical, mientras que las cualidades cinético-temporales, las de intensidad y las eidético-formales manifiestan marcadamente una unidad de concepción genéticamente ordenada y jerarquizada. Así, por ejemplo, la ***idea dominante*** en un objeto musical puede venir representada por la tónica (a nivel de grados tonales), el tiempo fuerte (a nivel métrico), el punto culminante (a nivel melódico), mientras que la ***idea integradora*** la encontraremos en el contorno melódico, el proceso armónico, el motivo, el tema (en el aspecto identitario, ya que en el aspecto generador se convierten el motivo y el tema en ideas dominantes), etc.

2.7.2. La experiencia de la discordancia como origen del conflicto musical

La textura polifónica, además de manifestar su identidad tímbrica, presenta un sentido de unidad que viene determinado por las cualidades de "proximidad" o "lejanía" de los intervalos de altura que componen las diferentes melodías componentes.[ff] Cuanta más sensación de proximidad experimentamos, más intenso se nos presenta el sentido de unidad y, por el contrario, cuanta más sensación de lejanía o distanciamiento, más débil reconocemos este sentido y más ***divergente*** de la unidad se nos presenta el objeto musical.[gg]

El sentido de unidad produce un orden jerárquico de "proximidades" o "lejanías" que en la medida en que pueda quedar debilitada puede generar una ***sensación de conflicto***: es decir, ***la reacción espontánea ante la amenaza inminente de la pérdida del sentido de unidad.***

[ff] Que la teoría armónica pretenda explicar estas cualidades mediante la hipótesis de una relación entre las alturas de los armónicos concomitantes no sólo es un propósito legítimo sino que, además, existen suficientes argumentos que lo apoyan. No obstante, recordemos que en este escrito no pretendemos elaborar ninguna teoría de la música, sino hacer una descripción fenomenológica lo más cuidada posible de ella.

[gg] También se puede incrementar o debilitar el sentido de unidad para una sola melodía si los intervalos constitutivos generan sensación de proximidad o lejanía.

Por contra, parece ser que ***no se da nunca un conflicto de identidad***: cuando la identidad se siente debilitada, el sentimiento que despierta en el oyente es de ambigüedad, de descentramiento o, en el caso más extremo, de alienación de sentido; eso puede generar una reacción emocional en el auditor de tedio, de aburrimiento, incluso de molestia que desencadene una actitud de rechazo que nos lleve a desear el recuperar el sentido de identidad que ha sido tan difuminada. Sin embargo, incluso así, no lo experimentamos como sentimiento conflictivo en si mismo: ***el conflicto se da siempre en relación a la pérdida del sentido de unidad del objeto musical.***..

Pondremos seguidamente un ejemplo: existe un sentido de identidad tonal que puede debilitarse a causa de un proceso muy seguido de modulaciones a partir de una tonalidad dada a otras tonalidades, pero que, no obstante, no se experimenta como un conflicto. Sólo cuando el proceso modulatorio amenaza de poner en peligro el sentido de unidad tonal del pasaje en cuestión – lo que se entiende por ***atonalidad*** - es cuando aparece una sensación real de conflicto.

El conflicto se produce por un sentimiento estético de ***discordancia*** o inarmonía debida a un ***desajuste temporal*** – como, por ejemplo, el movimiento de anticipación o de retraso de un componente melódico o armónico integrante de un objeto musical- o bien por un ***vacío*** provocado por un sentimiento abismal de ***lejanía*** – como sería el caso de la "distancia" que podemos percibir entre los armónicos disonantes en una simultaneidad de sonidos musicales -. Los conflictos, bien conducidos por el arte del compositor, se convierten en elementos dinámicos y motivadores del crecimiento de los objetos musicales; mal conducidos, llevan indefectiblemente a la sensación de atonalidad.

Es precisamente por eso que ningún compositor querría oír hablar de que hace "música atonal": eso no significaría otra cosa que admitir que su música está mal hecha, es decir, que hace mala música.[hh]

Pensamos que a menudo se ha vertido demasiada tinta en escribir sobre el papel determinante de la disonancia en lo que comúnmente se ha venido a llamar "***conflicto disonante***". A nuestro entender, aquí se da un error de concepto. Por eso, creemos que vale la pena hacer un esfuerzo para aclarar un tema que ha generado un largo etcétera de confusiones conceptuales no precisamente de leves consecuencias.

Ante todo es necesario que hagamos una distinción precisa entre lo que entendemos por consonancia/disonancia de lo que es eufonía/cacofonía y de lo que significa el término concordancia/discordancia:

Entendemos por consonancia la experiencia que tenemos cuando escuchamos sonidos que tienen suficientes afinidades hylètica-sonoras en común como para que se manifieste de forma relevante la idea de unidad entre ellos. Consonancia proviene del término latín *con-sonare*, es decir: que "suena junto", que suena todo en unidad. Por contra, *dis-sonare* significará que percibimos en estos sonidos más aquello que los separa que no lo que los une, de manera que se manifiesta en nuestra percepción la idea de una pluralidad irreductible a una unidad de percepción. Mientras que es evidente que existe la percepción de consonancia absoluta sólo en el caso de los sonidos que suenan al unísono, existe una gradación relativa de la consonancia y de la disonancia en el resto de relaciones de altura entre ellos: así, la 8ª justa es más disonante que el unísono pero más consonante que el resto de intervalos; le sigue la 5ª justa, que es más disonante que el unísono y la 8ª, pero más consonante que el resto de intervalos, etc.; el orden de sonidos del espectro de armónicos nos da justamente la gradación de consonancias y disonancias: cuanto más nos alejamos del unísono con el armónico fundamental,

[hh] Coincidimos con el criterio de A. Schönberg en respuesta a aquellos que calificaban su música de "atonal". (Schönberg, A. "*Estilo e idea"*)

mientras nos desplazamos hacia los armónicos superiores, más incrementamos la percepción de disonancia. ***La relación de consonancia/disonancia entre los sonidos es una experiencia universal e irrefutable para la escucha musical que no depende ni del contexto ni de la época ni de los gustos personales o colectivos***.

En cambio, la percepción de la eufonía o cacofonía en las relaciones interválicas no es en absoluto un universal de la percepción musical sino que es completamente relativa al gusto personal de cada oyente en particular: depende de la sensibilidad musical de quien escucha, de la educación musical, de su edad, de sus preferencias estéticas, del entorno cultural en el que vive, de la época histórica a la que pertenece, etc... Para algunos, la consonancia en determinadas circunstancias puede ser valorada como eufónica – "suena bien" - mientras que la disonancia puede ser cacofónica, pero para otras personas la consonancia puede ser experimentada como cacofonía en el sentido etimológico de un "sonar mal", por falta de cualidad o de interés estético que puede provocar, por ejemplo, un aburrimiento insoportable para este tipo de oyente.

En este sentido, veremos como el término concordancia/discordancia se distingue claramente de de la relación consonante o disonante entre los sonidos y también de la valoración estética entre sonidos que suenan bien o suenan mal.

Hablaremos ahora de lo que entendemos por ***conflicto*** relativo a dos o más sonidos musicales: ***experimentamos como conflicto la presencia de dos sonidos los cuales son percibidos en oposición de manera que generan una discordia, una polémica entre ellos***. La experiencia del conflicto suele venir asociada al sentimiento de amenaza vital, de crisis existencial o de estado de angustia, por breve o leve que sea este sentimiento.

Habitualmente, a lo largo de la historia de la música se ha interpretado la presencia de intervalos relativamente disonantes en una composición musical como sinónimo de conflicto, y consecuentemente se ha ido forjando el concepto teórico de "conflicto disonante", es decir, de conflicto asociado a la disonancia. Pero eso no significa que todo conflicto deba de ser generado por una disonancia ni que toda disonancia deba resultar conflictiva. ***Hablaremos de discordancia cuando una consonancia o una disonancia son experimentadas como conflictivas, y entenderemos por concordancia aquella consonancia o disonancia que no es percibida como conflicto***.

Es justamente por eso que la escucha musical ha podido cambiar y evolucionar con el tiempo, aceptando viejas disonancias como concordancias y viejas consonancias como discordancias. Así, en el primer caso, tenemos un ejemplo paradigmático en la aceptación como concordancias de las diferentes especies de acordes de 7ª y, posteriormente, de 9ª, 11ª, etc., así como todo tipo de "intervalos añadidos" y "notas extrañas" a un acorde concordante. [ii] En el segundo caso, tenemos, por ejemplo, las consonancias paralelas de 4ª de los antiguos *organa* medievales, aceptadas como concordancias al principio y que fueron posteriormente percibidas como discordancias en el estilo contrapuntístico renacentista.[jj]

[ii] El *jazz* es un buen ejemplo de como las disonancias pueden dar lugar a concordancias de muchos "colores": 6ª añadida, 7ª y 9ª añadida sobre cualquier acorde – incluida la tónica final -, yuxtaposiciones politonales, etc.

[jj] Si bien acústicamente el intervalo de 4ª representa una proporción simple según el modelo pitagórico, lo que hace que este intervalo perturbe el oído tiene que ver con la percepción de la vulneración de la unidad tonal, es decir, del ***orden de sucesión*** armónica a partir de la fundamental en el bajo. Podríamos decir que los *organa* medievales por 4as eran acústicamente consonantes pero no tonalmente consonantes, de manera que a partir del acontecimiento del sentido tonal comenzaron a sonar como discordantes. Entendemos que esta discordancia no era percibida por los oyentes de la época en que

Nadie puede refutar la cualidad de consonancia o disonancia de un intervalo armónico en relación a otro – una 3ª mayor será siempre más consonante que una 2ª mayor -, pero tampoco nadie puede asegurar que un intervalo consonante no acabará siendo percibido en un futuro como más discordante en relación a otro más disonante. Pensemos que el hecho de no haber sabido distinguir la diferencia entre consonancia/disonancia y el concepto de concordancia/discordancia ha sido un motivo de malentendidos seculares entre compositores y teóricos: La identificación de la disonancia con la discordancia ha impedido, según nuestra opinión, construir una teoría musical adecuada a los cambios estéticos que iban surgiendo a lo largo de la historia de la música, y muy especialmente en relación a la música del siglo XX.

2.7.3. La imposibilidad de un conflicto tímbrico

Se establece un conflicto disonante cuando algo hace poner en duda la hegemonía "dominadora" del fundamento unitario del objeto musical. Entonces se percibe un sentimiento de peligro ante la amenaza de destrucción de la unidad del objeto musical: en otras palabras, la idea dominante no quiere ser "doblegada".

Contrariamente, la capacidad integradora del centro identitario tímbrico garantiza la imposibilidad de un hipotético "conflicto tímbrico", en el sentido de una posible amenaza destructora de la identidad tímbrica. La fenomenología que acompaña al timbre musical es la que más se acerca a la sensación visual del color: más brillante, más opaco, más equilibrado, más rico, etc. El color tímbrico, por si mismo, no genera conflicto, excepto por una hipotética asociación connotativa a través de una significación extra-musical – el efecto "chillón", "ensordecedor", "espeluznante", etc. -: el color puede generar tensión en el sentido de estímulo a una acción o reacción, pero no como ***oposición*** directa, que es lo que experimentamos con el sentimiento estético asociado a la conflictividad.

2.7.4. La percepción eidética de la diferencia como motivo de crecimiento dentro de la unidad: una breve digresión sobre teoría musical

El hecho de que la diversidad sea un aspecto fundamental para la experiencia de la unidad del objeto musical, nos hace dar cuenta del papel trascendental que juega la ***percepción de la diferencia*** dentro de esta unidad: precisamente ***es la diferencia la que genera diversidad*** en el objeto musical. En este sentido podemos afirmar que la experiencia de la diversidad es más originaria que la de la igualdad – o, en otras palabras: ***la igualdad es un caso límite derivado de la diferenciación***.

Mientras la igualdad es un fenómeno que se experimenta básicamente como algo estático, que remarca especialmente las relaciones de yuxtaposición o, como mucho, de crecimiento meramente acumulativo, la diferencia es dinámica e impulsora de un crecimiento generativo y diversificador.

La idea de ***intervalo*** – melódico, armónico o rítmico – es derivada de la idea de diferencia. En consecuencia, la diferencia entre intervalos debemos considerarla una "diferencia de la diferencia".

---

fueron compuestos estos *organa* porque el sentido tonal todavía no había aparecido en el horizonte de su percepción estética.

Respecto a la fenomenología ligada a la experiencia de la altura del sonido, ya hemos insistido en que la unidad musical tiene su fundamento en la percepción del espectro de armónicos, el cual es un universal de la percepción de la música. Pues bien, la percepción de la diferencia entre los diferentes armónicos dentro de esta unidad es el factor clave del despliegue jerarquizado de la diversidad de los diferentes tonos y diferentes grados de altura de un objeto musical.

De la misma manera, la jerarquía generativa que se desprende de la proporción rítmica "desigual" – es decir, diferente entre si – dará lugar a toda la diversidad de patrones métrico-rítmicos posibles.

2.7.4.1. La diferencia en la altura del tono

La jerarquía de alturas tonales es el fundamento de la idea de unidad melódica; jerarquía, empero, que no tiene porque ser – como habitualmente se interpreta - subsidiaria de la unidad armónica.

Podemos afirmar que ***el modelo "intervalo largo seguido de intervalo pequeño" es la base universal y común tanto de los patrones armónicos como de los patrones melódicos***. Así, por ejemplo, la diferencia entre el tono y el semitono se convierte en la base de algunos de los patrones melódicos sobre los cuales se establece esta unidad. Como consecuencia de la diferencia entre el intervalo de tono y el de semitono se genera espontáneamente una tendencia en el movimiento del semitono que le hace ser más dinámico y a la vez "inestable" en relación al movimiento de tono. Este es el motivo que lleva a realizar un movimiento melódico sea en dirección ascendente o descendente para alcanzar la estabilidad.[kk]

Sin querer desviarnos demasiado de los temas de nuestra investigación centrada en la estética, podemos vislumbrar la causa de este fenómeno en las características intrínsecas de la percepción auditiva: [ll] la tendencia natural de identificar como un mismo sonido aquellos sonidos que presentan una relación interválica de octava – es decir según la proporción acústica de frecuencias doble: 2:1, 4:2, 8:4, etc. – marca un límite periódico fijo: la 8ª – dentro de la que se han de "meter" un número cada vez mayor de sonidos armónicos intermedios. De esta forma, aparece un armónico (el 3º) entre el 2º y el 4º, mientras que se presentan tres (el 5º, 6º y 7º) entre el 4º y el 8º armónicos, y siete (9º,10º, 11º, 12º, 13º, 14º, 15º) entre el 8º y el 16º, etc. La percepción musical nos hace sentir que los armónicos se van como "juntando" entre si cada vez más al subir el registro de octavas, guardando progresivamente menos distancia interválica (fig. 2).

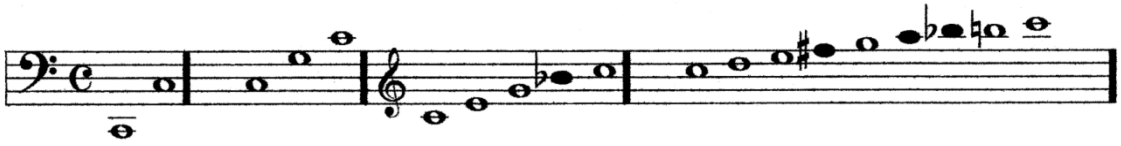



Fig. 2.

[kk] Es lo que sucede en el concepto de "nota sensible": ascendente, como en el movimiento melódico VII-I presente en la cadencia auténtica conclusiva clásica, o descendente, como en la cadencia dórica VI>-V, propio del movimiento semicadencial suspensivo.

[ll] Ernest Ansermet despliega una investigación fenomenológica basada en estas características de la percepción auditiva según una escala logarítmica, lo que el llama "logaritmos noéticos". (Ver el apartado de Bibliografía).

Entendemos que la coincidencia en la percepción de la unidad del espectro de armónicos de un crecimiento acumulativo por yuxtaposición de intervalos de 8ª "iguales" y de un crecimiento generativo de intervalos "siempre diferentes" y cada vez más pequeños, condiciona, a nuestro modo de ver, y hace posible la existencia de una jerarquía de grados tonales.

Este mismo fenómeno de diferenciación jerárquica entre un intervalo grande y uno pequeño lo encontramos también muy bien ejemplarizado en la dimensión armónica (fig. 3), en la relación "intervalo de 8ª justa /intervalo de 5ª justa"; así como también en la relación de "5ª justa/3ª M" y en la de "3ª M - 3ª m" (fig. 3).

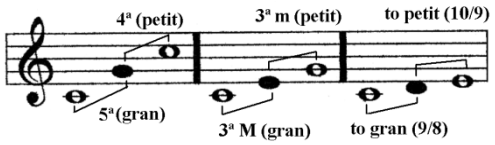


Fig. 3

Por otro lado, ya hemos comentado antes como en el aspecto melódico podemos encontrar este mismo fenómeno de diferenciación interválica "***grande-pequeño***" en la relación "intervalo de tono/ intervalo de semitono" en movimiento melódico descendente. Así, este último movimiento melódico da lugar a un intervalo de 3ª m resultante como primera síntesis del movimiento melódico diversificado – el cual sabemos que es, según nos dice la etnomusicología, un universal melódico, tal como nos ha llegado en el folklore y el canto infantil de los diferentes pueblos del mundo -:

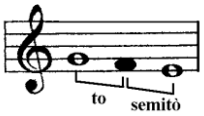


Fig. 4

Continuando con el despliegue melódico, si volviéramos a reiterar este ***procedimiento diferenciador*** llegaríamos al resultado del intervalo de 4ª justa como extensión del patrón melódico de 3ª menor, y obtendríamos, a la vez, una nueva síntesis que consiste en situar el semitono al final de una secuencia de dos tonos diferenciados: tono (9/8)-tono (10/9)-semitono (16/15), la-sol-fa-mi: el primer tetracordio componente del modo dórico – el modo principal de la música griega antigua-:

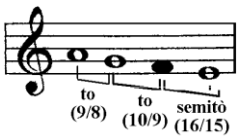


Fig. 5

Descubrimos así como la diferenciación tonal de origen melódico se apoya en el movimiento descendente, generando a su vez una secuencia de grados de naturaleza totalmente independiente respecto de la secuencia de origen armónico:

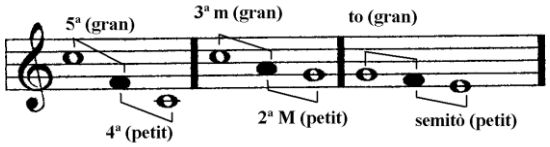


Fig. 6

Retornando a la dimensión armónica, constatamos que la cualidad del intervalo de 5ª justa está asociada a la idea de la diversidad en tanto que primer armónico "diferente" en relación al intervalo de 8ª justa que es el segundo armónico y el cual es percibido como un *analogon* del armónico fundamental. El *analogon* de 8ª conserva la ***identidad*** del sonido fundamental en otro nivel de altura del tono, como si fuera un representante de él. Pero estaríamos muy equivocados si interpretáramos el aspecto de diversidad que aporta la 5ª justa como una ***oposición*** con la fundamental: [mm] no es una oposición sino la primera ***diferencia***, la diferencia más simple posible entre sonidos armónicos. Pero no se trata en este caso de una diferencia en relación a la ***pluralidad*** de tonos y semitonos que rodean un grado de la escala concreto, sino de una diferencia que genera ***diversidad dentro de la unidad armónica***. ***La 5ª justa se convierte en el primer fenómeno asociado a la cualidad ideativa de la diversidad dentro de la unidad***. Este hecho nos lo pone de manifiesto la intuición armónica.

Por eso, el movimiento melódico de 5ª justa descendente "repliega" el movimiento diversificador en el fundamento unitario, mientras que la 4ª justa ascendente (homónimo del movimiento anterior) produce el fenómeno de "repliegue" no sobre el fundamento sino sobre el *analogon* (8ª ascendente) del tono fundamental, poniendo en evidencia la ausencia sonora del fundamento armónico que es "representado" ahora por su *analogon*:

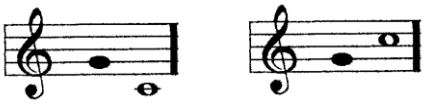


Fig. 6

Así, pues, en el movimiento de 4ª justa ascendente se experimenta por primera vez el fenómeno de la ***inversión*** en tanto que experiencia de la ausencia del sonido fundamental y sustitución de éste por su *analogon* de 8ª. Sin embargo, el fenómeno de la inversión no queda limitado exclusivamente al intervalo de 4ª justa en relación a la 5ª justa, sino que se puede hacer extensible también a una serie de intervalos relacionados con la fundamental, si bien de una forma cada vez más lejana. Éste sería el caso, por ejemplo, del intervalo de 6ª menor, el cual representa la inversión de la 3ª mayor:

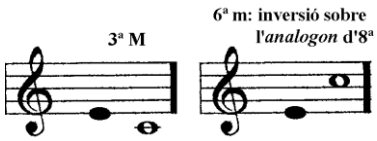



Fig. 7

[mm] que es lo que viene a decir Ernst Toch, quien asocia la 5ª justa con un ángulo de 90º, es decir perpendicular - es decir, en oposición - a un sonido que le sirve de fundamento. Esta opinión hace evidente un punto de vista "geométrico" en relación a la música que nosotros no podemos compartir. (Toch, Ernst. *La melodía* Labor Barcelona 1985, pág. 19)

Hasta aquí no nos hemos apartado excesivamente de la teoría musical clásica. Ahora bien, pensamos que podemos hacer extensible el concepto de *analogon* a intervalos distintos de la 8ª justa pero que tienen una relación cercana con la fundamental, a partir de la cual poder establecer nuevos intervalos diferenciadores que, a su turno, generen nuevas relaciones de inversión:

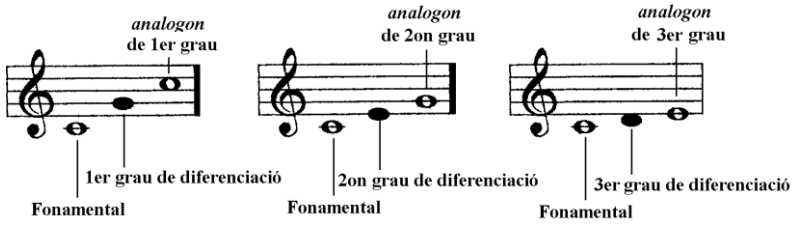


Fig. 8

De esta manera, por ejemplo, sorprendentemente la 3ª menor podría ser considerada como la ***inversión*** de la tercera mayor respecto del primer grado de diferenciación (5ª justa, nota "sol"), la cual, a la vez, actúa como un nuevo *analogon* - un *analogon* de "segundo grado", podríamos decir - respecto del fenómeno de diversidad que incorpora la 3ª mayor:

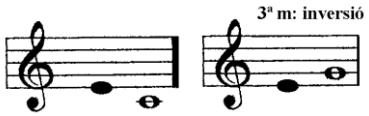



Fig. 9

Si volviéramos a aplicar el mismo procedimiento para la 3ª mayor como *analogon* de "tercer grado", obtendríamos el ***dítono*** formado por el tono mayor (9/8) y tono menor (10/9) pitagóricos, en el que la nota "re" llegaría a ser un nuevo grado de diferenciación.

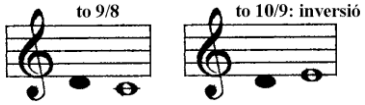



Fig. 10

Queremos remarcar que en estas dos últimas inversiones que acabamos de ver (3ª menor "mi-sol" y tono "re-mi") se da la inversión en ausencia del *analogon* de 8ª del tono fundamental ("do"). Eso da lugar a un fenómeno en el que el sonido fundamental no aparece pero de alguna manera "se hace notar": una fundamental que uno presiente pero que, no obstante, es ausente como realidad sonora - podríamos decir que es como si se hiciera "presente en su ausencia" -. La percepción de "vacío" sonoro apela directamente al sentido o intuición de unidad que el oído experimenta espontáneamente en la forma de una búsqueda de un orden unitario o unidad fundamental a pesar de todo.

En resumen, si tenemos en cuenta no sólo la dimensión armónica sino también la melódica podríamos establecer dos posibles líneas de crecimiento de la diversidad dentro de la unidad:

a) ***directa***: 8ª ascendente (= 5ª + 4ª); 5ª justa ascendente (= 3ª mayor + 3ª menor); 3ª mayor ascendente (tono mayor + tono menor), etc. y

b) ***inversa***: 8 descendente (= 5ª + 4ª descendentes); 4ª justa descendente (3ª menor + tono); 3ª menor (= tono + semitono):

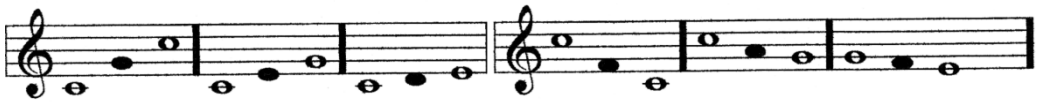



Fig. 11

Todo eso crea en síntesis un espacio tonal hexatónico (do-re-mi-fa-sol-la-do) dentro del intervalo de 8ª que forma la fundamental con su *analogon*. Sin embargo, la aparición del 7º armónico (si♭) vendría a completar la división en tonos y semitonos de la 4ª (sol-do) pero aplicando un significado diferente, un significado de ***oposición*** al movimiento ascendente (sol-la-si-do). Sin esta oposición el dinamismo del semitono (si-do) alcanzaría el objetivo de llegar al analogon de 8ª de forma sencilla:

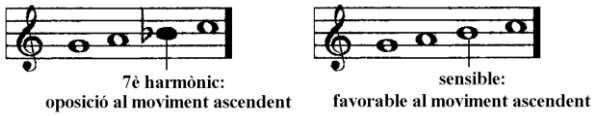



Fig. 12

El fenómeno musical de oposición que se manifiesta en el "movimiento contrario", ha sido muy a menudo confundido con el fenómeno de la inversión, cuando en realidad se trata de una ***contrariedad*** en el movimiento, la cual es percibida como un sentimiento opuesto (alegría-tristeza) -. Así, por ejemplo, la oposición podría aparecer en el movimiento melódico que va de la fundamental a la 5ª, contrariando de esta manera el movimiento de crecimiento expansivo de la gradación ascendente. Nace de esta forma, por ejemplo, la oposición modal entre modo mayor y modo menor: el ***sentimiento de contrariedad*** del modo menor es experimentado como decepción, amortecimiento, impedimento o recogimiento cuando no es el momento más adecuado, etc.:

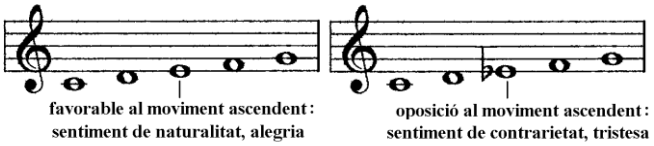


Fig. 13

Otro elemento que merece nuestro estudio es el aspecto diferenciador que se hace presente en la serie melódica constituida por intervalos de 5ª justa. Entendemos que una ***serie de 5as justas*** en movimiento ascendente o descendente no puede representar en absoluto un movimiento de crecimiento de la diversificación dentro de la unidad, sino todo un proceso de ***generación de pluralidad de grados independientes entre si***. Así, en el movimiento en el que, por ejemplo, la nota "sol" es seguida por su 5ª ("re"), aquella se ha convertido para ésta en su nuevo fundamento, pero ***independiente*** de la nota anterior en la serie ("do", 5ª inferior de "sol"), en el sentido de que es capaz de generar una nueva relación de unidad armónica. Por eso, ***la idea de pluralidad de grados armónicos descansa sobre el fenómeno de la serie de 5as justas***. El hecho de que la serie de quintas esté en el fondo de la idea de pluralidad nos hace entender porque juega un papel primordial en el fenómeno de la ***modulación***: la modulación produce un cambio de centro tonal en el que cada nuevo tono se convierte en un nuevo fundamento de la unidad.

Si nos limitamos al heptatonismo, los siete grados que componen la serie diatónica generan la escala del modo mayor a partir del IV grado (subdominante). Eso significa que la base de la pluralidad de grados que componen la escala heptatónica del modo mayor es la subdominante y no la tónica. De esta manera, ***la tónica (I) se sitúa en el punto de equilibrio entre la base de subdominante (IV) y el grado representante de la diversidad dentro de la unidad armónica, la dominante (V)***:

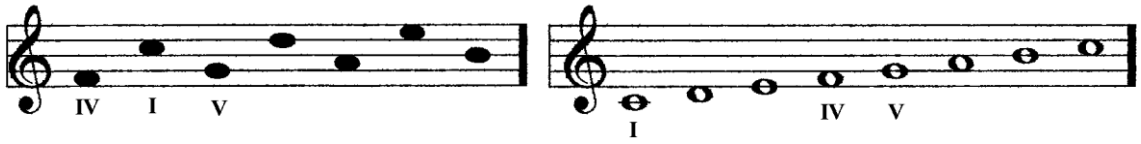



Fig. 14

Pensamos que es importante señalar que el IV grado forma parte también, en tanto que 7º armónico, del despliegue de la unidad armónica a partir del V grado. De esta forma, la subdominante queda relacionada y subordinada - en el sentido de ser derivación de un despliegue - a la dominante en lo que concierne al sentido de unidad armónica; pero, por otro lado, esta misma subdominante representa el fundamento unitario para la tónica, la cual lo es, a su vez, de la dominante. Aquí se hace evidente un juego de relaciones cruzadas entre subdominante, dominante y tónica, que hace de la tónica un elemento central, mediador o, incluso, neutral respecto de las fuerzas unitarias de la subdominante y la dominante:

a) la tónica se convierte en fundamento para el grado con una unidad más potente y diversificada (el V grado);

b) la tónica es el elemento de diversidad en relación a la unidad de subdominante. Todo eso queda muy bien expresado en el agrupamiento por tetracordios de la escala diatónica en su movimiento ascendente:

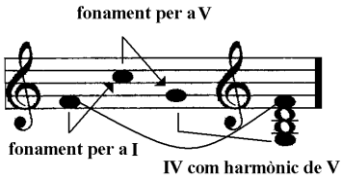


Fig. 15

De esta manera, el movimiento de la tónica (do 3) a su *analogon* a la 8ª (do 4) está compuesto de dos movimientos tonales:

1) de la tónica (do 3) al *analogon* de 8ª ("fa 3") de su fundamento (IV grado, subdominante, "fa 2"), y

2) del V grado (dominante, "sol 3") al *analogon* de 8ª de la tónica (do 4).

Llegamos de esta manera al resultado "paradójico" de contemplar la culminación de un movimiento de tensión (derivativa del movimiento ascendente desde la tónica a su *analogon* de 8ª superior) a través de movimientos parciales que en si mismos son de distensión – tal como se produce cada vez que alcanzamos la fundamental, primero con la de subdominante y después con la de tónica respectivamente -:

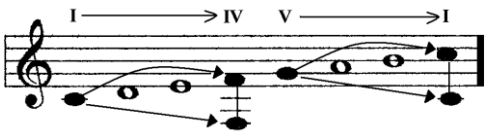


Fig. 16

En cambio, el movimiento por escala descendente, tan propio de la dimensión melódica, sigue el camino natural distensivo que se produce cuando, partiendo del *analogon* de 8ª, alcanzamos su tono fundamental a la 8ª inferior. Respetando el equilibrio tonal – y, por lo tanto, contando con la presencia de los grados **IV**, **I** y **V -**, la escala más adecuada para favorecer el movimiento descendente sería aquella que presentara el dinamismo del movimiento semitonal justo antes de alcanzar la dominante y la tónica respectivamente: eso se da justamente en el perfil melódico del modo dórico (fig. 17), el cual representa, según lo que hemos comentado antes, la ***oposición*** más plena al carácter de la escala ascendente del modo mayor:

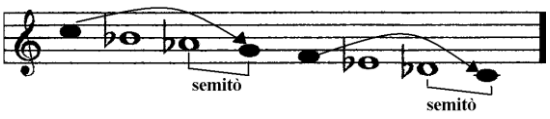



Fig. 17

2.7.4.2. La diferencia en el ritmo

A nivel de las cualidades rítmicas, el crecimiento en la diversidad aparece a partir de las proporciones rítmicas que se integran en la idea de unidad del objeto musical.

El primer grado de diversidad dentro de la unidad aparece también con la proporción 2:1, como es el caso del ritmo "blanca + negra" dentro del compás ¾. .

A partir de ahí podemos establecer otros grados de diversidad (crecimiento generativo), pero también de analogía (crecimiento acumulativo): cogiendo ahora la blanca anterior puedo construir su *analogon* por disminución rítmica (negra más negra) o referirlo a su ritmo fundamental duplicado (blanca + blanca); sin embargo, pueden aparecer ritmos derivados alternativos, como "blanca de tresillo + negra de tresillo", etc.

Vemos, pues, como la analogía, en principio de naturaleza "no diversificadora", puede generar diversidad a través de la diferenciación en relación entre analogías, por disminución o aumentación rítmica, de diferentes niveles: nace así la proporción doble o mitad, generando una serie de grados rítmicos diversos: "blanca, redonda, cuadrada" o bien "blanca, negra, corchea, semicorchea, fusa, semifusa, etc.".

Sin embargo, la cualidad originaria de la diferencia hace aparecer inmediatamente la diversidad en forma de una relación con términos desiguales, dentro de una unidad fundamental: como, por ejemplo, en la relación "blanca + negra" dentro de la unidad de compás ¾.

No obstante, en un compás 3/4 que tiene como valor íntegro la "blanca con puntillo" podemos conseguir un nuevo nivel de diferenciación a través de su *analogon* rítmico "negra con puntillo + negra con puntillo", así como también aparecerá, a través de una proporción doble, una relación con un ritmo fundamental de valor "blanca con puntillo + blanca con puntillo" dentro del compás 3/2.

¿Dónde quedaría los ritmos y métricas de proporción quinaria, septenaria, etc.?:

Representan sumas amalgamadas del tipo "3+2". Dentro de un compás 5/8, por ejemplo, tenemos un primer grado de diversidad dentro de la unidad en la diferenciación de "negra con puntillo + negra"; dentro de un compás 7/8 tendríamos la proporción "blanca + negra con puntillo"; dentro del 8/8 tendríamos "blanca con corchea + negra con puntillo", etc. Vemos como en este sentido, las relaciones establecidas siguiendo la llamada "serie de Fibonnaci" podrían servir también para ir creando una progresiva diversidad dentro de la unidad de compás.

En resumen, de todo lo que acabamos de exponer se puede desprender que:

1) No es la duración absoluta sino la relación proporcional entre duraciones (el ***intervalo rítmico***) lo que es determinante en el sentido de generar diversidad rítmica.

2) La proporción binaria representa una relación de analogía y de crecimiento acumulativo.

3) La proporción ternaria es la relación más sencilla que genera la diversificación dentro de la unidad del compás.

4) La tradicional "perfección" de la métrica ternaria tendría que ver con la idea de diferencia y el fuerte lazo con el sentido de unidad.[nn]

[nn] La idea de que la proporción métrica ternaria corresponde a la idea de perfección aparece ya en los tratados medievales del *Ars Antiqua*, considerando la proporción binaria como "imperfecta". La

5) Otras proporciones diversificadores son las que se pueden obtener, por ejemplo, con los números de la serie de Fibonacci (1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, etc.), las cuales están presentes en muchas obras musicales del folklore de diversos países, así como en toda la métrica amalgamática en las obras musicales cultas.

Dentro de la proporción "corto-largo", el valor largo representa el fundamento originario, mientras que el corto hace referencia a aquello derivado y por lo tanto, no originario. Por eso la proporción "corto-largo" es percibida como un movimiento hacia la distensión, mientras que largo-corto genera la sensación estética de tensión por expansión del movimiento rítmico.

Más allá de las consideraciones estrictamente rítmicas y métricas, ***la proporción "corto-largo" representa, en general, un movimiento universal de repliegue al valor fundamental y originario de la unidad para cualquier cualidad o valor musical en la que se presente*** – sea como cualidad rítmica, melódica, armónica, etc. -.

2.7.4.3. La diferencia en el timbre: los sonidos a-tonados

El hecho de que la unidad requiera de un orden establecido lleva como consecuencia que los timbres faltados de estabilidad suficiente sean percibidos con un alto grado de ambigüedad en su intensidad de altura. Por lo tanto, la percepción de la unidad está condicionada a la estabilidad del timbre, mientras que, contrariamente, es independiente de la percepción de su identidad singular.[oo]

Por el contrario, la ambigüedad en la identificación tímbrica debida a la manipulación "artificial" del sonido: filtro de armónicos, sordinas, mixturas tímbricas, manipulación electroacústica, etc. - no afecta en absoluto el sentido de unidad formal del objeto (conservando, por ejemplo, la estructura de alturas y dinámicas intacta).

El patrón del espectro armónico se convierte en el punto de *re*-ferencia para captar la *di*-ferencia tímbrica. Así, el hecho de que podamos ser capaces de percibir y distinguir diferentes timbres nace de la existencia de un ***fondo*** universal para todos los timbres, que es el espectro de armónicos.

En general, si percibimos la diversidad es, pues, porque intuimos una unidad de fondo a partir de la cual se genera. Por ejemplo, si no conociéramos la consonancia, no podríamos entender la disonancia: si no fuera así, seríamos in-diferentes a las posibles di-ferencias tímbricas. Eso sigue un claro movimiento dialéctico: si cualquier fenómeno, acontecimiento o cualidad llama nuestra atención es porque con- lleva la existencia de su antítesis. De no ser así, sería un fenómeno in-diferente para nosotros y pasaría desapercibido a nuestra atención.

Por eso, si hay timbres que siguen unitariamente el espectro de armónicos es porque intuimos que hay otros que no lo siguen, como es el caso de los "sonidos de altura indeterminada". Sin la existencia de estos sonidos musicales sin tono - que llamaremos a partir de ahora sonidos "a-tonados" - no habría posibilidad de discernir el tono musical y viceversa.

---

asociación de la idea de perfección del número "tres" con la Trinidad teológica es cosa bien conocida de los estudiosos del tema. Pero nuestra investigación ha llevado a justificar la "perfección" de la proporción ternaria en la diferencia: una diferencia que lleva a la unidad a generar toda la diversidad imaginable.

[oo] Así, la identidad del timbre de los instrumentos de percusión llamados "de afinación indeterminada" es percibida con una claridad y distinguibilidad meridianas.

Los sonidos a-tonados no son otra cosa que sonidos musicales sin unidad tímbrica pero que contribuyen indudablemente a la identidad del objeto musical. En este sentido, la existencia de los sonidos a-tonados nos puede servir como ejemplo que apoye nuevamente nuestra tesis de que la identidad tímbrica es un concepto independiente de la unidad de un determinado valor del objeto musical.

La unidad es la condición de posibilidad para la identificación, pero no identifica por ella misma; al contrario, el sentido profundo de la unidad no hace diferencias, es in-distinta y lleva, por lo tanto, a la con-fusión: "fundirse" en la unidad "mueve" a con-fusión.

De aquí podemos deducir que la existencia de una gran diversidad de gustos estéticos apela a la intuición de una unidad del gusto, de una unidad de fondo en la experiencia estética: un fundamento estético que es in-diferente y con-fuso en si.

2.7.5. La experiencia de la forma y de la estructura musical

Entendemos por ***forma musical*** la idea de unidad que fundamenta la diversidad de objetos musicales componentes de una obra.

La ***estructura musical*** - o llamada también, "forma interna" o "forma intraopus" - es la idea sensible subyacente a la diversidad de objetos componentes que identifican la singularidad de una obra musical. [pp]

De aquí la importancia que toma para el compositor la ***intuición de la forma*** de cara a saber encontrar el equilibrio entre la ***presencia*** insistente y el ***movimiento*** y ***crecimiento*** diversificadores en el objeto musical, ya que todo sentimiento de conflicto será, de alguna manera, fruto de una oposición entre estas nociones primordiales.

La noción primordial de ***presencia*** generará en la dimensión temporal de un objeto musical un orden de proporciones rítmicas ***fijas*** y de crecimiento ***acumulativo***; así, por ejemplo, en la melodía llevará a un diseño consistente, pero difícilmente a un motivo melódico generador de un tema musical, y, en la dimensión material del sonido, a la percepción de un timbre suficientemente estable en el tiempo.

No obstante, si la noción de presencia se manifestara en exceso podría ***paralizar*** el movimiento y se podría producir un colapso en el crecimiento del objeto musical. En cambio, un exceso en el movimiento diversificador del objeto musical tenderá a la dispersión de su crecimiento y a la inconsistencia. En este sentido, la dimensión

---

[pp] Es muy importante a la hora de hablar de forma y estructura musical entender que estamos hablando de ideas sensibles dadas a la escucha musical y no de ideas abstractas dadas a la conciencia reflexivo-analítica: la forma y la estructura se perciben y no se deducen de un estudio analítico previo o por "cálculo" consciente o inconsciente – como cree una corriente de pensamiento que comienza en Leibniz y acaba en los cognitivistas, pasando por el estructuralismo y la semiótica musical -. En esta línea situamos también la teoría de Leonard B. Meyer, la cual se apoya en ciertas "inferencias" más o menos razonables que, según su parecer, el oyente se hace para determinar la estructura de una obra. Pero se trata de un proceso mental inconsciente donde juega un papel determinante el concepto matemático de ***probabilidad*** y el concepto de ***redundancia*** de la teoría de la información: de qué manera pueden los acontecimientos musicales despertar ***expectativas*** que condicionen la escucha. El carácter psicologista conductista de esta teoría es harto evidente. Nos encontramos, pues, con una teoría que condiciona la comprensión de la música presente a los hábitos de escucha del pasado: eso no lleva a ningún otro fin que al de un inmovilismo estético y a un concepto de forma y estructura dependientes de los diversos modelos estilísticos. Según nuestra opinión, el error fundamental de Meyer es no saber distinguir entre las naturales "expectativas formales" estéticas de los oyentes y el concepto de "predictibilidad" a partir de unos modelos estilísticos, cosa más propia del pensamiento científico que del artístico.

material del sonido actúa a la vez como ***estímulo*** a la realización estructurada del cambio - permitiendo ganar para el movimiento más complejidad estructural – y, a la vez, como ***resistencia*** a la dispersión del movimiento.

Bien equilibrado en la forma, el mismo *ostinato* que tendería naturalmente a provocar fácilmente en el oyente una sensación de aburrimiento o tedio, puede actuar como elemento a favor de la generación de una intensa expectativa a través del sentimiento estético de ***deseo***: ya que lo que, hasta cierto punto, retarda su llegada se hace todavía más deseable.

El deseo siempre genera una reacción de tensión emocional. Eso es así porque, tal como hemos afirmado en capítulos anteriores, ***el sentimiento existencial fundamental es el entusiasmo***: la expectativa de encontrarnos con la esencia de la existencia, con el ser en tanto que existente, es el que mueve al oyente al sentimiento activo de deseo ante la promesa de satisfacción estética inminente y completa.

La actitud expectante, en la base del sentimiento estético de deseo, es el motivo de que todas las ideas musicales generen expectativas formales. Los ***objetos musicales***, en tanto que ***síntesis conceptual*** de valores y cualidades manifestadas multidimensionalmente en la escucha musical***, recogen y concretan estas expectativas formales en su si***: la expectativa formal hace que esperemos de la obra que nazca, crezca y acabe no precisamente de cualquier manera - ¡es evidente que una interrupción arbitraria de la música nunca será percibida como un posible final musical! -, sino que esperamos, por ejemplo, que una frase musical cierre el ciclo iniciado por la propuesta de su semifrase inicial componente – de la misma manera que lo hace una pregunta cuando rompe el silencio abriendo un espacio y una dirección bien determinada para poder acoger una respuesta adecuada -, o que un tema haga aparición en los momentos culminantes de la obra, como sujeto y como respuesta en una fuga, etc.. El ciclo de apertura y cierre, el dejar el ánimo suspendido para encontrar después el camino del reposo, forma parte de la propia dinámica de la aprehensión del sentido. Así, la experiencia de la música pone de relieve la estructura lógica de la comprensión musical, la cual incluye en su inicio la estructura propia de la ignorancia y la imprevisibilidad llena de motivación de sentido de la chispa creativa.

Sin embargo, las expectativas formales no quedan limitadas exclusivamente a los objetos musicales. También las encontramos, a través de su fragmentación en la dimensión de su materialidad sonora, conduciendo el diálogo instrumental en un pasaje *concertante* o rigiendo los cambios de textura sonora entre familias orquestales, por poner un ejemplo.

Si pasamos a considerar la relación de los objetos musicales componentes de una obra entre si y la relación de éstos con la obra en su totalidad, constatamos que existen ***relaciones estructurales*** de cohesión entre los objetos que mantienen el carácter identitario de la obra y ***relaciones formales*** de orden generador de diversidad que tienen que ver con la idea de unidad que abraza todos los objetos musicales de la obra.

2.7.6. La experiencia de la tonalidad

Una tonalidad es una idea musical universal, común a todos los objetos musicales que la comparten, que se basa en un conjunto de sonidos musicales que presentan una idea de identidad específica a través de la singularidad del ámbito y de la configuración de las diferencias de altura entre los sonidos musicales que la componen, y una idea de unidad desplegada a través de la diversidad de estos sonidos y ordenada

según su cualidad de intensidad de altura a partir de un fundamento generador común. Para su estudio teórico, a menudo es útil hacer una ***representación canónica*** de la tonalidad en forma de una escala ascendente o descendente ordenada por grados conjuntos sucesivos; pero también pueden servir otras representaciones para este menester: una progresión armónica, una secuencia progresiva a partir de un motivo musical dado, etc.

La definición que acabamos de hacer es mucho más amplia que la que se acostumbra a encontrar en los textos de teoría musical.[qq] No sólo la tonalidad clásica, sino el sistema modal de los antiguos griegos, los modos gregorianos, los modos pentatónicos de las diversas tradiciones musicales del mundo o el sistema tonal cromático bártokiano, pueden ser incluidas en esta definición.

Por otro lado, no todo objeto musical ha de pertenecer necesariamente a una tonalidad, ni todo conjunto de sonidos musicales forman una tonalidad. En este sentido, de una serie dodecafónica – tal como es concebida en el método ideado por Schönberg – no podemos decir que es una representación canónica de una tonalidad, como más adelante argumentaremos, ya que en este caso, incluso siendo un conjunto de sonidos con una identidad incuestionable, le faltaría la idea musical de unidad.[rr]

Así pues, existen obras musicales que no comparten la idea de una tonalidad tal como lo hemos descrito anteriormente; pero, en cambio, no pueden haber obras o objetos musicales que no se basen en ninguna idea de identidad y de unidad a la vez: o dicho con otras palabras, pueden existir objetos musicales "fragmentados" por su falta de unidad de concepción pero con una fuerte idea identitaria que les dé cohesión, o bien objetos "ambiguos" sin idea de identidad pero que presentan una unidad de concepción – a estos dos tipos de obras u objetos musicales los podríamos llamar obras u objetos parcialmente tonales; pero ***no puede haber objetos musicales sin identidad ni unidad de concepción,*** es decir, ***objetos musicales absolutamente atonales***.

Se abre aquí un motivo de discrepancia: entender la tonalidad - sea en la forma "fuerte" identitario-unitaria o en la forma "débil" de tonalidad parcial - como el sistema de pensamiento musical que fundamenta la inteligibilidad de las ideas musicales, y, por lo tanto, siempre presente en la expresión musical de todas las épocas; o entender solamente el sistema vigente en el período de la "práctica común". En el primer caso, la tonalidad es inherente a todo pensamiento y/o concepción musical mínimamente coherente – y, por lo tanto, no puede existir una ***música atonal***, tal como afirmaba Schoenberg -, y puede ser concretada en los tres tipos de pensamiento que se han dado a lo largo de la historia de la música: ***el pensamiento horizontal (monódico), el pensamiento simultáneo (armónico) y el pensamiento serial***. En el segundo caso no hay más tonalidad que la clásica.

Evidentemente, somos del parecer que es mucho más adecuada una concepción abierta de la tonalidad que otra tan restrictiva que lleve ya implícita una fecha de caducidad. Pensemos que fue precisamente el hecho de haber confundido la idea universal de tonalidad con el caso particular de la tonalidad "clásica" el motivo que

---

[qq] De hecho, lo que se suele entender por tonalidad es un caso particular: el sistema tonal propio de la música hecha en el período llamado "de práctica común" – aproximadamente entre los siglos XVI y XIX – y que también es conocida como tonalidad bimodal clásica.

[rr] Idea de unidad que Alban Berg y Anton Webern intentarán recuperar por caminos diferentes: en el caso de Berg trabajando con series dodecafónicas de clara raíz tonal – ver, por ejemplo, la serie de su *Concierto para violín* -, mientras que Webern buscará motivos generativos intraseriales.

llevó en su momento a muchos compositores a rechazar toda idea de tonalidad.[ss] El error se consolidó en el momento que se quiso construir una teoría musical sobre bases puramente acústicas.[tt] Escuchamos aquello que la percepción musical nos hace escuchar y no aquello que "acústicamente" tendríamos que escuchar según la teoría. Somos capaces de distinguir las diferencias en la altura del sonido – los intervalos - "abstraídas" de su ámbito y registro sonoro "acústico" y percibirlas en tanto que intervalo transpuesto, pasando por encima y "haciendo imperceptibles" a la escucha musical aquellas disonancias entre sonidos armónicos que una percepción no musical, meramente acústica, nos haría constatar...

2.7.6.1. La tonalidad "clásica": un lenguaje para la representación de un "mundo musical"

La tonalidad tríadica "clásica" es un sistema musical universal basado en la idea de unidad a través de la noción de crecimiento generativo a partir de la serie de armónicos.

La tonalidad tríadica no genera sólo un orden, sino un ***orden sistemático***, un sistema que gobierna el proceso de crecimiento musical. Por lo tanto, la tonalidad clásica no es un ***estilo*** de escritura musical, una *maniera* de componer sometida a determinadas convenciones,[uu] sino un fundamento a partir del cual se generan diferentes estilos particulares, los cuales no agotan el potencial de éste.

[ss] El modo pentatónico armonizado tonalmente se transforma en un modo heptatónico diatónico "deficiente", como a su vez, el modo diatónico se convierte en un modo cromático también "deficiente": ésta parece ser la dinámica de la evolución de la idea sensible de tonalidad. ¿Por qué no pensar, pues, que por una razón similar la tonalidad cromática clásica no pueda acabar colapsándose primero en un nuevo sentido de tonalidad que admita la presencia simultánea de varias tonalidades clásicas para, posteriormente, abrirse a una tonalidad cromática completa dodecatónica?

[tt] Principalmente la teoría musical de Helmholtz. Como bien señala Pierre Schaeffer, una aproximación a la percepción musical siguiendo estrictamente las previsiones que se pueden desprender de las leyes físicas de la acústica nos llevará sin duda hacia un camino lleno de despropósitos.

[uu] El compositor contemporáneo y ensayista Henry Pousseur, nada sospechoso de albergar ideas reaccionarias lo dice bien claro: "*Llegamos así hasta el campo de las convenciones puramente (?) arbitrarias, voluntaristas, que la educación y la costumbre pueden desde luego incrustar con bastante fuerza pero que sin embargo no tienen ninguna expresividad innata. De todos modos, me parece que lo específicamente musical se atiene muy raras veces a estas convenciones, y que casi siempre está apoyado en capacidades expresivas mucho más "naturales", dotadas de un porcentaje de eficacia mucho más alto. Yo, por mi parte, estoy convencido de que las bases de nuestra armonía tradicional, por ejemplo, con sus fuerzas de "atracción" y los poderes expresivos que de ellas resultan, están lejos de ser puras elaboraciones convencionales, y creo que radican en mecanismos de percepción muy imperativos. Por supuesto, se precisa una cierta educación para captar todo esto (del mismo modo que es preciso aprender a andar aunque la marcha dependa de leyes de equilibrio muy restrictivas); y por otra parte, la cultura no deja ni ha dejado nunca de reforzar, de acentuar de un modo sin duda considerable, estas potencialidades originales. Pero en cualquier caso estas virtualidades preexistían. La cultura no las ha inventado, en el sentido de haberlas sacado de la nada absoluta, simplemente las ha descubierto (en una intemporalidad que puede conducir a error) y las ha manifestado*" (Pousseur, Henri. *"Música, semántica, sociedad"* (Alianza Música. Madrid 1984, p. 19). Desde un punto de vista más filosófico, incluso autores como Gadamer, nada sospechoso de afiliación platónico-pitagórica, admite la existencia de cosas más allá de las convenciones: "*existen también cosas que no permiten por sí mismas una convención humana cualquiera, porque "la naturaleza de las cosas" tiende a imponerse constantemente*" (*VM*, p. 391). Las "leyes naturales" de la música son en este sentido un buen ejemplo de derecho natural que tiende a imponerse "a pesar de todo", si bien hay que advertir que no son leyes inamovibles ya que siguen todo un proceso ilimitado de evolución histórica. En este sentido, entendemos que las leyes musicales – como por

Este sistema tiene su principio básico en un pensamiento simultáneo armónico que acepta tres armónicos diferentes - el 4º, el 5º y el 6º, obviando los armónicos 1º, 2º y 3º como meros *analoga* de 8ª – en sucesión por 3as como modelo común para la consonancia polifónica: el acorde tríada, formado por la superposición de un intervalo de 3ª M + un intervalo de 3ª menor.

La estructura armónica, construida de esta manera, permite el reconocimiento perceptivo del armónico fundamental – el 4º armónico como representante del armónico 1º – como raíz unitaria generadora del acorde. Este reconocimiento es tan claro y preciso para el oyente que incluso se hace posible cuando este armónico fundamental no está situado - como corresponde al orden de la serie armónica -, en la voz grave (bajo), sino en la voz superior o en las voces intermedias. El fenómeno en cuestión da lugar a la posibilidad de diferentes estados (inversiones) y disposiciones de los acordes sin poner en peligro la percepción eidética de unidad: estado fundamental (cifrado 5/3), estado de 1ª inversión (cifrado 6/3) y estado de 2ª inversión (cifrado 6/4). Además, este reconocimiento del sonido fundamental y los diferentes estados y disposiciones de los acordes se experimenta también en el contexto de la discordancia contrapuntística a través de los movimientos de retardo, de anticipación y de una ornamentación con "notas extrañas" a los acordes.

Por otro lado, el sistema tonal tríadico hace posible - a partir de la transposición del acorde tríada a los diferentes grados de la tonalidad clásica bimodal – la existencia de ***especies*** de acordes tríadas diferentes del modelo abstraído directamente de la serie de armónicos. Eso permite una gradación del carácter disonante de estas especies sin perder su condición de acordes tríadas: de esta manera, pues, se originan el acorde tríada menor, el acorde tríada disminuido y el acorde tríada aumentado.

Además, el sistema tonal tríadico incluye un subsistema basado en el concepto de acorde cuatríada (de 7ª), disonante en relación al acorde tríada, basado en la superposición de tres terceras [vv] según el orden de los armónicos 4º, 5º, 6è y 7º: 3ª

---

ejemplo las que soportan el sistema tonal tríadico – son más de ***naturaleza moral*** que de naturaleza física o psicobiológica – objeto de estudio de las ciencias naturales – aunque no deberíamos menospreciar la contribución de ésta última. Quizás sea ésta la razón por la cual, por ejemplo, no se puede enseñar a componer (saber moral), pero si se pueden enseñar las reglas del oficio (saber técnico).

En medio de toda esta problemática, Fubini se pregunta, en todo caso, si "*¿es la tonalidad uno de los muchos lenguajes de que hace uso la música que puede substituirse por un nuevo lenguaje el día de mañana, o posee una validez a-histórica, lo que querría decir casi universal?*" (*Op. cit.*, p. 180). Ciertamente, no hay nada peor para el sentido histórico que pretender invalidar la posibilidad de un carácter universal para la verdad histórica. Estamos ante el prejuicio que el "espíritu científico" guarda contra la historia desde la Ilustración: el prejuicio que afirma que ***sólo puede ser universal aquello que es a-histórico***. A todo eso, se añade desde la última posguerra mundial un "nuevo" prejuicio que impide acoger la verdad en su desnudez: el prejuicio de que ***no hay nada que no pueda ser superado por el sentido del progreso*** - con lo cual se da arbitrariamente por superado todo aquello que se resiste tercamente a la idea de progreso, y así permanece enquistado por siempre pendiente de superación -. De esta forma, la controversia sobre la convencionalidad de la tonalidad clásica se ha extinguido de raíz. La tonalidad ha sido declarada convencional sin cargos porque el prejuicio "progresista" lo ha dictaminado así, sin que se requieran pruebas. ¡El ingenuo que pida la revisión del caso es automáticamente acusado de viejo retrógrado y condenado a galeras a perpetuidad!

[vv] El principio de construcción por terceras genera, por lo tanto, todos los acordes: tanto los consonantes como los disonantes. De ahí que la 3ª podría ser considerada como el auténtico "motivo" (¿serial?) de la música tonal clásica: ¡el tema fundamental que Brahms intuyó especialmente en su última sinfonía!

Justamente a causa del principio de construcción por terceras llegamos a oír la 4ª en la segunda inversión de los acordes tríadas y cuatríadas como disonante; lo que no era así en la edad media. Podemos decir, pues, que la tonalidad clásica es una ***tonalidad hecha de 3as***. Que la identidad del tríada se

Mayor + 3ª menor + 3ª menor. Este subsistema permite también el reconocimiento del armónico fundamental a partir de cualquier estado o inversión del acorde cuatríada: estado fundamental (cifrado 7/5/3), 1ª inversión (cifrado 6/5/3), 2ª inversión (cifrado 6/4/3) y 3ª inversión (cifrado 6/4/2). En este sentido, también se pueden reconocer hasta siete diferentes ***especies*** de acordes cuatríadas. Hasta los acordes de 9ª (excepción hecha de la impracticable cuarta inversión) los acordes por terceras garantizan el reconocimiento de la fundamental sea cual sea el estado, posición o disposición en que se encuentre el acorde en concreto. En cambio, no podemos percibir la fundamental armónica de todos los estados hexíadas (de 11), heptíadas (de 13ª), etc. Sin esta unidad de orden superior, los acordes aparecen como meras ***simultaneidades fragmentadas***. Esta fragmentación comienza cuando escuchamos simultáneamente dos o más fundamentales diferenciadas dentro de un acorde en vez de una sola: así, el acorde complejo se rompe en acordes componentes sencillos tríadas y cuatríadas.

Este fenómeno no es exclusivo de la música del siglo XX, sino que aparece dentro del contexto de la tonalidad clásica con los llamados "acordes de sobre-tónica". En este sentido, una de las posibilidades más notables de supervivencia y de extensión de la tonalidad tríadica clásica ha sido la utilización de los acordes poliacórdicos y politonales, los cuales mantienen la unidad armónica de los acordes o tonalidades componentes dentro de un contexto de pluralidad acórdica o tonal.

La tonalidad tríadica clásica manifiesta plenamente una analogía entre la estructura armónica y la estructura del lenguaje, y así como ya hemos señalado anteriormente que manifiesta el "lenguaje de las esencias" - o también se podría decir que manifiesta la esencia de todo lenguaje -, también tiene sentido hablar de una cualidad "representativa" del lenguaje armónico, a la vez compatible con su innegable a-semanticidad.

Dicho así puede parecer a primera vista un argumento contradictorio, pero en realidad responde a lo que percibimos en la escucha musical de obras escritas en el marco de la tonalidad tríadica clásica. Si nos remitimos a los primeros estudiosos de la tonalidad, ya el mismo Zarlino [ww] hablaba en relación a la música de un "mundo" con sus "elementos", estableciendo una analogía entre el bajo armónico y el elemento tierra como sustentador y soporte de las otras partes. El hecho de que el bajo atraiga la atención particularmente de entre todas las otras voces es debido a la importancia que toma en tanto que factor identificador del primer armónico, el cual nuestro oído toma como síntesis de todo el conglomerado armónico entero. ***El oído busca espontáneamente el armónico fundamental sea para confirmar la nota del bajo o para rehusarla como fundamento***. La analogía con la fuerza de la ***gravedad*** parece evidente: así como los cuerpos tienen tendencia a "caer" buscando la posición más estable y con un centro de gravedad más bajo, así los acordes tienen tendencia a "caer" a la posición más estable, que es allí donde la fundamental se encuentra en la posición más grave. Debido a eso decimos que la tonalidad tríadica crea a su manera un "mundo": existe un centro tonal y un "campo de fuerzas" que es análogo al campo gravitatorio y marca unas líneas "geodésicas" por donde debe circular la corriente de encadenamientos armónicos y acontecimientos melódicos de forma unitaria.

---

conserve a través de los cambios de estado del acorde significa que el orden tríadico posee un tipo de ***orden superior,*** que, a nuestro entender, es de características similares al orden serial.

[ww] Zarlino, G. *Istitutzioni harmoniche* (Venecia, 1558), citado por R. Scruton, *Opus cit.,* p. 257.

La música, sea tonal o no, lleva en su si su propio medio musical de expresión: se autoexpresa creando su medio de expresión. Así, expresión y medio de expresión surgen juntos e inseparables. No obstante, la música tonal tríadica lleva un campo expresivo asociado que es representativo de si misma, es decir un "mundo".[xx] No todo medio expresivo ha de ser representativo, pero cuando lo es entonces representa un "mundo". La música tonal tríadica crea un "mundo" en el que ella se representa a si misma.

Una de las razones que vienen a apoyar nuestro argumento proviene precisamente de lo que muchos teóricos acostumbran a llamar "música atonal". Así, cuando el compositor Alban Berg en su *Concierto para violín* intenta imitar "atonalmente" el estilo de los claramente tonales valses vieneses, nos encontramos ante un fenómeno que creemos muy interesante: ***la música "atonal" es capaz de imitar la música tonal tríadica justamente por la distancia, en grado de abstracción, que las separa***. Sin caer en la identificación, Berg contempla el vals vienés desde la atalaya de la pura abstracción musical que le permita la utilización del método dodecafónico. En estas condiciones, nos atreveríamos a decir que el universo tonal "clásico" menciona una naturaleza musical que puede ser "narrada" como si de una representación dentro de un "mundo musical" se tratara: de hecho, la capacidad "narrativa" de la música haría referencia a los acontecimientos de los objetos musicales "representados" de alguna manera.

Un mundo es la forma que tiene la realidad de darse para ser representada. Fuera de todo lo que puede ser representado no tiene sentido hablar de mundo.

En tanto que realidad representada, todo mundo puede ser descrito por un lenguaje.

La estructura de un lenguaje puede presentar analogías con la estructura de otro lenguaje para otra realidad representada, pero el sentido de lo que describen ambos lenguajes es intraducible entre si.

La realidad musical – que abarca también lo que no puede ser representado – se da en la escucha como un mundo propio para la representación, y lo hace con su propio lenguaje.

¿Qué ***representa***, entonces, la música tonal tríadica?:

Contestaremos que nada relacionado con el mundo en el que habitualmente nos movemos, con el mundo de los objetos físicos, ***incluidos también los instrumentos musicales "emisores" del sonido musical*** - en este sentido la música manifiesta en si lo que, en comparación con lo que sucede con la representación del mundo físico, podríamos llamar la "***esencia de la representación***" -, pero sí que representa "cosas" propias del mundo musical que ha creado: representa los objetos musicales que se ajustan a la estructura del lenguaje armónico-tonal. Efectivamente, cada unidad formal del objeto musical "vive" en este mundo con sus características "cuasi-personales" que la propia música nos describe a través de su lenguaje: su "extensión", su "lugar" en el discurso, su "peso específico" y su función en relación al todo, de manera que la

[xx] Podemos decir que por un lado la realidad musical se autoexpresa y, por el otro, se autorrepresenta creando su mundo. Mientras la representación es un acto intencional – representación "de"... –, la autorrepresentación es un acto reflexivo. En este sentido, constatamos una analogía con el juego: el juego es en sí mismo autorrepresentativo aunque consista en el jugar "a representar" unos personajes, etc.. Ver también lo que dice al respecto Gadamer, *VM*, p. 151. Pero creemos que este autor no perfila suficientemente la diferencia entre los conceptos de "expresión" y "representación". Tampoco podemos estar de acuerdo con Gadamer cuando afirma que "*la verdadera esencia de la representación y de la obra de arte es el juego*" (p. 160); en todo caso el juego – y especialmente el juego creativo del niño - puede representar un antecedente genético de la actividad artística, pero no su esencia.

identificamos inmediatamente por su personalidad musical. Diríamos que el "mundo" creado por el lenguaje tonal triádico es fundamentalmente un "espacio" musical, un "campo" conservativo de fuerzas musicales con valles, barrancos, caminos, geodésicas, etc. La presencia de un espacio es la señal inequívoca de la existencia de un mundo representable mediante un lenguaje.

Cada acorde, cada contorno melódico, cada motivo rítmico, etc., actúa de forma unitaria como un componente descriptor de la identidad del objeto; pero, a diferencia de la descripción que nos hace el lenguaje de los objetos del mundo, la descripción musical es completa porque ***el objeto musical es absolutamente transparente a este lenguaje:*** los objetos del mundo musical no ocultan nada, no esconden un "en si" opaco donde depositar una intimidad indescriptible, sino que se dan plenamente al mundo que los representa a través del lenguaje tonal tríadico. En este sentido, el lenguaje tonal no añade ninguna cualidad o ningún valor estético más de los que ya hemos hablado en el capítulo anterior: sólo se encarga de describir estos valores y cualidades ***encarnados*** en objetos musicales para su representación. El "mundo" de la tonalidad no modifica la realidad musical tal como nos es dada a la escucha, tan sólo "juega" al juego de la representación, en vez de vivir la experiencia directa y no mediatizada del sonido musical. Ni tan sólo la cualidad de la "transparencia" al lenguaje es una cualidad propia de la tonalidad tríadica: con independencia de la capacidad para ser descrito, musicalmente el "qué" es también el "cómo", porqué "en esencia" coinciden. La esencia del "qué" es su modo singular de presentarse y la esencia del cómo es su intrínseca "*quiddidad*". Por eso, cómo ya hemos señalado antes, la percepción del objeto musical coincide con el de sus cualidades, sea representado o no en el mundo del lenguaje armónico-tonal.

De no existir esta capacidad representativa propia de la realidad musical – con independencia de texto o cualquier pauta extra-musical que lo acompañe- ¿cómo podríamos comprender la cualidad narrativa tan extraordinaria de una Sonata o de una Sinfonía clásica, ejemplos paradigmáticos de música instrumental "pura"?.[yy] Todo eso

---

[yy] Creemos que tiene razón Roger Scruton cuando señala que el "Quijote" de Strauss ***no representa*** el personaje literario del Quijote de Cervantes (*Opus cit.*, p. 129); pero es innegable para aquel que escucha este poema sinfónico que ***el tema musical asociado a la figura del "Quijote" representa un "personaje" musical*** dentro del universo tonal de Richard Strauss.

En este sentido, el título de la obra puede tener una importancia capital para relacionar metafóricamente el personaje literario con el "personaje" - o "cuasi-personaje" - musical. ***Sólo en el caso de la existencia de un título representativo*** - como es en el caso de la música programática ***- podríamos establecer un puente metafórico entre el mundo literario y la realidad musical***. Pero todo eso no podría darse si la música no tuviera de alguna manera un potencial de representatividad o "cuasi-representatividad" ajena absolutamente a la del texto - incluso admitiendo que pueda haber una relación con la representación del texto literario exclusivamente de índole metafórica -.

Pensamos que es esencial, al hilo de esta discusión, no perder de vista que en el caso de relación entre la música y el texto literario ***la metáfora se encuentra siempre en el predicado, en el lenguaje verbal, nunca en la música***. La experiencia musical es demasiado inmediata como para tener que pasar, para ser entendida, por el lenguaje verbal para ser correspondida con una metáfora. "*Sacas la metáfora, y dejas de describir la experiencia de la música*" – señala Scruton (p.92). Pero éste no es un problema ***de*** la música, sino ***del*** lenguaje. Para experimentar la música no nos hace falta en absoluto ningún tipo de descripción en términos verbales. Este es un punto de máxima discrepancia entre mi tesis y la del filósofo y esteta musical inglés: la "tristeza" de la música no es metafórica: es un sentimiento "real" que utiliza la palabra "tristeza" como traducción analógica - ¡no como una metáfora! - de la pluralidad unificada de sentimientos que podemos asociar a esta palabra. ***Una pieza musical no es "literalmente" triste: una pieza musical es "musicalmente" triste***. No se trata en este caso de un juego de palabras: de que el "*miércoles sea gordo y el martes delgado*" - en palabras de Wittgeinstein que cita el propio Scruton (p. 82) -, sino que experimentamos la tristeza de la música en aquello que tiene de común con la tristeza de las cosas del mundo: su raíz esencial, su valor en tanto que sentimiento. Desde la experiencia esencial de

nos dice que es posible una estructura "narrativa" para la música en el que los temas musicales son los ***actores protagonistas*** de una "novela" hecha de sonidos musicales: ¿no es eso una muestra de la capacidad de "representación" exclusiva de la música?

Por eso la tesis formalista de Hanslick queda refutada precisamente en la música que él escuchaba - la música tonal tríadica – ya que la expresión de las emociones definidas tienen su correspondiente representación en este mundo musical. En cambio no podríamos afirmar lo mismo al escuchar música ajena al sistema tonal clásico.

En resumen, siempre que se nos da la experiencia de un mundo hay la posibilidad de un lenguaje que lo represente. ***En la música tonal la expresión va ligada a la representación de un "mundo" tonal y a los objetos al que pertenecen***. Eso es precisamente lo que distingue la expresión "atonal" de la "tonal": ¡no ciertamente un grado diferente de cualidad expresiva – la música escrita al margen del planteamiento tonal clásico puede ser extraordinariamente expresiva! [zz]-, sino un nivel de abstracción en relación al "mundo tonal" representado, que ***es un "mundo musical" dado a la percepción estética***. Dicho en términos husserlianos: ***el lenguaje tonal nos representa la Lebenswelt: el mundo musical de la tonalidad tríadica***.

Precisamente porque reconocemos en la música tonal una capacidad representacional, "cuasi-figurativa", es posible llevar a cabo un postrer ejercicio de ***abstracción*** de esta capacidad – como, por cierto, también se da en el caso de la pintura o la escultura, cuando pasamos del mundo figurativo a la abstracción -. Hay que saber distinguir entre la comprensión que tenemos de la expresión musical y la comprensión que nos llega a través del "mundo musical" de la tonalidad – mundo absolutamente ficticio para la conciencia reflexiva, pero incuestionablemente real para la escucha musical -. Podríamos cuestionarnos si la manifiesta incapacidad observada en algunos oyentes para entender la música llamada "atonal" no proviene tanto de su hipotética opacidad a las cualidades expresivas de este tipo de música, como, más bien y en gran medida, a que ***ya no pueden percibir un mundo representacional al que la tonalidad les ha habituado y condicionado a esperar***. De ser así, la incomprensión de la música escrita al margen del contexto tonal clásico estaría fundamentada en la confusión de escuchar "representativamente" aquella música que ha renunciado a valerse del "mundo" tonal: de la misma manera que es errónea una interpretación abstracta de una obra representativa, también sería equívoco interpretar representativamente aquello que no ha sido concebido como tal.

Por eso, la "nueva música" exige del oyente una "nueva escucha" liberada de las expectativas fuertemente ancladas en la tradición clásica. No vale ver "paisajes" tonales allí donde opera la abstracción musical. Sin embargo, eso es válido a la recíproca: el hecho de que continuemos disfrutando de la música escrita según los principios de la

---

aquel que escucha música parece más bien al revés: que sea ***el mundo de los objetos y del lenguaje que los describe una metáfora muy pobre y escuálida de la realidad plena que nos ofrece la música***.

Scruton (p. 144) se pregunta como suena un estado mental. Nosotros le respondemos que no es que la música se parezca en algún aspecto a un estado de la mente, sino que ***la música puramente es un sentimiento hecho sonido***, un sentimiento singular y concreto para ser escuchado por un individuo concreto y singular. ¿O es que el sentimiento de alegría, por ejemplo, se experimenta por igual, en el mismo grado y características emocionales, en todas las personas? ¿Es que podría una música alegre pasar por triste? Habitualmente, bajo el epígrafe de alegre ponemos en el mismo saco sentimientos singulares que tienen, a nuestro entender, algo en común. Por eso, la alegría o la tristeza de la música son comparables al matiz azulado de una camisa. El error de Scruton es confundir el sentimiento natural de tristeza con el sentimiento estético musical que llamamos "tristeza".

[zz] Señalamos que la distinción estética entre expresión y representación tiene su origen en la filosofía de Benedetto Croce.

tonalidad triádica clásica, significa que ***continuamos hoy día siendo sensibles a la forma representativa de la música***, la cual nos ofrece un "mundo" que ninguna abstracción musical sería capaz de darnos. Son y serán éstas, dos maneras de escuchar la música absolutamente diferentes e inconfundibles.

Consecuentes con la tesis de que la realidad musical proyecta un "mundo musical tonal", tiene sentido hablar, pues, de un "lenguaje tonal" en tanto que sistema "descriptor" del mundo tonal a través de un ***léxico*** o vocabulario establecido, de una ***gramática*** esencialmente descriptora y de una ***sintaxis*** del sistema tonal triádico**.** [aaa]

Respecto a la sintaxis musical de la tonalidad tríadica, ésta tiene su fundamento en la intuición estética formal y nos permite reconocer lo que sería apropiado - más allá de los condicionantes estilísticos pertinentes - al discurso musical. La sintaxis nos marca las condiciones formales de posibilidad para que un objeto musical pueda tener sentido dentro del sistema de la tonalidad tríadico. Pero eso no es suficiente para asegurar que el objeto musical finalmente tendrá un sentido musical y qué sentido concreto tendría si fuera el caso.

Según nuestra opinión, la naturaleza de la sintaxis musical es mucho más profunda que las meras reglas de estilo y de preferencia en general. Hay un carácter incontestable de "objetividad" en la sintaxis musical independiente de las preferencias del gusto musical individuales o colectivas. En la práctica, uno de los papeles más importantes que juega el conocimiento de la ***sintaxis armónica*** consiste en saber distinguir claramente aquellos fenómenos armónicos que son determinantes para la estructura de los objetos musicales de aquellos que no lo son – y que en el caso concreto de los acordes, nos permite entender las relaciones de subordinación de los acordes no-estructurales (acordes contrapuntísticos) a aquellos que tienen importancia estructural (acordes armónicos) -.

2.7.6.2. La experiencia del movimiento armónico y el movimiento tonal en la tonalidad "clásica"

[aaa] Deryck Cooke en su libro *The language of Music* plantea una especie de ***léxico*** o vocabulario para los diferentes tipos de intervalos melódicos a los que asocia un carácter determinado. La idea de Cooke básicamente no va desencaminada, ya que busca una forma de describir verbalmente un lenguaje representativo como es el sistema tonal tríadico. Ahora bien, hay que añadir que la valoración estética que extrae no siempre se ajusta a la experiencia. Es evidente que, incluso en el sistema tonal "clásico", el contexto influye de forma decisiva en la valoración de las cualidades musicales de los intervalos melódicos - y el error principal de este autor consiste en no darse cuenta de este hecho, adjudicando un significado fijo para cada intervalo - Evidentemente, fuera del sistema tonal tríadico el vocabulario de Cooke deja absolutamente de tener sentido.

Algunos críticos de Cooke desacreditan su tesis tratándola de falacia, al interpretar que de esta manera se compondría a partir de un vocabulario establecido. Si ésta era la intención de Cooke, su error es grave. Al contrario: es el sentimiento estético el que produce el vocabulario tonal a través de la práctica musical, y no al revés. Según nuestro punto de vista, Cooke intuye un cierto potencial "representacional" para la música tonal en los diferentes intervalos. El léxico que propone no es una mera recopilación de "hábitos del gusto", sino una valoración expresiva de los intervalos musicales aislados de su contexto musical.

Por otro lado, el hecho de que reconozcamos una cierta analogía estructural entre la sintaxis verbal y el lenguaje tonal, no justifica aceptar la limitación de considerar la música como "signo" de ningún objeto. El error estructuralista – iniciado en Saussure y continuado en Barthes – es, en nuestra opinión, bastante más grave porque a partir de él suponemos que la música tiene un significado que se encuentra ***codificado*** en su estructura.

El fenómeno más relevante de la armonía es el ***movimiento armónico***: aquello que empuja a un acorde a cambiar a otro estableciendo una estructura de relaciones diferenciadas entre los posibles encadenamientos. A pesar de que nada impide que cualquier acorde se pueda relacionar con cualquier otro, el valor estético de cada encadenamiento es específico: éste es el campo temático propio de la ***gramática armónica***. [bbb]

Nuestra investigación nos lleva a las siguientes constataciones:

[bbb] Emprendemos el término "gramática" de una manera muy parecida a cómo Wittgenstein la utiliza como sinónimo de fenomenología o de geometría: como descripción de la experiencia concreta en lo que tiene de esencial. El propio Wittgenstein escribe: "*¿No es la armonía* (musical)*, al menos en parte, fenomenología, esto es, gramática? La armonía no es un asunto de gusto. Entender un modo de tonalidad eclesiástico no significa estar acostumbrado a una secuencia de tonos en el sentido en el que puedo estar acostumbrado a un olor y, después de algún tiempo, ya no lo encuentro agradable. Significa, más bien, oír algo nuevo que antes no he oído, algo semejante, por ejemplo, - en efecto, completamente análogo – a ser capaz de ver, de repente, 10 rayas ||||||||| como un todo característico que antes he visto sólo como dos grupos de cinco rayas. O, de pronto, ser capaz de ver espacialmente el dibujo de un cubo que antes había visto sólo como un adorno plano*", (Wittgenstein, L. *"Fenomenología. Secciones 94-100 del Big Typescript*", p.80-81. KRK ediciones. Oviedo, 2009).

Se trata, pues, de darnos cuenta de la ***identidad*** del modo en cuestión, de la complejidad de su estructura musical, de la gramática esencial del lenguaje que lo fundamenta, como un todo diverso en las partes pero idéntico que converge en un centro. Las obras no derivan de una gramática armónica sino la gramática de las obras musicales, justamente porque la gramática es siempre consecuencia de una práctica musical que genera el lenguaje armónico con su léxico, su gramática y su sintaxis, de un "uso". Por eso, la gramática y sintaxis tonal es resultado histórico de una práctica secular, de un "juego" con los sonidos musicales que llega a autoorganizarse de manera compleja generando sus reglas.

Desde este punto de vista, toda teoría musical debe ser fiel a una práctica consolidada por la tradición en forma de "reglas de uso" para la composición. La gramática así entendida no provendría ni de la pura especulación teórica, ni tampoco de un mero convencionalismo estilístico, sino de la misma fuente creadora que ha llevado a término las obras musicales. Por eso, a pesar de los puntos controvertibles y las discrepancias que mantenemos con el método analítico schenkeriano, hay que reconocer que el enfoque gramatical y sintáctico que hace va en la buena dirección: así, el contrapunto libre sólo es posible, según Schenker, como prolongación del contrapunto estricto – recogido sistemáticamente en las reglas de Fux - en niveles más profundos: es decir, ***el contrapunto estricto encarna el movimiento rítmico- melódico esencial destilado de la práctica secular del contrapunto libre***.

En este sentido, la falta de un planteamiento "puramente teórico" para el análisis schenkeriano puede ser interpretado como una señal de la propia ***incapacidad*** del lenguaje verbal – sin el cual, por otro lado, no puede existir ningún tipo de conceptualización teórica – para dar explicación de los fenómenos estrictamente musicales. Si la composición y la interpretación musicales son básicamente acción creadora, la "regla" armónico-contrapuntística, que es una regla de "hacer", es lo que más se ajusta a una "causa" teórica. De esta manera, ***la teoría musical deviene composición para poder entender la composición desde ella misma***, en su "hacer", y no en un inútil esfuerzo para buscar "razones" de los hechos, a pesar de la paradójica necesidad de tener que relatarlo con un lenguaje con vocación no sólo descriptiva – cosa que compartiría con el lenguaje tonal tríadico - sino también ***explicativa***. A nuestro entender, el problema radica en que el análisis schenkeriano, a pesar de su voluntad de aproximarse a la manera de hacer música, no deja de ser una teoría basada en reglas y en una serie de ***abstracciones*** a partir de una práctica anterior; y eso significa que no es suficientemente sensible al contexto presente, contemporáneo de la obra y, por lo tanto, a los ***valores musicales*** singulares de ***cada*** pasaje - en el que cada detalle influye en lo más profundo y viceversa - y de ***cada*** obra concreta: ***el análisis schenkeriano no es fenomenología***. La teoría de Schenker se inspira en una supuesta ley universal del movimiento musical que es de aplicación a todos los niveles de percepción, desde el más superficial al más profundo. Por atractiva que resulte la idea, no nos evita el peligro de dejarnos llevar por el ***reduccionismo,*** menospreciando lo que justamente tiene más ***gracia*** y contribuye más a la singularidad de la obra musical: el ***detalle***.

1) ***El movimiento armónico tiende a desplegarse en un crecimiento ordenado a fin de ocupar progresivamente todo el campo armónico***.

2) El movimiento armónico no acostumbra a ser constante, sino ***variado***: movimientos lentos que dan cambios pequeños – encadenamientos "suaves" -, movimientos moderados – encadenamientos "semisuaves" y "semiduros" y movimientos rápidos que ocasionan cambios repentinos de la armonía – encadenamientos "duros". Los cambios pequeños darán lugar a encadenamientos entre acordes con más notas comunes que diferentes, mientras que los cambios rápidos encadenarán dos acordes sin ninguna nota común entre ellos.

3) Este despliegue tiene en cuenta las geodésicas de la tonalidad tríadica de forma que podemos hablar de un despliegue a favor o contra corriente: en el primer caso el valor estético del encadenamiento está asociado a la sensación estética de ***distensión***, mientras que en el segundo caso sentiremos una ***tensión*** armónica.

4) Existe una ***unidad mínima de movimiento armónico*** que es el intervalo de 3ª mayor o menor indistintamente. Por lo tanto, el crecimiento armónico más pequeño consiste en el encadenamiento entre un acorde y otro que guarde una relación de 3ª descendente o ascendente entre los sonidos fundamentales de estos acordes – por ejemplo, hacer un encadenamiento que nos lleve de I a VI o de I a III -. Dicho en otras palabras: el encadenamiento mínimo es aquél que se hace entre acordes que tienen el mayor número de sonidos comunes.

5) El encadenamiento de 3ª descendente sigue un movimiento a favor de la geodésica de la tonalidad tríadica con la correspondiente sensación estética de distensión, mientras que la 3ª ascendente es percibida como un movimiento contra corriente de tensión. En consecuencia, ***el movimiento armónico mínimo espontáneo que no opone resistencia es el de 3ª descendente***.

6) En el caso de una tonalidad tríadica restringida a los sonidos de la escala diatónica se hace presente un ***acorde central*** - que llamamos acorde de tónica (I) – en posición de ***equilibrio*** en relación a un ***acorde de distensión*** – el acorde sobre la subdominante (IV) – y un ***acorde de tensión*** – el acorde de dominante (V) -. El acorde de subdominante y el acorde de dominante representan los puntos "extremos" de una serie de terceras descendentes diatónicas, que en el caso de la tonalidad tríadica de Do Mayor comenzaría a partir de la nota "re" aguda hasta la nota "fa" grave, en la que el acorde de tónica llegaría a ser el elemento central:

Fa-la-do	**Do-mi-sol**	**Sol-si-re**
Acorde (IV)	Acorde (I)	Acorde (V)

El movimiento espontáneo de distensión que conserva la distinción entre estos tres acordes es el siguiente: acorde de tónica hacia acorde de subdominante hacia acorde de dominante hacia acorde de tónica nuevamente. ***Este movimiento va a favor de la geodésica tonal "clásica" y es siempre distensivo***.

El hecho de que la tonalidad clásica se base en una tónica como "centro" de equilibrio y no como único "fundamento" para la distensión armónica, nos da un sólido apoyo a nuestros argumentos a favor de hacer la distinción entre los aspectos de consonancia y disonancia según el orden acústico de los armónicos y la dinámica del

movimiento tonal, la cual es de carácter cíclico y, en consecuencia, infinito en tanto que ilimitado. Además, el muestrario de acordes tríadas no se agota en estos tres acordes – que corresponden a las tres ***funciones*** [ccc] de la teoría de Riemann -, sino que los otros cuatro (II, III, VI, VII) juegan un papel intermedio entre aquéllos. Así, el acorde de mediante (III) juega un papel intermedio entre la dominante (V) y la tónica (I), de forma análoga a cómo el acorde de VI lo hace entre la tónica y la subdominante; de la misma manera, el acorde de supertónica (II) conduce el movimiento de la subdominante al acorde de dominante pasando a través del acorde de sensible (VII).

Evidentemente, el movimiento tonal no tiene porqué seguir obligadamente esta rueda de encadenamientos: por ejemplo, el acorde de tónica puede relacionarse directamente con la dominante prescindiendo de la subdominante (I-V tensión/ V-I distensión) – y lo mismo para la relación entre tónica y subdominante -, pero eso tendrá consecuencias en la sensación global de tensión: un pasaje donde se prescinde reiteradamente de uno de los acordes nombrados produce un residuo de tensión que tarde o temprano ha de ser liberado para poder alcanzar el equilibrio distensivo.[ddd]

Hablaremos de ***movimiento tonal*** cuando el campo donde se despliega el movimiento armónico no queda restringido al modo diatónico mayor o menor correspondiente. La forma de ensanchar este campo respetando la gramática armónica de la tonalidad tríadica puede ser de dos maneras:

a) cambiar a otro centro tonal directamente (cambio inmediato de tonalidad) o a través de un proceso tonal que nos conducirá a un cambio de tonalidad (modulación), o

b) mantener un centro de tónica que admita acordes cromáticos - tipo dominante secundaria – de forma puntual (este punto lo trataremos en el siguiente párrafo).

Para la modulación distinguimos tres tipos de procedimiento: la modulación diatónica, la modulación cromática y la modulación enarmónica.

La ***modulación diatónica*** presenta un proceso estructuralmente parecido a lo que en el lenguaje matemático se llama ***intersección*** de dos conjuntos (tonalidad A y tonalidad B), donde la intersección es llamada "puente intertonal" de modulación.

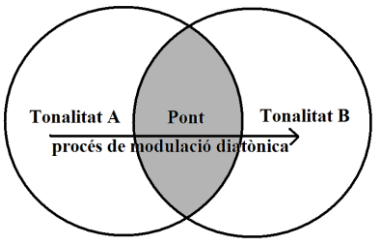


Figura 18

El proceso consiste en cinco pasos:

1) La afirmación de la tonalidad de origen (A).

[ccc] Reconocemos las ***cualidades funcionales*** (τιμή) como cualidades formales eidéticas (ειδος) asociadas a la gramática del lenguaje armónico tonal-tríadico.

[ddd] Ver el análisis de la pieza *Coral* del *Álbum de la juventu*d de R. Schumann.

2) El acercamiento a la frontera de la intersección mediante un acorde característico de la tonalidad A.

3) El paso por la zona de intersección (puente) en el que se produce un cambio de función tonal del/de los acorde/s común/es según la igualdad A(**x**) = B(**y**) donde A y B son las tonalidades respectivamente origen y destino de la modulación, y **x** e **y** son los grados (y sus funciones tonales asociadas) del/de los acorde/s común/nes en cuestión.

4) Afirmación de la tonalidad destino B. En el caso de que el último paso no se produjera tendríamos lo que llamamos "modulación fugaz".

En cuanto a la modulación cromática nos encontramos en un proceso en el cual la relación entre las tonalidades A y B es a través de lo que llamamos una "relación cromática": un puente melódico por semitono cromático que enfrenta un acorde característico de A con uno de B. El origen de la relación semitonal cromática la podríamos encontrar en el proceso de "sensibilización" del VII grado del modo menor (sensible artificial) y en el cambio de modo - # para el paso de modo menor a modo mayor y bemol para el caso contrario -. En el primer caso explicaría la tendencia de todo semitono cromático a ascender (en el caso del #) o descender (en el caso del bemol) para buscar la resolución semitonal (semitono cromático ascendente seguido de semitono diatónico ascendente o, contrariamente, semitono cromático descendente - semitono cromático descendente).

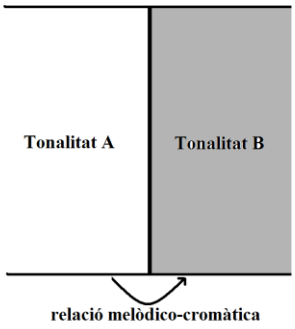


Figura 19

En el caso de la modulación cromática el proceso modulatorio sigue cuatro pasos:

1) Afirmación de la tonalidad de origen.

2) Acorde característico de A, enfrentado a...

3) acorde característico de B.

4) Afirmación de la tonalidad B.

Finalmente, el principio de la modulación enarmónica parte del fenómeno de la enarmonía entre grados de nombre distinto pero que comparten el mismo tono, gracias a las características del sistema de afinación temperada que hace equivalentes en sonoridad, por ejemplo, un fa, un mi# y un sol𝄫. [eee] Eso hace posible que en determinados acordes a través del proceso enarmónico parcial – es decir, sólo de alguna o de algunas notas del acorde, y no de todas, ya que eso daría lugar a una enarmonía total que en si no aportaría más que un mero cambio de notación sin ningún tipo de repercusión musical - podemos conseguir variar la tonalidad y el estado de un acorde sin modificar su sonoridad musical e incluso cambiar la especie de un acorde a través de este proceso. Se trata de un auténtico cambio de perspectiva sin variar el objeto sonoro, y de cambiar el contexto tonal sin variar el "texto" propiamente. Es lo mismo que pasa en el dibujo o la pintura cuando podemos hacer una doble o múltiple "interpretación" de lo que vemos en función de si escogemos determinada orientación de la perspectiva del objeto o enfatizamos determinado aspecto del fondo para que pase a ser figura, y viceversa. El proceso de la modulación enarmónica consistiría en los siguientes pasos: 1) Afirmación de la tonalidad A; 2) presencia de un acorde enarmonizable y cambio interpretativo de su papel armónico en función de...; 3) la nueva tonalidad i 4) Afirmación de la tonalidad destino (B).

El sistema de 5as que abarca ordenadamente toda la pluralidad de tonalidades mayores y menores hace que la enarmonía no pueda tomarse como algo neutro e indiferente a lo que representa el contexto tonal. ***La enarmonía no es un simple cambio de escritura para mayor comodidad del lector de la partitura sino que revela un orden estructurado estricto entre las tonalidades***. Sólo en el caso en que la unidad entre las tonalidades se rompiera – como en el caso de las obras compuestas según el método dodecafónico – la enarmonía dejaría de tener sentido musical y pasaría a ser una mera convención gráfica.

La modulación diatónica limita el movimiento tonal sólo entre aquellas tonalidades que tienen acordes en común. Eso significa modular a tonalidades vecinas (tonalidades con una alteración de diferencia en la armadura y a los relativos correspondientes) o casi vecinas (dos alteraciones de diferencia). En cambio, la modulación cromática permite un movimiento más amplio y más rápido. La modulación enarmónica es singular por su instantaneidad.

2.7.6.3. La tonalidad "cromática": el movimiento de expansión tonal

Cuando al movimiento tonal se añade el fenómeno de la elipsis - o elisión – de encadenamientos armónicos por "sobreentendimiento" de éstos – concentrando en un sólo movimiento armónico lo que habitualmente requeriría dos o tres encadenamientos - , se consigue una "aceleración" del movimiento tonal que conduce a un ***debilitamiento*** de la tonalidad a la cual se modula: a ésta no le da "tiempo" a afirmarse como nueva tonalidad independiente y pasa a ser percibida como un grado dependiente de la

[eee] El fenómeno de la enarmonía y de la modulación enarmónica representa un hecho que invalida cualquier intento de aproximación a la música a partir de una teoría acústica: se trata de un fenómeno indistinguible desde el punto de vista acústico y, por lo tanto, inabordable por principio.

tonalidad de origen. Cuando sucede eso, el movimiento tonal ya no es percibido en tanto que desplazamiento de una tonalidad a otra, sino que aparece un nuevo tipo de movimiento en la escucha musical: ***el movimiento de expansión tonal***.

Nace de esta manera el concepto de ***tonalidad cromática***, ya que, mediante este movimiento expansivo, la tonalidad tríadica gana para ella misma los cinco tonos cromáticos – con sus correspondientes tonos enarmónicos – que le faltaban para conseguir los doce de la escala cromática. Eso significa que ya no será necesario hacer un movimiento tonal – modular – para aceptar grados fuera de los límites diatónicos de una tonalidad determinada.

Vamos a presentarlo de una manera gráfica:

Este sería el mecanismo clásico de incorporación de un acorde con una nota cromática distinta a las que forman los modos mayor y menor diatónico:

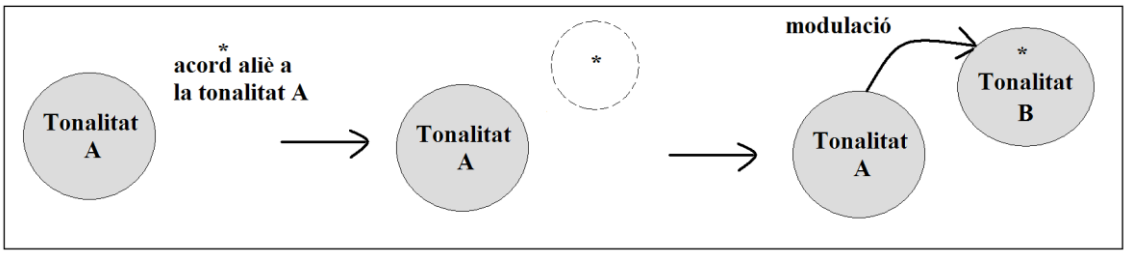


Figura 18

Partiendo de una tonalidad "cerrada" (A) en su diatonismo, la incorporación de un acorde ajeno a ésta necesariamente debe comportar un proceso de modulación hacia otra tonalidad "cerrada" que posea este acorde. Por lo tanto, no hay manera de ensanchar el campo de influencia de la tonalidad diatónica debido a su cierre. Sólo un cambio en la concepción de la tonalidad haría posible superar las limitaciones de la tonalidad diatónica.

La ***tonalidad cromática*** vendría a dar satisfacción a este propósito. La expansión tonal puede ser considerada como un sistema conformado por un "núcleo" diatónico en su centro y un extenso campo cromático a su alrededor:

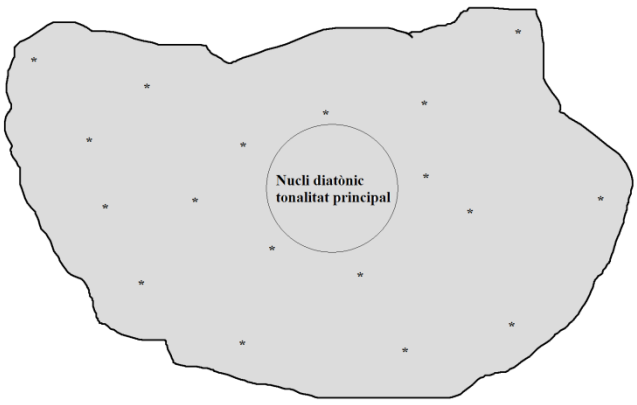
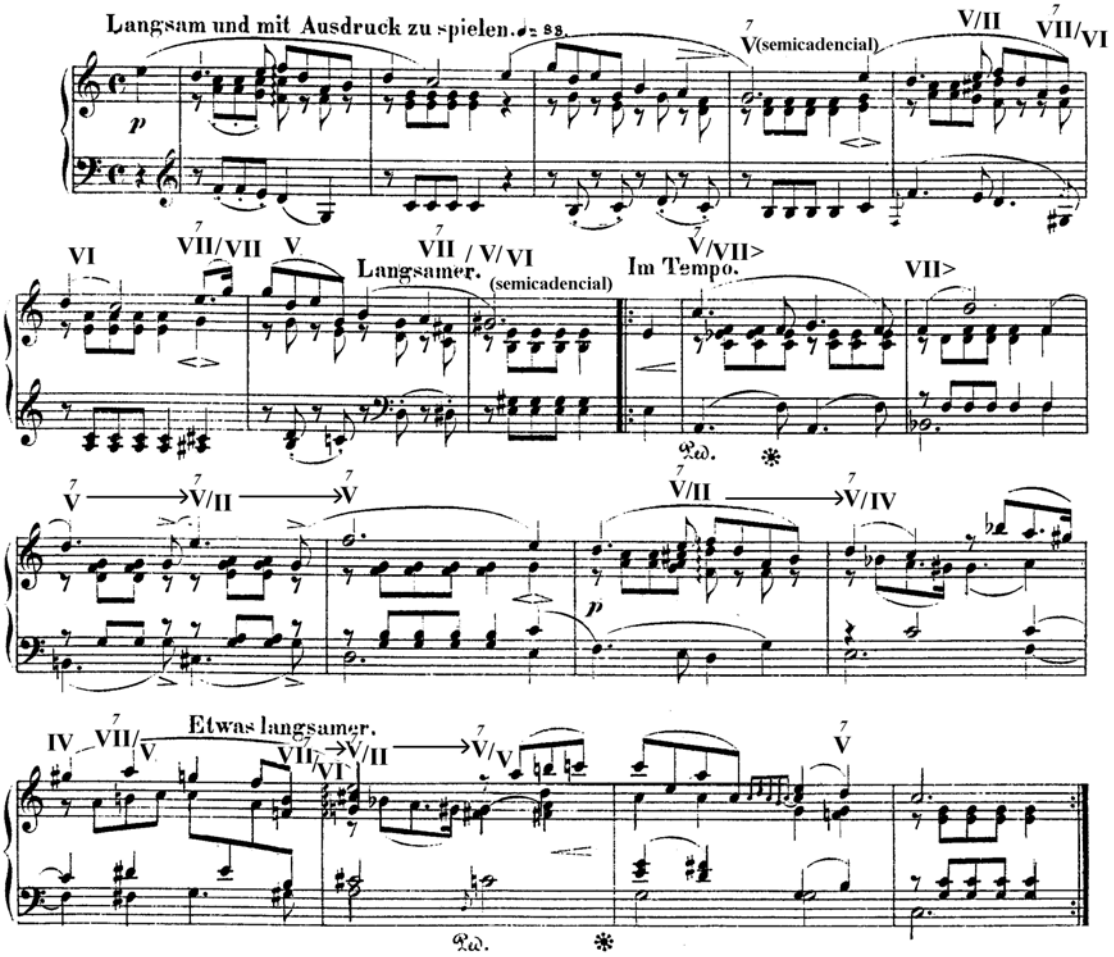


Figura 19

La tonalidad cromática contempla, así, un espacio tonal amplio en el que interaccionan un conjunto de tonalidades abiertas en relación a un núcleo principal al cual se subordinan. Para conseguir este objetivo es necesario que las tonalidades subordinadas (o secundarias) se presenten de manera clara, sin ambigüedades, pero en ningún caso demasiado afirmadas como para entrar en competencia directa con el núcleo diatónico (tonalidad principal). Por otro lado, se hace necesario respetar los límites del espacio tonal cromático a fin de evitar una disgregación de la identidad del núcleo principal.

El concepto tradicional de "dominante secundaria" es una de las aportaciones musicales más importantes vinculadas a la tonalidad cromática. No se trata en absoluto de concebir y escuchar "un acorde de dominante en la tonalidad de la dominante", sino un acorde de dominante del grado V (dominante) de la tonalidad de origen (el acorde de V/V, dominante de dominante). Constatamos, pues, que no se produce ni el más "breve" movimiento tonal – una modulación "fugaz" -, sino que, contrariamente, el proceso de elipsis hace innecesaria la resolución armónica sobre el acorde de "tónica secundaria" (en este caso, la dominante): así la resolución de la dominante secundaria puede realizarse directamente sobre el acorde de 7ª o de 9ª de dominante de la tonalidad principal correspondiente o, incluso, sobre un ***acorde sustitutivo*** del acorde de tónica secundaria que pueda jugar un papel similar dentro de la estructura armónica de la tonalidad principal.

También observamos que cuanto más "característico" resulta el acorde de dominante secundaria, más innecesario se hace para la escucha la presencia efectiva del grado sobre el que tendría que resolver. Eso significa que ***los acordes de 7ª – de dominante o de sensible, especialmente el de 7ª disminuida – y los de 9ª son más valiosos en el contexto de la tonalidad cromática que los acordes tríadas, menos característicos y más dependientes de un contexto diatónico***. Como consecuencia de ello, percibimos un incremento importante de la presencia de acordes disonantes en la tonalidad cromática, los cuales, lejos de ser escuchados como discordancias, amplían el abanico de las ***nuevas concordancias***. Además, constatamos también un aplazamiento progresivo de la resolución de la discordancia armónica, prácticamente hasta el último momento:

E*jemplo 3. Pieza nº 21 del Álbum de la juventud de R. Schumann*

El ejemplo nº 3 nos ilustra magníficamente el fenómeno de la expansión de la tonalidad cromática. Sobre la base de una tonalidad principal (Do mayor), Schumann utiliza dominantes de diversas tonalidades secundarias: II (re menor, compás 5), VII (Si menor, c. 6), VI (la menor, c. 8), VII> (Si♭ mayorc.9), nuevamente II (c. 11 y 13), IV (Fa mayor, c. 14), V (c. 15), VI, II y V nuevamente (c. 16). Sin embargo, lo que es en nuestra opinión más remarcable es el encadenamiento seguido de dominantes secundarias (marcado con una flecha): la resolución a la tónica secundaria ha quedado elidida, reforzando el color armónico-cromático de Do mayor.

Uno de los fenómenos musicales de más larga tradición vinculado, junto con el fenómeno de la dominante secundaria, al movimiento de expansión tonal es el que representa la incorporación al modo mayor de los acordes modales propios del modo menor opuesto, sin tener que hacer efectivo un cambio de modo. De esta manera, son asimilados al modo mayor los acordes sobre los grados siguientes: VII (acorde de sensible con 7ª disminuida), IV (acorde tríada menor), IV (acorde de 7ª menor con 3ª menor),VI> (acorde tríada mayor), VI> (acorde de 7ª mayor con 5ª justa), III> (acorde tríada mayor), II (tríada disminuido) y II (acorde de 7ª menor con 5ª disminuida) y el acorde de 9ª menor de dominante (V). Interpretamos este fenómeno como una subordinación del modo menor al modo mayor de manera que el primero “presta” al

último sus acordes modales característicos, ***elidiendo*** el movimiento tonal de "traslado" al modo menor - tal como correspondería si fuera el caso de que el compositor quisiera afirmar el modo menor haciendo servir el procedimiento habitual del ***cambio de modo -***. De esta manera no se produce una oposición modal en "igualdad de fuerzas" para ambos modos, sino que en realidad se produce una expansión del modo mayor "a costa" del modo menor, el cual queda así totalmente asimilado al primero.

A todo ello debemos hablar también de la incorporación a la tonalidad cromática del acorde "napolitano" (II>), la subdominante del cual (el acorde IV/II>) da lugar a un acorde sobre el grado V> de la tonalidad principal: con esta nueva incorporación, si hacemos balance de los grados modales del modo menor opuesto y de las notas sensibles de los acordes de dominante de todos los grados diatónicos de la tonalidad principal, hemos llegado a integrar de lleno todos los grados cromáticos de la escala de 12 semitonos.

Otro fenómeno importante en la expansión tonal es el de la ***elipsis***, cuando ésta hace posible la ***fusión*** en un solo acorde de dos acordes con roles estructurales armónicos diferentes. Así, tenemos el caso de los acordes de "sobre-tónica" donde conviven el acorde de tónica y el dominante, gracias a la fragmentación que el oído musical percibe y acepta como dos fundamentales armónicas independientes y a la vez fusionadas. También, el fenómeno de la elipsis da lugar a la formación de nuevas especies de acordes tríadas y de séptima, etc. a través de lo que llamamos "acordes alterados". Así, por ejemplo, la fusión del acorde napolitano (acorde sobre el II>) – vinculado al rol de los acordes de subdominante – con el acorde de dominante crea un acorde alterado de 9ª menor de dominante con 5ª rebajada, con sus correspondientes variantes "deficitarias" y de color armónico.

A partir de todo lo que hemos ido describiendo a lo largo de este párrafo, llegamos a la conclusión de que el ***movimiento semitonal*** acaba siendo el gran protagonista del movimiento armónico dentro del contexto de la tonalidad cromática. Sea en forma de movimiento melódico ascendente o descendente, ***el movimiento de semitono se convierte en la "geodésica" melódica privilegiada y más característica del movimiento de expansión tonal***.

Si a todo este proceso de expansión tonal a través de la elipsis añadimos el cambio "instantáneo" de tonalidad, característico de la ***modulación enarmónica***, obtenemos como resultado un contexto cromático totalmente ***abierto***, de tonalidades "porosas", en el que hace acto de presencia un grado importante de indeterminación en las relaciones armónicas y, de rebote, en los movimientos tonales. La modulación enarmónica permite que una sensible inferior pueda cambiar "instantáneamente" de sentido resolutivo en otro contexto, transformándose en una sensible superior o una nota sin tensión resolutiva. Este factor de ***incertidumbre*** que comporta el cambio instantáneo de contexto causado por el fenómeno de la enarmonía parcial debilita considerablemente la expectativa de resolución de los acordes en un sentido ya determinado. La sensación que nos deja es de que "todo queda abierto" al cambio inmediato e inesperado. De esta manera, llegamos al resultado de que ***el movimiento de expansión cromática ha eliminado, de hecho, la necesidad de movimiento tonal***: en consecuencia, la modulación deja de tener sentido en el contexto de una tonalidad cromática plenamente expandida y abierta al cambio enarmónico. La afirmación de centros tonales diferentes de la tonalidad de origen sólo se haría posible mediante la

"represión" expresa de este movimiento expansivo y de cambio. Por eso, una recuperación del movimiento tonal, un retorno al proceso de modulación tradicional, significaría aceptar una ***autolimitación*** de las posibilidades que nos ofrece el fenómeno de la elipsis: es decir, un volver voluntario a "pensar más lento" y a "recrearse" en la obviedad.

Caer en los viejos hábitos de "pensar" cuando ya hace tiempo que los hemos dado por superados sólo es posible si se renuncia voluntariamente a un nivel de comprensión musical ya adquirido, haciendo una especie de "viaje musical" a formas de expresión más propias del pasado. En el momento en que se abre la posibilidad de una expansión tonal llena y se renuncia a ella, sólo nos queda una actitud estética anclada en esquemas estilísticos faltados de significado auténticamente actual. Cuando es así, el autor deja de valerse de la riqueza de posibilidades expresivas de su tiempo. Podemos decir que, en este caso, el compositor se "refugia" en una actitud musical "infantil", como aquel que se tapa los ojos y los oídos ante el momento presente que le ha tocado vivir.

Pero somos de la opinión de que ***la libertad del compositor no puede venir condicionada por nada*** – ni, incluso, por un hipotético imperativo categórico de cariz estético que nos impidiera renunciar en un momento determinado al ejercicio de nuestra contemporaneidad artística -. Sin embargo, advertiremos que un posicionamiento que diera ***siempre*** la espalda a los tiempos que le ha tocado vivir al compositor sería del todo repudiable porque representaría un empobrecimiento definitivo del idioma musical del compositor. Recrear-se a veces en los recursos del legado musical puede ser, incluso, una actitud artísticamente saludable para un compositor – ¡a veces conviene pararse y tomar aire antes de continuar adelante! -, a condición de que no renuncie de ninguna manera a su presente: ***el arte auténticamente vivo siempre "tiene presente" el presente, incluso cuando tiene que mirar atrás***. La contemporaneidad no es un postura de cara a la galería, sino que es un espíritu de la personalidad artística, que actúa de manera constante aunque a menudo no demasiado explícita.

Sin embargo, cabe decir que el movimiento de expansión tonal, si bien acaba con el movimiento tonal entendido según los esquemas tradicionales de modulación, no termina de ninguna manera con el concepto de tonalidad. Quizás sí que eliminará el viejo concepto de tonalidad "clásica" basado en las relaciones de los acordes tríadas dentro del contexto diatónico, pero no liquida el concepto de tonalidad: la tonalidad no "trae el germen de su destrucción" – parodiando la archiconocida expresión de Schoenberg -, sino que lleva la semilla que la hará crecer hasta culminar en el total de los 12 tonos de la escala cromática. Si eso es así es porque la ***tonalidad cromática, a pesar de que genere expectativas abiertas a la incertidumbre, asegura la unidad y la identidad de los objetos musicales que se gestan en su seno***.

Se constituye así una tonalidad tríadica cromáticamente expandida, una tonalidad tríadica "sin tríadas" porque han sido elididos en beneficio de la expansión tonal, pero que operan, indestructibles, desde su ausencia, la cual no es en absoluto vacía de contenido, sino una efectiva ***presencia "sobreentendida"***.

En todo caso, las posibles "alternativas" a la tonalidad cromática – si es que eso tiene algún sentido - no vienen de ella misma.

2.7.7. El pensamiento serial

El método dodecafónico parte de un fenómeno que ya estaba presente en la tonalidad tríadica clásica: la unidad mínima de movimiento armónico. Para la tonalidad clásica la unidad mínima de movimiento es la 3ª, y cuando ésta realiza un movimiento descendente se convierte en la unidad mínima de movimiento distensivo. Desde un punto de vista que va más allá del marco de la tonalidad clásica, este movimiento mínimo, liberado definitivamente de la constricción de los siete grados diatónicos, genera una cadena de sonidos que abraza todo el integral cromático de doce sonidos: esta cadena se puede considerar ya una ***protoserie*** dodecafónica. Esta nueva perspectiva de entender la música es lo que llamamos ***pensamiento serial***. De hecho, la misma tonalidad clásica, desde este punto de vista, consistiría en una serie heptatónica compuesta de 3as descendentes:[fff]

Ejemplo 4. Tema principal del 1er Movimiento de la Sinfonía nº 4 de Brahms.

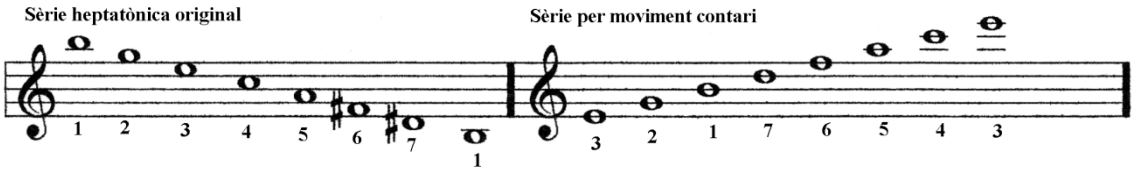



Figura 20. Serie heptatónica correspondiente al tema de Brahms

El ejemplo 4 y la figura 20 vienen a ilustrar la existencia de pensamiento serial dentro de un lenguaje armónico tonal clásico como es el de la IV Sinfonía de J. Brahms. Ciertamente, el tema serial se incardina en el contexto armónico de la tonalidad, cosa que obligará a variar algunas notas (notas nº 6 y nº 7: re#, fa# en la serie original, re♮, fa♮ en la serie por movimiento contrario). Como veremos más adelante, la intervención de la serie dentro de la música tonal clásica no se limita al perfil melódico, sino que se hace muy presente en la trama armónico-polifónica.

La diferencia substancial entre la serie "tonal" que acabamos de ver y la serie según los principios del método ideado por Schoenberg consiste en que en el sistema tonal tríadico, la consonancia armónica, expresión universal de la unidad tímbrica del

[fff] En el siguiente capítulo ilustraremos eso con un "análisis serial" de una obra tonal de J. S. Bach. Por una razón parecida es posible hacer un "análisis tonal" de una obra dodecafónica compuesta a partir de una serie de 3as como es el caso del *Concierto para violín* de Berg.

En este sentido, reconocemos en la obra de Johannes Brahms un precursor del ***pensamiento serial*** según el modelo de 3as: este intervalo es omnipresente, tanto como intervalo melódico como armónico en su obra, yendo mucho más allá de lo que cualquier otro compositor anterior o contemporáneo suyo haya podido hacer al respecto.

objeto musical, hace relacionar la música con un modelo armónico "natural", en clara analogía con el modelo de las artes representativas, mientras que el método dodecafónico pretende romper definitivamente con éste.[ggg] Desde este punto de vista, la serie de 3as presente en el sistema tonal tríadico se puede considerar como un tipo particular de orden dentro del pensamiento serial. Por lo tanto, el orden serial dodecafónico representa una expansión natural del pensamiento musical serial iniciado ya en el contexto del sistema tonal. La gran diferencia entre el serialismo tonal y el serialismo del método dodecafónico consiste en la ruptura con la dimensión representacional de la música y la renuncia a cualquier principio de unidad generadora de la serie.

La música alcanza su ***propia abstracción*** cuando renuncia expresamente a este modelo armónico, transformándose en la esencia misma de la abstracción – abstracción absolutamente inalcanzable para las otras artes -. De esta manera, la liberación de la dependencia armónica conduce a la auténtica y definitiva abstracción musical. Si la música tonal tríadica servía de paradigma de la abstracción para las artes plásticas en tanto que "esencia de la representatividad", la música abstracta significa algo sencillamente inimaginable para éstas.

Toda la música escrita en el período de la "práctica común" – que incluye también el post-romanticismo de raíz wagneriana, a pesar de toda la armonía "errante" y el rápido movimiento tonal con el que se presenta a la escucha - no podía prescindir en absoluto del "mundo" representacional que le brindaba la tonalidad tríadica. No es hasta que llegamos al punto extremo de ***subjetividad de la expresión artística*** - en el expresionismo de Schoenberg - que el mismo "cuasi-personaje" temático acaba siendo el agente demoledor de este mundo representacional que le daba cobijo.

Todo eso vendría a justificar el prurito de Schoenberg tan enérgicamente expresado en el rigor absoluto en la aplicación de los principios de su método de composición dodecafónica: nada que pudiera impedir el confundir la escucha para llevarla al campo de la representatividad tonal era sobrante. Por eso la serie dodecafónica no es un mero tema de doce notas diferentes, sino aquello que rompe definitivamente con la posibilidad de llegar a ser un objeto del mundo representativo creado en la tonalidad tríadica. [hhh]

[ggg] Sobre las causas de esta ruptura se ha hablado mucho – incluso los propios compositores como testimonios en primera persona de estos cambios -. Una sensibilidad tan exacerbada en relación a las cualidades hylético-sonoras llegó hasta el punto de abandonar el movimiento armónico en beneficio de éstas y dar lugar a un movimiento tonal descentrado y perdido por el abuso de acordes erráticos.

[hhh] Comenta R. Scruton, (*Opus cit.*, p. 284): "*Aunque podemos describir lo que sucede en términos que no hacen referencia a la tonalidad, no hay ninguna garantía de que el oído no escuchará subrepticiamente el movimiento musical como un movimiento en el espacio tonal; un movimiento que se extiende a través de este espacio, chocando con sus contornos, pero no obstante entendido en términos del verdadero orden que intenta en vano rechazar*". "*La mera existencia del orden serial, por tanto, no prueba nada en relación a que sea un orden musical, o que éste sea el orden que escuchamos, cuando escuchamos esta pieza como música. Ya he sugerido que el orden de la tonalidad tríadica es un orden en el reino intencional: es el orden que oímos cuando escuchamos música*", (p. 285). "(Las técnicas seriales introducidas por Schönberg) *imponen un orden intelectual en los sonidos, pero no un orden musical. El orden que existe en ellas no es un orden que puede ser oído, cuando escuchamos los sonidos como música*". (...) "*En otras palabras, las reglas de composición si han de tener por resultado una música inteligible, han de derivar de nuestra manera de sentir la estructura musical, y no desde una teoría "constructivista" de la composición*". (...) "*La organización serial en sí misma no puede producir estas cosas. Es un sistema permutacional, mientras que nuestra "gramática de escucha" es elaboracional: nosotros organizamos la superficie musical en términos de simetrías y prolongaciones de una clase que no son típicamente producidas por permutación. Hay una amplia evidencia desde otros campos de la psicología cognitiva, que las organizaciones permutacionales son difíciles de aprender y comprender,*

Si lo miramos en profundidad nos damos cuenta de que el método dodecafónico se basa principalmente en ***la fuerza cohesionadora de la identidad de una serie que pretende hacer innecesaria la unidad del objeto musical manifestada en la melodía o la armonía***. Significa, pues, una renuncia a la unidad de concepción melódico-armónica a partir de la presencia reiterada de una serie dodecafónica que actúa como un tema-*factotum* de todo el crecimiento acumulativo dentro de la obra. Por lo tanto, la diferencia de concepción entre el sistema de acordes o los modos melódicos y la serie dodecafónica es harto contrastada: ***la serie es un objeto musical con vocación de ser su propio origen*** a partir exclusivamente de su carácter identitario que se manifiesta de forma abrumadora, mientras que, por otro lado, los modos melódico-acórdicos de la tonalidad clásica actúan como patrones universales – y, por lo tanto, sin carácter identitario definido- de la expresión de la unidad melódico-armónica para cualquier objeto musical.

Es incontestable que en las obras compuestas siguiendo el método dodecafónico existe verdaderamente un ***centro integrador*** de la identidad estructural específica para cada serie – cosa que le permite ser reconocido a la escucha -. Pero ella misma se manifiesta en tanto que ***negación*** de cualquier fundamento para la unidad - y por lo tanto de cualquier orden generativo más allá de la derivación rítmico-motívica que es independiente de la cualidad intensiva del tono –: lo que queda evidenciado en el hecho de que exista una prohibición técnica expresa de usar cualquier procedimiento que dé fuerza a una nota de la serie por encima de otra. Eso hace imposible ningún tipo de orden jerárquico. En consecuencia no podemos hablar de grados ni, por supuesto, de movimiento de grados melódicos o encadenamientos de grados armónicos: deja de tener sentido hablar de melodía o armonía, ya que la relación entre cada uno de los sonidos de la serie como unidad es inexistente; son como islotes autárquicos. Sólo el orden de aparición de estos islotes, el respeto escrupuloso a este orden de procesión, garantiza la cohesión que los identifica como grupo; pero, a la vez, este mismo orden les impide establecer relaciones generativas tanto en el sentido de encontrar raíces compartidas como en el sentido de generar ningún grado de complejidad derivada de ellos. El crecimiento de la obra musical queda restringida a los procesos acumulativos o permutacionales: repetición - incluida la transposición y los procedimientos de

---

cuando las comparamos con las organizaciones basadas en la repetición, la elaboración y la simetría" (p. 294-295). La opinión de Fubini es coincidente con buena parte de las afirmaciones de Scruton: "*La atonalidad, por ejemplo, conserva un sentido para nosotros porque, todavía, seguimos considerando ciertas disonancias como disonancias, es decir, inconscientemente las relacionamos, las confrontamos y las contrastamos con el mundo tonal, en el que hemos sido musicalmente educados y en el que aquéllas eran constantemente resueltas*" (E. Fubini. *Op. cit.*, p. 85). La experiencia que describe Scruton puede ser cierta y pone de manifiesto como puede peligrar la comprensión musical al cambiar de contexto. Eso puede explicar el rigor que exigía Schoenberg en la aplicación del método dodecafónico. Ahora bien, de aquí a considerar que todo lo que no se ajusta al orden tríadico no es un orden musical, hay un abismo. ***El orden serial es un orden musical porque, en otras razones, ya estaba presente en el sistema tonal clásico en forma de movimiento armónico y tonal*** – por cierto, de claro perfil permutacional, tal como ilustra la frecuencia abrumadora del ciclo resultante I-IV-V -. En este sentido, el sistema tonal clásico ha combinado el orden elaboracional con el pemutacional.

La escucha serial según el método dodecafónico no es, en consecuencia, una escucha anti-tonal ni anti-musical sino un verdadero orden musical dentro de un contexto de fragmentación de la unidad – cosa que podría servir para explicar sus indiscutibles limitaciones en los procedimientos elaborativos -: es una forma que tiene el orden musical de "sobrevivir" fuera del mundo representativo del sistema tonal. En este sentido podríamos interpretar en la propuesta de Schoenberg cierta huella hegeliana: busca la antítesis negadora para llegar a una posterior síntesis afirmadora: aquello que niega a la tonalidad tríadica es lo que permite que "sobreviva" un nuevo orden musical en un nuevo contexto.

inversión y retrogradación -, yuxtaposición - tanto diacrónica como sincrónica, que, al no poseer ningún fundamento melódico o armónico se puede presentar como un "objeto dentro del espacio físico" -, etc.

Paremos por un momento la investigación fenomenológica para centrarnos en la historia. Nos preguntamos por el origen histórico del pensamiento serial: ¿por qué apareció en un momento determinado de la historia la "serie" de terceras dentro del sistema tonal?:

La serialización vemos cómo toma cuerpo como algo que había permanecido en la sombra del acorde tríada y que poco a poco pasó de ser un acompañante a hacerse autónomo. La serie, en forma de terceras consonantes, navegaba con el viento a favor gracias a la jerarquía natural de los armónicos, limitados en su núcleo básico a los cinco o seis primeros. Sin un cambio de contexto de relación entre los tonos, sin un romper con la dependencia del diatonismo tonal, no hubiera sido posible el surgimiento de la serie como principio estructurador de un nuevo orden para la música - orden que siempre había estado presente a lo largo del período de la práctica tonal común, pero que quedaba aparentemente confundido entre los lazos armónicos y las elaboraciones melódicas -.

A partir de la ***emancipación de la resolución de la discordancia armónica***, el referente tríadico quedó desbordado, sea porque se "sobreentendía" – a través del fenómeno de la ***elipsis*** de la resolución armónica concordante - o porqué fue, sencillamente, desapareciendo poco a poco del horizonte perceptivo de los nuevos compositores. Sólo un nuevo contexto cromático que debilitara el diatonismo amparado en la jerarquía de los primeros armónicos podía liberar la serie para restituirle el papel protagonista que tiene tanto en la composición como en la percepción musicales.

Pensamos que se equivocan algunos teóricos y analistas que creen que la conflictividad de una disonancia depende de que se haga efectiva o no su resolución a una consonancia: de hecho, se han practicado tradicionalmente encadenamientos seguidos entre acordes disonantes sin que por eso hayan perdido su grado de "virulencia" armónica. Por otro lado, Schönberg en ningún momento niega el grado relativo de consonancia o disonancia de las posibles simultaneidades dentro de la trama dodecafónica, ni invalida la posibilidad de encadenar simultaneidades de más disonantes a más consonantes; pero se trata más en este caso de un tratamiento de la ***disonancia*** como fenómeno acústico – fenómeno, por otro lado, universal e irrefutable en su objetividad -, que de lo que hemos llamado ***discordancia*** musical: es en este último aspecto donde el cambio de contexto afecta radicalmente al sentido conflictivo de los acordes.

Así, pues, podemos decir que ***los acordes o simultaneidades sonoras dentro del contexto dodecafónico pueden ser más o menos disonantes, pero no son discordantes entre ellos***. La dinámica entre discordancia y concordancia deja de operar en este tipo de música. Eso no significa, empero, que haya desaparecido la sensación estética de tensión de una simultaneidad sonora, pero sí ha dejado de tener sentido el concepto de tensión ***asociada*** a la resolución a una concordancia, ya que ***se ha abandonado definitivamente el sentido de unidad que ligaba los acordes entre sí***.

No obstante, ha habido autores, como Berg, que han sabido como retornar de nuevo a la serie de terceras, una vez liberada de las limitaciones que imponía el sistema tonal diatónico, con la intención de recuperar, ya emancipadas, las "viejas" consonancias y disonancias tonales que habían quedado proscritas en las primeras obras dodecafónicas, como elemento de enriquecimiento para la nueva música.

Según nuestra opinión, lo que ha sido más importante en el cambio de contexto musical que representa la plena aceptación del pensamiento serial es la liberación de la tiranía diatónica – diatonismo escondido bajo la capa de un "maquillaje" subido de "color", y de las armonías "alteradas" del cromatismo post-romántico -. Comprendemos la propuesta radical de Schönberg y podemos justificar su posicionamiento "a la contra", como necesaria en tanto que vía para romper definitivamente con los tradicionales hábitos de escucha.

La aportación de la obra madura de los discípulos de Schoenberg, Alban Berg y Anton Webern la podemos contemplar así como un intento de recomponer la unidad de los objetos musicales escritos a partir del método dodecafónico. Efectivamente, sea por el uso de la serie de 3as – en el caso de Berg - como por la aparición dentro de la serie de un orden generador de ésta - Webern –, la serie deja de cerrarse autísticamente. En la música de Berg constatamos una relación indirecta, parcial, pero significativa con la unidad de la serie de armónicos: la serie deja de ser negadora de las relaciones armónicas y pasa a tener un papel motívico-temático tolerante y de ninguna manera reñido con algunas reminiscencias tonales "clásicas". El planteamiento de Webern no presenta en absoluto connotaciones tonales tradicionales, sino que intenta hacer algo que parece contradictorio: recuperar un cierto sentido de unidad musical para un método de composición nacido precisamente para negarla. La serie, en Webern, de ser el origen de todo pasa a ser un derivado de unas unidades más pequeñas: un conglomerado de mini-series de tres sonidos - de "tríadas" que no guardan un sentido de unidad en si mismos -. La mini-serialización le servirá a Webern para alcanzar un grado de cohesión de la música como nunca se había conseguido en la historia, a través del uso de uno de los procedimientos contrapuntísticos más tradicionales: la imitación canónica contraria, retrógrada y retrógrada-contraria, así como por aumentación y disminución de los valores rítmicos. La música de este autor, alejada definitivamente del lenguaje tonal clásico, hará de la coherencia el principio rector de su oficio, abandonando sin punto de retorno la posibilidad de restituir para la música de su tiempo la idea sensible de unidad de los objetos musicales.

Tanto en Berg como en Webern podemos constatar un incremento en los procedimientos elaborativos abandonados por Schoenberg, sea a través de la recuperación de los contornos melódicos "líricos" en el primero, o sea a través de los procedimientos imitativos en el segundo.

La música basada en el método de composición dodecafónica ha sido "enterrada en vida" ya desde el momento que comenzaba a dar sus primeros pasos: buena parte del público lo hizo por el rechazo total a cualquier música ajena al sistema tonal tríadico; algunos compositores simpatizantes del método se añadieron quizás empujados por el deleite edípico de "matar al padre"; [iii] otras para confundir el serialismo con procedimientos que no tienen nada que ver, [iij] etc.. Pero conviene hacer una reflexión

[iii] "*Schoenberg ha muerto"* – dirán los compositores ultraserialistas.

[iij] Como es el caso del arquitecto y compositor Iannis Xenakis: "*La música serial proponía un sistema con un fundamento constituido, en definitiva, por sus propiedades geométricas y cuantitativas. Por ejemplo, las cuatro formas de la serie en el caso de las geométricas y el número de semitonos de los intervalos en el caso de las cuantitativas. De esta manera se reintroducía conscientemente el pensamiento puro de las matemáticas en la composición musical*. (...) *Hasta entonces el arte polifónico guiaba la música con mano segura con líneas melódicas; así se creó una frontera "de mentalidad", que impedía la explotación total de la ampliación dodecatónica. En seguida veremos cómo la teoría y el cálculo de probabilidades superan este obstáculo y nos permiten componer con ochenta o mil tonos si se quiere, utilizando estos*

serena y profunda que desgraciadamente, a nuestro entender, todavía no se ha producido.

2.7.7.1. El orden serial en la trama polifónica de una obra tonal

Como ejemplo de la presencia del orden serial en la música tonal, no sólo desde la dimensión melódico-temática sino completamente involucrada en la trama polifónica, dentro del contexto del lenguaje armónico tonal, presentamos un análisis serial de la *"Sinfonía nº8"* para clavicémbalo, *BWV 794* de J. S. Bach**.** Para mejor seguimiento por parte del lector, en el ejemplo 5 hemos señalado en color rojo las notas de la serie heptatónica y en color verde las conexiones entre voces y diferentes registros de estas notas. La serie correspondiente es la siguiente:

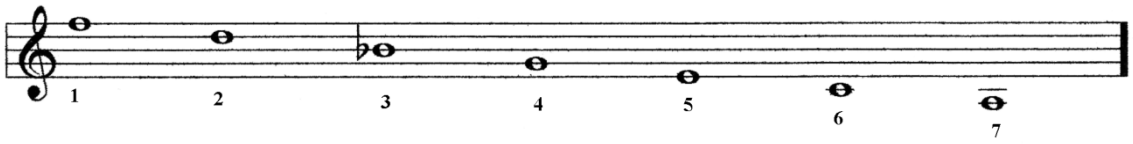


Figura 21

Podemos observar como el movimiento serial está presente en el tema de esta pequeña fuga y, a la vez, como domina absolutamente al entramado polifónico. Vemos como el movimiento serial es enfatizado, en paralelo con el movimiento armónico, al aparecer en momentos destacados del compás: al inicio de los tiempos o en la parte fuerte de las respectivas subdivisiones del tiempo.

Constatamos en esta obra un hecho característico del movimiento serial: la presencia de la serie entrecruzando las voces. Efectivamente, el movimiento serial sobrepasa los límites identitarios de cada voz en particular. De esta manera, la serie se convierte en el principal elemento aglutinador de la polifonía, más allá del juego contrapuntístico de imitaciones motívico-temáticas, de la sintaxis armónica o de las meras coincidencias consonantes entre los diferentes acordes. Este poder cohesionador que se hace presente en el movimiento serial – el paso de una nota de la serie a otra, siguiendo el orden establecido - queda reforzado por las conexiones entre los diferentes ámbitos polifónicos, como por ejemplo, en la presencia de notas seriales "pedales" que se prolongan a través de cambios de registro de 8ª, sea dentro de la misma voz o por transferencia a otra. En este sentido, la forma de retener el movimiento serial recuerda el mecanismo de prolongación armónica de un acorde.

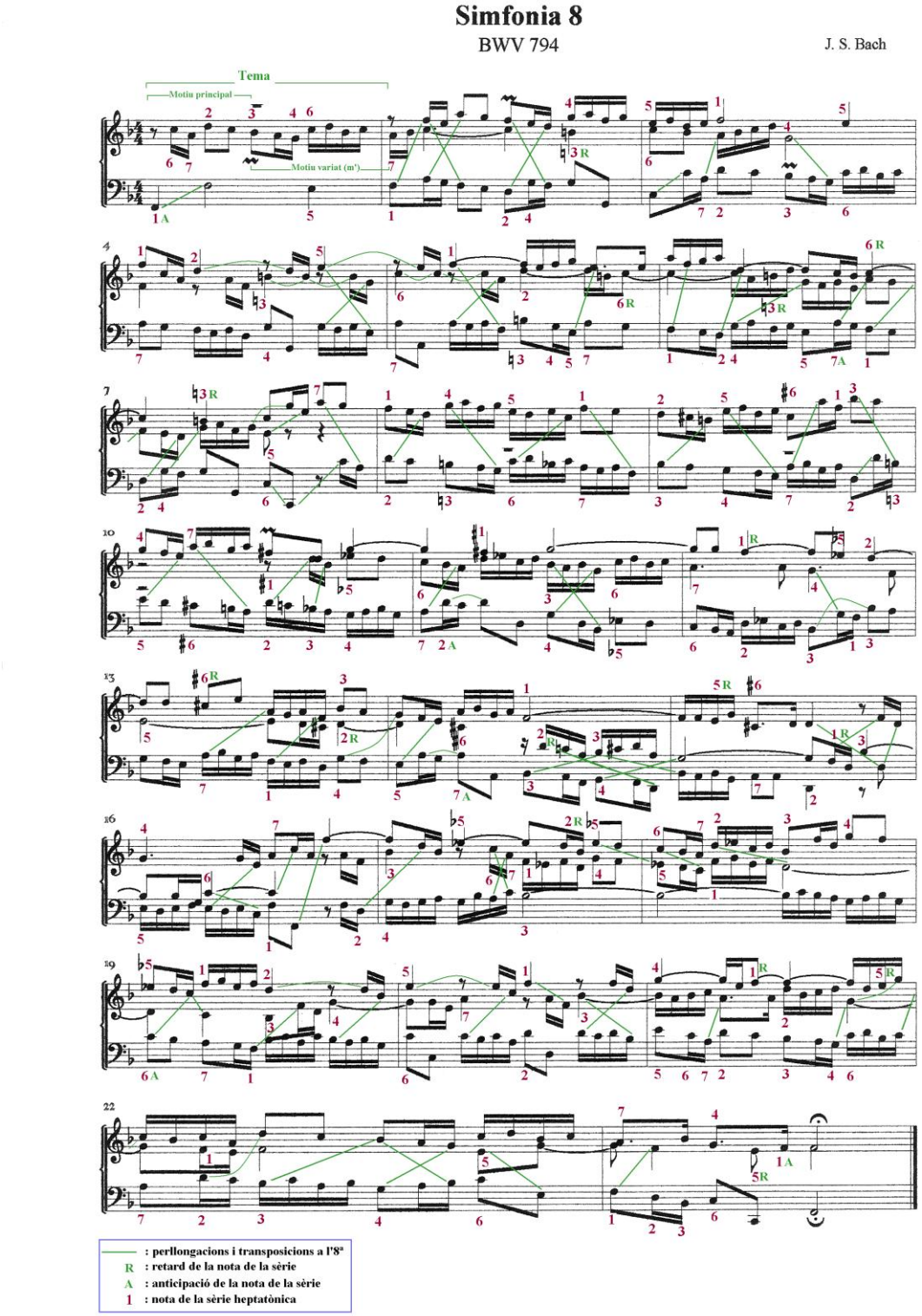
Observamos también como, aunque el movimiento serial sigue estrictamente el orden de sucesión de las notas, de forma puntual se retarda o se anticipa la llegada de la nota correspondiente: es lo que hemos señalado en el ejemplo como **R** (retardo serial) y **A** (anticipación serial). Estas "pequeñas" vulneraciones del orden de la serie crean una

---

tonos de una forma global, masivamente no ya linealmente", (Xenakis, I. "*Música Arquitectura*". Antoni Bosch, editor. Barcelona, 1982. Pág.3). El comentario de Xenakis demuestra una concepción espacial, geométrica y matemática característica de la nueva *ars acusticae* en contraste con el arte musical que intentamos investigar en el presente escrito, y que, por lo que llevamos visto hasta ahora, ni es un arte espacial, ni es geométrico ni su objeto es de índole matemática.

No tenemos nada que decir en relación al arte acústico, absolutamente legítimo en sus principios. Los problemas se presentan cuando se confunden ambas artes: es entonces cuando aparece una especie de "ideología acústica" para la música absolutamente contraria a la experiencia musical originaria.

tensión que a menudo viene asociada a la discordancia armónica, y con la cual se puede confundir. Así, por ejemplo, tenemos en el compás 2 como a la nota 2 (re) le sigue la nota 4 (sol) en vez de la nota 3 (si) porque éste último es retardado en la voz intermedia.



Ejemplo 5

Constatamos que el movimiento serial es compatible con la presencia de notas melódicas conductoras de naturaleza armónico-contrapuntística, "ajenas" al movimiento

serial, a pesar de que fortuitamente puedan coincidir con algún grado de la serie y ayuden muchas veces a conectar melódicamente una nota de la serie con la posterior. Se trata de las tradicionales "notas de paso", "bordaduras", escapadas", etc. El contrapunto es entendido ahora en función del orden serial.

Por otro lado, la presencia de alteraciones en las notas seriales – por ejemplo, la alteración del si bemol en si becuadro para la nota serial 3 - es debida a la adaptación de la serie al movimiento tonal. Andaríamos equivocados si interpretáramos estas notas alteradas como notas seriales independientes. Sólo en un contexto más allá del sistema tonal tríadico es posible concebir una serie con un mayor número de notas hasta llegar a la serie dodecatónica.

2.8. Fenomenología de la interacción entre el tiempo y las cualidades formales

Una cosa muy importante, desde nuestro punto de vista, es darnos cuenta claramente de que ***las expectativas formales no son producidas a partir de modelos estilísticos previamente aprendidos*** - si bien éstos pueden habituar al oyente a una determinada "vía de llegada" para la satisfacción de éstas -. No se trata simplemente del producto de una especie de mecanismo psicológico-conductista - según el modelo interpretativo que autores como Leonard Meyer proponen -. Queremos insistir en que la expectación es la actitud espontánea ante la inminencia de ser sorprendidos por el ***ser existente***, y que es generada por el sentimiento estético de deseo ante la promesa de entusiasmo que eso comportaría. Ante la inminencia del encuentro con lo existente generamos una expectativa que anticipa una prenda de satisfacción a través de la ***preparación*** del acontecimiento.

A diferencia del modelo husserliano que ve en el ahora presente un punto límite de la retención, la escucha musical parte siempre del "ahora" de manera que incluso es posible anticipar o retardar su presencia en ella y, a la vez, ***sentir****lo* plenamente en cada etapa de este proceso. La escucha parte del "ahora" presente porque ***el sentimiento estético es anterior y previo a la percepción del tiempo***. De esta manera, ***la experiencia musical nos hace vivir la plenitud del presente mientras éste todavía no ha llegado, y cuando, después, se instala en el recuerdo***: podemos "jugar" así con la temporalidad como si se tratara de un "objeto plástico" hecho de arcilla. Podemos "estirarlo" para avanzarlo o posponerlo porque ya tenemos el presente "por avanzado".[kkk]

Como ejemplo de relación de unidad entre las cualidades temporales y las cualidades formales tenemos el fenómeno del ***desplazamiento rítmico*** que incluye en sí el fenómeno musical del retardo o suspensión y de la anticipación, así como de la *apoyatura*-nota de paso, de la *apoyatura*-bordadura, etc. El desplazamiento rítmico tiene su razón de ser en el juego que se establece a partir de la recién citada cualidad ***plástica*** de la temporalidad musical. El desplazamiento rítmico actúa de potente enfatizador de determinados sonidos y determinadas relaciones interválicas dentro del objeto musical, de forma que se crean nuevas discordancias manteniendo, no obstante,

[kkk] A nuestro entender, este juego plástico que la música hace con la temporalidad no tiene nada que ver con la "espacialización" del tiempo, tal como opina Roger Scruton, sino que se trata de un fenómeno genuino de la percepción del tiempo musical. La realidad musical restituye al tiempo lo que le había sido en cierta manera "usurpado" por la percepción del espacio que la conciencia reflexiva crea: la percepción originaria de la unidad del tiempo –espacio. No es que en la música se haya el "*tiempo emancipado de él mismo*" (p.76), sino, en todo caso de la manipulación a la que le somete nuestra conciencia reflexiva – porque la libertad artística, a la vez creadora y responsable del compositor – auténtico sentido del concepto de autoría -, pasa por encima de las "necesidades de la razón".

incólume la unidad y la identidad del objeto y, por lo tanto, consiguiendo alejar cualquier sombra de atonalidad. ***Eso permite asimilar la discordancia como una simple de-formación plástica del objeto que en cualquier momento puede recomponer su forma original***: a este movimiento de recomposición plástico-formal corresponde el concepto de "resolución" de la discordancia.

El hecho es que, incluso si la resolución no llega, la plasticidad puede mantener la identidad y la unidad del objeto hasta cierto límite.[lll]

Por otro lado, el incremento de la duración del objeto musical juega a favor de la unidad de concepción (la obra entera, la tonalidad principal, etc.). En cambio, la brevedad conserva mejor la identidad del objeto: de ahí proviene el gran potencial de derivación que posee el motivo musical breve. Así, mientras el desarrollo motívico-temático trabaja en favor de la unidad de la obra, el sentido de coherencia en la asociación de ideas lo hace a favor de la identidad.

2.9 Fenomenología de las cualidades y valores de los sentimientos estéticos musicales

La fenomenología de las cualidades vinculadas a la diversidad de sentimientos estéticos es contemplada desde el pensamiento musical del compositor a partir de la noción primordial de ***intencionalidad*** estética.

Constatamos, pues, que ***el pensamiento musical es un acto intencional***. En otras palabras: el compositor compone ***para*** expresar "algo". El correlato intencional de componer es la expresión de "algo".

Pero ¿qué es este "algo" de la expresión?

No se escribe música sin objeto. La composición no es un acto compulsivo que agota su sentido en si mismo. Sin embargo, eso no significa que se tenga que escribir "para alguien", para un público o para una persona en concreto: este tipo de "intencionalidad" sería añadida, secundaria, no originaria.

Tampoco compone el músico para expresar sentimientos personales, como el amor, la esperanza o la tristeza. Eso no quiere decir que el compositor no sienta nada cuando compone: el acto de componer puede venir acompañado por un sentimiento de intensa satisfacción o por un sentimiento combativo de lucha y de esfuerzo; puede venir de la mano de múltiples experiencias personales que infunden alegría, decepción, exaltación o depresión, etc... Pero ***estos sentimientos personales, por muy "estimulantes" que sean para componer, no son el objeto de la expresión musical del compositor***.

El auténtico correlato intencional de la composición es la expresión de un sentimiento estético musical: es la expresión de un valor estético que apunta a un sentido a través de un movimiento del espíritu, de la sensibilidad, del gusto en forma de gesto musical; y eso no tiene nada que ver con el estado de ánimo del artista ni con las experiencias de índole sentimental que pueda tener en el momento en el que estaba componiendo.

[lll] Límites que conoce bien el compositor, y que han sido objeto de estudio en todos los tratados relacionados con la composición musical (tratados de armonía, de contrapunto, de fuga, etc.). Muchas de las normas y reglas de prohibición de estos tratados vienen a reflejar los límites o condiciones a la que está sometida la plasticidad del objeto musical, con el propósito de prevenir la posibilidad de caer involuntariamente en la atonalidad.

El gesto intencionalmente musical no es un gesto cualquiera. El compositor no tiene sólo un cuerpo biológico, sino también posee un "***cuerpo musical***": un cuerpo o "cuasi-cuerpo" que es vehículo de contacto con la realidad musical y de expresión de valores musicales. Es un ***cuerpo entregado a la expresión de sentimientos musicales, un cuerpo musical que respira musicalmente.***

Se nos hace evidente que de todas las nociones primordiales del pensamiento musical, la intencionalidad expresiva llega a ser fundamental porque es la "razón de ser" del acto creativo y del correspondiente acto de escucha. Y eso es así, porque la intencionalidad de la expresión está en contacto directo con el sentimiento estético, con la fuente y origen de la percepción y de la concepción creadora musical.

Sin intencionalidad no puede haber escucha: el oyente siente la expresión del compositor "***en***" la obra, no "***a parte***" de la obra. No hay nada a escuchar más allá de la obra. No es la obra un mero medio de información de la voluntad del compositor – eso sería exactamente lo que llamamos una "partitura" -, sino que es ***voluntad hecha música***.

Constatamos, además, que en la obra musical la intencionalidad expresiva del artista es correspondida con la intencionalidad de la escucha musical. Esta, a su vez, es también un acto intencional del sentimiento y de la percepción del oyente; es un acto intencional que tiene como objeto la expresión musical: también escuchamos la expresión de los sentimientos musicales "en" la música. Por eso, sin intencionalidad expresiva se rompe toda posibilidad de conexión, de lazo entre artista y oyente.

Asimismo, la intencionalidad, por si sola y por fundamental que sea en el proceso creativo, no garantiza la comprensión del sentido de la expresión musical. La intencionalidad no es cosa que se pueda reducir a puras "intenciones" – ¡ni aún siendo "buenas"! -: ***la intención, por si misma, no hace la obra de arte***. De ahí que la obra musical debe saber recoger íntegramente el gesto expresivo del compositor en una forma única, orgánica y singular. La obra musical tiene que hacer de las cualidades expresivas del compositor, cualidades propias e intrínsecas de su realidad musical, de su ***ser musical***.

Por eso puede haber compositores muy inspirados que por falta de oficio no lleguen a realizar las obras al nivel correspondiente a su talento expresivo. Pero también puede ser que la destreza en el oficio esconda unas dotes expresivas mediocres. Sólo cuando el talento expresivo del compositor es correspondido con su nivel de oficio podemos tener una obra musical que, con más o menos cualidades estéticas, satisface las necesidades expresivas del artista y las expectativas estéticas del oyente. Este es el motivo de que haya obras musicales muy sencillas, nada aparatosas en su factura, que destaquen por encima de otras obras más "inspiradas" o más "trabajadas" del mismo compositor: es la ***gracia***, el encanto el que hace acto de presencia en estas obras. En otras obras podemos admirar y respetar el talento, la inspiración o el saber del artista, pero en estas "joyas" musicales no hay lugar para sentimientos tan lejanos: sencillamente nos "roban el corazón", sentimos que una parte de nosotros pertenece definitivamente a aquella obra.

Es cuando se ha establecido el lazo intencional expresivo que es posible abrir expectativas estéticas en el oyente, generando en él el ***deseo estético***. Deseos y expectativas que serán satisfechos en el momento que se hace presente para la escucha el movimiento expresivo que el crecimiento orgánico del objeto musical confirma y a la vez conforma: es este momento en que las expectativas motivadoras del deseo estético se convierten completamente en ***expectativas formales*** en el si de la obra musical. De

esta manera, las tensiones emocionales estéticas presentes en el gesto creativo se ***transfiguran*** en tensiones formales, estructurales, "gramaticales" según el caso, de la obra musical. Y si en la culminación de todo el proceso complejo de la escucha se revela sutilmente el ***entusiasmo*** como sentimiento existencial fundamental de la experiencia estética, es porque ha sido justamente el entusiasmo el sentimiento que ha guiado en todo momento – sea consciente o no de ello el autor en el momento de componer - el gesto musical del compositor hacia su consumación expresiva.

Por eso podemos decir que ***la intencionalidad expresiva del acto creativo es un homenaje, un "canto" entusiasmado a la existencia, a la vida***.

Según nuestro criterio, el error en que caen algunos pensadores que reflexionan sobre la música, perplejos ante la paradoja de un arte tan intensamente expresivo y a la vez tan radicalmente asemántico, es no considerar que los sentimientos musicales posean un valor que apunta intencionalmente a un sentido. Entonces, la única explicación "razonable" a la paradoja de un arte tan vigoroso y tan faltado de significado consiste en considerar la experiencia musical como una especie de "alucinación semántica", de error de nuestras facultades perceptivas que se engañan a si mismas concediendo un contenido semántico a un espejismo absolutamente vacío.[1] Opiniones como éstas son una muestra más de los prejuicios en contra de los sentimientos, en el sentido de considerar que éstos mueven a engaño y nos hacen creer en cosas que no son.

Ciertamente, en una cosa hay que dar la razón a los "escépticos del sentimiento": el arte de la música no está hecho para mostrar ningún significado del mundo. Si lo que uno busca en la música es un contenido semántico relacionado con las cosas del mundo que son descriptibles a través del verbo, el esfuerzo será en balde: el mundo le es totalmente ajeno a la música. Por muchos elogios que merezca la función social de la música, su inutilidad en el mundo es y será siempre manifiesta.

No obstante, lo que para el mundo es pura alucinación de la fantasía, es verdad palmaria en la realidad musical. Incluso, los efectos terapéuticos (musicoterapia) y, en general, benefactores para el cuerpo y la mente de las personas no tendrán nunca "explicación" para la lógica científica: la ***catarsis*** que se produce en la escucha musical no es por ninguna propiedad física del sonido ni por ninguna sinapsis neuronal, sino por el ***puro contacto con una realidad más diáfana y transparente a los valores existenciales de las personas***; una realidad que expresa con libertad absoluta, sin limitaciones ajenas a ella misma, todo el potencial de expresión de vida de los sentimientos.

Por eso, cuando decimos que la música no expresa "nada" del mundo es porque ***es pura expresividad para el mundo***.: no expresa un amor concreto sino el fondo de donde emerge el sentimiento amoroso. No expresa la tristeza por un hecho – aunque este hecho pueda motivar en el compositor la necesidad imperiosa de expresarse - sino aquello que hace posible todos los matices de la tristeza. ***La música se autoexpresa*** en tanto que es "expresión de la esencia de toda expresión": la expresión de su expresividad realizada en si misma.[mmm]

[mmm] Jerrold Levinson concibe la música como si fuera la expresión de una subjetividad indeterminada: "*P expresa (o es expresivo de) a si y sólo si P es, para una clase apropiada de referencia de oyentes, lo más adecuada y aptamente escuchado como (o como si fuera) una sui generis expresión personal de a para algún (imaginativamente indeterminado) individuo*" ("*Music, Art and Metaphisics"*. Cornell University Press, Ithaca. New York, 1990, p.338) R. Scruton critica la tesis de Jerrold Levinson. Comenta Scruton: "*cuando sentimos expresión en la música, sugiere Levinson, es como si sintiéramos a otra persona expresar sus sentimientos. ¿Pero de qué manera?. No tenemos una concepción apriorística de lo que sería expresar sentimientos en la música*" (*Opus cit.*, p. 352). Pensamos que Scruton se hace un lío con el

Así, cuando decimos que el arte musical expresa "vida", no nos estamos refiriendo a un ejercicio de la imaginación que pretenda imitar la "vida del mundo", sino que la obra de arte expresa ***su*** vida y no la vida del compositor ni de la del oyente: ***es expresión directa de la vida en su esencia***. Si queremos realmente comprender "en primera persona" que es la vida, deberíamos escuchar música.

La música nos invita a participar de su vida, a expresarla y a "movernos con ella": a ***conmover****nos*. No obstante, es necesario que veamos claro que la expresividad ***de*** la música no depende de la respuesta del oyente, ya que las cualidades expresivas de la música son exclusivamente ***de*** la música. El oyente puede participar de ellas en la medida que sea sensible a ellas, pero ellas no dependen de la sensibilidad de éste. Eso significa que el valor de las cualidades estéticas no depende de la importancia que tengan para el oyente; todo lo contrario, todo lo que es importante para nosotros lo es justamente porque se fundamenta en un valor que trasciende la persona que lo experimenta – sea éste un valor "positivo" o "negativo" -: hay valores estéticos magníficos – y, en general, valores extraordinarios de todo orden - que son compartidos sólo por muy poca gente, pero que continuarían siendo auténticos valores aunque no hubiera nadie en el mundo a quien le importaran.

3. Conclusiones en relación a la fenomenología del pensamiento musical

En síntesis, de todo lo que hemos dicho a lo largo de este capítulo extraemos las siguientes conclusiones:

1) El pensamiento musical es el campo fenomenológico en el que acaece la actividad creadora del compositor y donde se concibe el objeto musical.

El objeto musical es un concepto sensible del pensamiento musical.

2) El pensamiento musical del compositor cuando concibe un objeto musical se articula en dos actos:

a) el acto inmediato de la intuición musical sensible;
b) el acto de la imaginación creadora proyectada en el horizonte de su escucha.

3) La actividad creadora del compositor está guiada por su intuición estética musical, la cual se manifiesta a través de todo el complejo de ideas sensibles, de sentimientos estéticos y de sensaciones estético-motores de su cuerpo.

La intuición estética musical es una intuición sensible de los valores estéticos de un objeto musical en el momento de ser concebido.

---

lenguaje: lo que Levinson quiere decir es que todos tenemos ***experiencia*** de como expresamos nuestros sentimientos, así como también tenemos experiencia de como lo hacen las otras personas. Levinson identifica "expresión en la música" con "expresión de si mismo". Quizás se pueda criticar a Levinson que tal vez no utilice los términos más adecuados, pero creemos entender lo que quiere decir y estamos básicamente de acuerdo: sentimos algo ***en*** la música que parece la vida y los gestos de un individuo triste, esperanzado, etc. Aquello que ***signifique*** sentir tristeza o esperanza ***en*** la música es precisamente aquello que no puede describir nadie: la esencia del sentimiento de tristeza o esperanza es indescriptible e inabordable ***desde el*** lenguaje verbal: es un conocimiento por experiencia (*knowledge by acquaintance*) del cual "no se puede decir nada". En el fondo, creemos que ***Levinson interpreta la esencia de la expresión como el foco origen y destino de toda expresión, como el propio "sujeto expresante"***.

4) La creación de un objeto musical es un acto intencional: el artista compone "para" ser escuchado. El oyente percibe el objeto musical como donación del ser que lo ha concebido.

5) El compositor posee un oído musical interno que es el órgano de percepción estética que le permite escuchar al objeto musical en proceso de concepción dentro de su pensamiento y con independencia de su efectiva presencia sonora.

6) La escucha musical interna no depende de la capacidad auditiva física del compositor, sino de la percepción imaginativa abierta a la creatividad y vinculada a su sensibilidad musical: la imaginación creadora.

La imaginación creadora es la facultad del pensamiento musical del compositor que recoge de la intuición sensible los valores estéticos del objeto "inaudito" y los configura singularmente dentro del oído musical interno.

La imaginación creadora revela a través de la configuración del objeto musical el potencial de expresión, de crecimiento, de acción, de movimiento y de organización musicales de éste.

La inteligibilidad por parte del oyente de los valores estéticos intuidos en el pensamiento musical del compositor es consecuencia de la conexión entre la imaginación creadora de éste y la percepción de los valores estéticos dados a la escucha musical del primero.

7) El objeto configurado por la imaginación musical creadora es un ***símbolo*** del objeto musical dado en el horizonte de su realización sonora a la escucha del oyente.

La imaginación creadora utiliza estos símbolos como un juego descubridor de posibles valores de relación y organización entre los objetos componentes de la obra musical.

El juego simbólico de la imaginación creadora, más allá de los valores que revela la intuición sensible, hace posible para el compositor la aprehensión de nuevos valores de relación del objeto musical en su horizonte de escucha por parte del oyente.

8) El proceso de creación de la obra dentro del pensamiento musical del compositor llega a su consumación en el momento en que se convierte plenamente en objeto "para" la escucha del oyente – con independencia de que esta escucha se realice concretamente en un lugar y momento determinado -.

Querer rehacer el proceso de composición de la obra para captar su sentido es un grave error de concepto: el sentido se da únicamente en la inmediatez de la escucha de la sensación estética por parte del oyente.

9) Gracias a la investigación fenomenológica podemos constatar la existencia de cinco nociones primordiales dentro del pensamiento musical que permiten el reconocimiento de los valores estéticos dados por la intuición y la imaginación creadora:

> **a)** la noción de intencionalidad, vinculada fundamentalmente a las cualidades del sentimiento estético: la expresividad musical, el carácter, el estilo, la originalidad, etc.;

b) la noción de presencia, a partir de la cual se origina la identidad del objeto musical en su coherencia estructural, singularidad tímbrica, etc.;

c) la noción de orden, la cual hace posible el reconocimiento de la unidad del objeto musical manifiesta en su forma y organización multidimensional;

d) la noción de movimiento, que fundamenta el reconocimiento intuitivo del cambio, de la energía, del impulso, del equilibrio musicales, etc.;

e) la noción de crecimiento, que da lugar a que reconozcamos dos tipos de procesos:

1) un proceso de crecimiento generativo, que incluiría todo aquello que se desprende de la lógica y la causalidad musicales: procesos por derivación, por síntesis, variantes, relaciones de contraste y de absurdo, etc.;

2) un proceso de crecimiento acumulativo, que abraza los fenómenos de repetición, yuxtaposición, diversificación, asociación, connotación, etc.

10) La atención al silencio nos abre a la sensación temporal en estado puro, la cual es experimentada como sensación estética: en el silencio experimentamos la "musicalidad" del tiempo, evidenciando como la estructura de la percepción del tiempo coincide con la estructura del tiempo musical.

11) La sensación temporal, en tanto que sensación estética, manifiesta la noción primordial de movimiento como pura aprehensión de movimiento sin objeto, de movimiento "en si": el tiempo musical – *tempo* - es pura sensación de movilidad.

La pluralidad de *tempi* nos pone de manifiesto como el movimiento se reproduce en si mismo.

Cada *tempo* manifiesta la noción primordial de intencionalidad como expresión del carácter del movimiento y es el valor de este carácter el que crea el pulso musical en tanto que retorno periódico del acto inaugural del movimiento. Por su parte, el pulso diversifica el movimiento musical en dos momentos: el momento de la presencia del pulso y el momento de la espera: el "todavía-no-pulso".

12) La generación espontánea de diversidad es intrínseca a la temporalidad percibida como unidad.

Entendemos por ritmo el movimiento musical diversificado y estructurado en si mismo en relación a la unidad del *tempo* del que forma parte.

La unidad de sentido rítmico se manifiesta en la forma que toma la estructura rítmica del objeto musical como un todo inseparable de las otras dimensiones y cualidades estéticas.

El ritmo originario es un ritmo libre, irreductible a la medida cronológica.

La grafía del ritmo es una simplificación burda de la complejidad del ritmo originario. La interpretación musical se encargará de recuperar la singularidad irreductible que la grafía musical desestima, al no poder significarla.

El sentido de unidad entre el movimiento del *tempo* y el movimiento del ritmo toman forma en el pulso musical: el ritmo musical acoge en su seno el retorno periódico

del pulso y se estructura según los momentos del ante-pulso, el pulso y el post-pulso. Las diferentes proporciones de duración entre estos momentos determinan la estructura y la acentuación métricas.

Una acentuación hecha fuera del pulso causa el fenómeno conocido como síncopa rítmica.

13) El objeto musical no sólo manifiesta el movimiento en el *tempo* y en el ritmo musicales sino también en su materialidad sonora. Esta no puede ser considerada como una substancia inerte y pasiva sujeta a "fuerzas" externas, sino que es puro movimiento musical hecho sonido.

La dimensión *hylètica*-sonora de la música es la encargada de culminar el despliegue del movimiento musical y de modular su crecimiento en toda su diversidad y complejidad de detalles.

14) La música no es una realidad emergente de la acústica del sonido, ni los valores estéticos de la música son cualidades emergentes de una realidad físico-acústica primordial.

La sensación del sonido musical llega a la intuición del compositor y se da a la escucha del oyente en tanto que cualidad estética de la materialidad del objeto musical. Esta cualidad material se presenta inmediata e íntegramente en toda su complejidad.

La singularidad presente en la materia musical caracteriza la identidad del objeto musical.

A la unidad singular de la materialidad musical la llamamos timbre musical.

15) El cuerpo – en tanto que vehículo del gesto musical -, la voz y el instrumento musical acercan la materialidad musical a la realidad física de las "cosas del mundo". Desde este punto de vista, la forma musical es aquello que permite prolongar y concluir el gesto musical del compositor.

Tanto el timbre musical intuido por el compositor como el timbre singular de la voz del cantante, tanto el gesto imaginado creativamente en el pensamiento musical del autor como el gesto del intérprete sobre su instrumento, identifican la personalidad artística de cada uno de ellos.

16) Mientras que el sonido "acústico" no puede dejar de señalar al objeto físico que lo emite, el sonido musical se independiza ontológicamente de su fuente sonora. Así, el instrumento musical pierde su condición de objeto del mundo para reencontrarse como cualidad estética en la realidad del objeto musical.

El instrumento musical, transparente a la sonoridad, "habla" de si mismo manifestando su interior, su corporeidad más íntima.

17) Dada la unidad de concepción del objeto musical, hemos de considerar como un único sonido todo movimiento sonoro realizado por un instrumento dentro de este objeto (motivo, tema, frase, obra, etc.): no se concibe en el pensamiento musical ni se percibe en la escucha una pluralidad independiente de sonidos dentro de un objeto musical determinado, sino un único sonido que cambia de altura, de ritmo, de dinámica, articulación, etc..

Análogamente, el objeto musical concebido de forma polifónica aparece a la escucha como un único sonido polifónico, en tanto que manifestación de la unidad de movimiento sonoro-musical del objeto en cuestión. Esta unidad del sonido polifónico es para el objeto musical el fundamento de su dimensión armónico-contrapuntística: sin

una unidad de concepción polifónica no tiene ningún sentido hablar de armonía o de contrapunto.

18) El tono es la cualidad intensiva de la altura del sonido musical.

El tono es creado y escuchado como una unidad de movimiento del objeto musical (motivo, tema, frase, obra, etc.).

No hay tal cosa como una pluralidad de tonos en el objeto musical sino un único tono que abraza y une en un solo movimiento musical la diversidad de los cambios de altura. Este movimiento del tono se puede manifestar como cambio continuo (*glissando*) o como cambio discreto (grados de una escala). En este último caso, el movimiento del tono despliega, desde la interioridad de éste, un orden jerárquico de grados y de correspondencias entre ellos.

El orden interno del tono privilegia determinadas correspondencias entre unos grados por encima de otros, característica ésta que hace que las cualidades intensivas del tono adquieran un valor estético único que contribuye de manera determinante a la idea de unidad y de identidad del objeto musical, y que no se encuentra en ninguna otra cualidad o dimensión de éste (ritmo, textura sonora, timbre, etc.).

En consecuencia con lo que acabamos de expresar, consideramos absurda la pretensión de la existencia de un continuo rítmico-melódico – como en el caso de *Gruppen*) de Stockhausen -.

19) La melodía es el movimiento del tono que se singulariza para cada objeto musical en tanto que expresión creativa del pensamiento musical del compositor.

El valor estético único del tono hace que, por un lado, la melodía sea decisiva tanto en relación a la identidad del objeto musical como en su singularidad estética y, por otro lado, represente la manifestación más potente de la unidad de concepción de éste. Por eso, toda fragmentación de la melodía comporta la pérdida del sentido musical del objeto.

El contorno melódico es la forma característica que toman los cambios en el movimiento del tono del objeto musical al que identifica.

Sin embargo, el sentido de unidad que aporta una melodía hace posible para la imaginación creadora, bajo determinadas condiciones, variar su contorno melódico manteniendo su identidad. Estas variantes son: las inversiones (movimiento contrario), las retrogradaciones, las transposiciones, los desplazamientos, las ornamentaciones, las elaboraciones y las elisiones.

20) Un objeto musical polifónico es aquel que presenta diversas voces percibidas como una unidad ordenada según criterios de concordancia y discordancia.

Un acorde es una polifonía que posee en un momento determinado un valor de concordancia para la escucha.

El contrapunto es un procedimiento de elaboración creativa y una forma de escucha de un objeto musical polifónico que valora la cualidad melódica de cada voz componente con su identidad propia, sin menoscabo del sentido de unidad del objeto.

Hablamos de contrapunto libre cuando la relación entre las voces se basa principalmente en el criterio de concordancia/discordancia, y de contrapunto imitativo cuando esta relación queda potenciada por una identidad melódica compartida entre las voces.

La armonía contempla el objeto musical polifónico como formando parte de un lenguaje musical asemántico que se estructura según un léxico, una gramática y una sintaxis.

El lenguaje armónico hace posible que podamos hablar del papel o función estructural de un acorde en concreto. Esta función no viene determinada por las cualidades *hylètica*-sonoras del acorde en cuestión ni de sus características polifónico-contrapuntísticas, sino por su relevancia dentro de la estructura armónica. Llamamos "pensamiento simultáneo" a esta dimensión que abre la armonía para la concepción y la escucha del objeto musical.

21) La intensidad dinámica es una manifestación del movimiento musical que guarda relación con la noción primordial de presencia aplicada al sonido - presencia sonora – de un objeto musical.

Como cualidad de intensidad, la unidad del movimiento dinámico puede desplegar el cambio de forma continua – dinámicas del tipo *crescendo* y *diminuendo* –, o bien según un orden jerarquizado de grados – *piano*, *forte*, *pp*, *ff*, etc. -.

A diferencia de las cualidades intensivas del tono, las cualidades intensivas dinámicas no juegan un papel decisivo en la concepción y en la escucha de la identidad del objeto musical y su sentido de unidad.

La dinámica pone de manifiesto una fuerte vinculación con el fenómeno del "color" musical y a la matización de éste, a la vez que es un poderoso recurso creador de énfasis y de relieve de la trama musical.

22) Como movimiento musical, la melodía crece y se estructura en el *tempo* y en el ritmo musicales: sin éstos el contorno melódico deja de tener valor y sentido musical.

La interacción entre el contorno melódico y la estructura rítmica dan lugar a diferentes tipos de acentuación rítmico-melódica – principalmente acentos de duración y acentos métricos -, periodizaciones, simetrías, etc.

Para las texturas polifónicas – incluidas también las "melodías polifónicas" - la interacción entre ritmo y polifonía se concreta en el ritmo armónico, la acentuación rítmico-armónica y la distinción de planos sonoros – tramas constituidas por melodías principales y melodías secundarias -.

23) La interacción entre la dinámica y el ritmo se concreta fundamentalmente en el acento dinámico.

24) Tanto para el contorno melódico como para la textura polifónica, la interacción de éstos con las cualidades *hylètica*-sonoras del objeto musical es intuida por el compositor y percibida por el oyente, según el caso, como color melódico o como color armónico relacionados con los valores expresivos de la sensación estética y de su carácter afectivo.

Pero gracias a estos valores expresivos, la modalidad del color melódico o armónico es uno de los factores más determinantes de la identidad del objeto musical, en cambio sus valores están poco vinculados a los aspectos que se derivan de la unidad de concepción de éste, reflejada en su forma musical.

También tiene sentido hablar de un "color tímbrico", cuyas cualidades juegan un papel decisivo en la identidad del objeto musical.

De todo ello se desprende que una obra "expresionista" – en el sentido de padecer una hipertrofia de los aspectos expresivos del color melódico, armónico o tímbrico – presentará dificultades técnico-compositivas de índole formal y de estructuración.

En este sentido, cualquier propuesta musical que parta del concepto llamado "melodía de timbres" es inviable por contradictoria: mientras las cualidades intensivas

del tono son fundamentales para la forma musical, las cualidades asociadas al color tímbrico no lo son en absoluto.

25) Las cualidades eidéticas de un objeto musical son aquellas que se manifiestan como ideas sensibles en el pensamiento musical del compositor aplicadas al objeto musical y percibidas en la escucha musical del oyente.

Las primeras cualidades eidéticas que se presentan a la intuición sensible son la idea de unidad y la idea de identidad.

De la idea de unidad se deriva la pluralidad como su idea antagonista, mientras que la antagonista de la idea de identidad es la extrañez.

La pérdida del sentido de unidad da lugar a una fragmentación del objeto en una pluralidad inconexa de objetos musicales. De la forma análoga, el debilitamiento del sentido de identidad en el objeto conducirá a una percepción de extrañez, de descentramiento y de alienación del objeto musical.

En cambio, la idea de diversidad es compatible con la de unidad, mientras que la idea de complejidad también lo es en relación a la identidad.

La idea de unidad nos señala la referencia a un fundamento a partir del cual se despliega el crecimiento diversificado del objeto musical. La idea de identidad nos remite a un centro integrador al cual converge toda la complejidad del objeto.

Entendemos por forma musical todo aquello relacionado con el crecimiento de la diversidad genéticamente ordenada y jerarquizada a partir de un fundamento unitario del objeto musical, mientras que consideramos la estructura musical como todo lo que tiene que ver con la integración inmediata de la complejidad de detalles del objeto musical en un centro identitario: así, pues, hablaremos de unidad formal y de identidad estructural.

Constatamos como las cualidades *hylètica*-materiales y las *eidético*-estructurales nos permiten de manera especial captar la síntesis integradora identificativa del objeto musical, mientras que son las cualidades *cinético*-temporales, las de intensidad y las *eidético*-formales las que más intensamente ponen de manifiesto la referencia a un fundamento genético para la unidad de concepción de este objeto.

26) En una textura polifónica, la idea de unidad produce un orden de proximidades y lejanías de los sonidos musicales en relación a su fundamento genético. Al mismo tiempo, la lejanía puede ser experimentada como una sensación de conflicto ante la pérdida inminente del sentido de unidad. En cambio, el debilitamiento de la identidad del objeto musical no da lugar a una percepción de conflicto sino de extrañeza.

Entendemos por consonancia la experiencia que tenemos cuando escuchamos dos o más sonidos que manifiestan de forma relevante, a partir de un fundamento genético común, la idea de unidad del objeto musical del cual forman parte.

El término disonancia es relativo: dos o más sonidos son más disonantes (o menos consonantes) en la medida que su relación con el fundamento común se hace menos clara a la percepción.

La experiencia de consonancia/disonancia es universal y no depende de los gustos ni de ninguna otra circunstancia.

Discordancia es una consonancia o una disonancia experimentada como conflictiva. En caso contrario, hablaríamos de concordancia.

A diferencia de la consonancia y la disonancia, la experiencia de la concordancia y de la discordancia depende de la evolución histórico-musical de una cultura o civilización, del contexto social, de las modas, de los gustos, etc.

27) Diferencia es aquello que genera diversidad dentro de la unidad de concepción del objeto musical.

En relación a la idea de igualdad, la diferencia es más originaria: la igualdad es un caso límite de diferencia.

El dinamismo de la diferenciación está en la base de los procesos de crecimiento generativo, mientras que los procesos acumulativos más "estáticos" guardan una relación estrecha con la idea de igualdad.

Un intervalo – melódico, armónico o rítmico – es una idea musical derivada de la diferencia entre grados, acordes o ritmos.

La diferencia entre intervalos es una "diferencia de la diferencia".

28) El modelo basado en la diferencia "intervalo largo seguido de intervalo pequeño" es la base universal para la creación de patrones melódicos, armónicos y rítmicos de crecimiento expansivos y dinámico a partir de un fundamento. Sirvan de ejemplos, el modelo melódico "tono-semitono", el modelo de formación del acorde tríada "3ª Mayor-3ª menor" y la generación de los diversos pies rítmicos griegos derivados de " — - ".

Contrariamente, el modelo "intervalo corto seguido de intervalo largo" representa un movimiento de repliegue hacia el valor fundamental de la unidad.

En la percepción del espectro de armónicos coinciden en el mismo fenómeno el proceso de crecimiento generativo de intervalos "diferentes" progresivamente más pequeños y el proceso de crecimiento acumulativo de 8as siempre "iguales".

29) La idea de unidad aplicada al timbre de un objeto musical depende de que el timbre sea suficientemente estable para dar un tono determinado. En cambio, la identidad del timbre es independiente de su estabilidad.

Llamaremos "sonidos a-tonados" a aquellos sonidos musicales que no pueden contribuir a la unidad tímbrica del objeto musical, pero que sí lo hacen respecto a la de identidad de éste.

30) Uno de los actos más relevantes de la intuición sensible y de la imaginación creadora del compositor es lo que llamamos intuición de la forma (o intuición formal): al concebir el objeto musical, el compositor intuye la proporción y el equilibrio entre la noción de presencia y la noción de movimiento y crecimiento del objeto.

Debido a la intencionalidad expresiva de todo acto creativo del pensamiento musical y al entusiasmo como sentimiento estético fundamental, la intuición formal genera unas expectativas musicales que mueven y conducen el deseo estético del oyente hacia su plena satisfacción.

Dentro de la interacción entre los objetos componentes de una obra musical pueden existir relaciones estructurales de cohesión entre ellos que sostienen la identidad de la obra y relaciones formales que ponen de relieve la unidad de concepción de ésta.

31) Entendemos por tonalidad una idea musical abstracta, común a diversas obras musicales, con un ámbito específico y una configuración de las diferencias del tono característica y ordenada a partir de un fundamento generador.

Habitualmente se usa una representación canónica de la tonalidad en forma de escala ordenada por grados conjuntos en sentido ascendente o descendente.

Toda obra musical que comparta la idea de tonalidad presenta las cualidades eidéticas de unidad y de identidad.

32) El pensamiento musical, a lo largo de la historia de la música occidental se ha presentado de tres maneras: a) como pensamiento monódico, b) como pensamiento simultáneo (polifonía y armonía) y c) como pensamiento serial.

33) La tonalidad tríadica es un tipo de idea de tonalidad basada en la generación de un orden sistemático de crecimiento de diversidad para el objeto musical.

Este sistema parte del ordenamiento del 4º, 5º y 6º armónicos de la serie como modelo universal de acorde consonante – o, lo que es lo mismo, de la superposición de un intervalo tonal de 3ª M y uno de 3ª menor -. Eso permite el reconocimiento perceptivo inmediato del armónico fundamental, representado aquí por el armónico 4º, dando lugar a una diversidad de estados, disposiciones e inversiones del mismo acorde sin perder los rasgos identitarios de éste.

La solidez del sistema permite una diversificación de especies de acordes tríadas – perfecto mayor, perfecto menor, 5ª disminuida, y 5ª aumentada – sin pérdida del sentido de unidad del objeto musical.

El sistema tríadico incluye otros subsistemas derivados como son los acordes cuatríadas (de 7ª), quintíadas (de 9ª), hexíadas, etc., hasta el límite que supone no poder reconocer el armónico fundamental: a partir de ahí la unidad del acorde se fragmenta (poliacordia).

34) La tonalidad tríadica presenta una analogía entre su estructura armónica y la estructura del lenguaje.

A pesar de la a-semanticidad del "lenguaje" tonal tríadico, éste manifiesta una cualidad "cuasi-representativa" de los objetos de la realidad musical: la tonalidad tríadica habla de un "mundo" creado por el pensamiento musical y dado a la percepción estética para "representar" la realidad musical – un "mundo", no obstante, ajeno al mundo en el que habitualmente nos movemos -.

La música, sea tonal o no, se autoexpresa, creando su medio de expresión. En general, el medio expresivo de la música no es representativo. Específicamente, el medio o campo expresivo asociado a la música tonal tríadica es representativo de si misma. La música tonal tríadica crea un "mundo" en el cual se representa a si misma.

En la tonalidad tríadica, la realidad musical "juega" al juego de la representación, haciendo de los objetos musicales "actores" de una trama narrativa puramente musical.

Toda relación que pudiéramos establecer entre una trama narrativa musical y una literaria sería absolutamente metafórica. Metafórica es la relación entre el texto de una canción y la canción como objeto musical.

El lenguaje musical generado por el sistema tonal tríadico es la esencia de todo lenguaje representativo y es a la vez el lenguaje que "representa" las esencias.

El sistema musical de la tonalidad tríadica nos permite representar con toda transparencia la auténtica y más pura *Lebenswelt*.

35) La estructura del lenguaje armónico para la tonalidad tríadica representa los objetos del "mundo" musical a partir de un léxico o vocabulario armónico universal, de una gramática descriptora de los objetos musicales y significadora del valor específico de cada movimiento armónico, y de una sintaxis reguladora del "discurso" musical y discriminadora del valor estructural de los diversos acordes.

El lenguaje armónico de la tonalidad tríadica estructura el "mundo" musical como un "campo" conservativo de energía musical según líneas de fuerza y resistencia -

"geodésicas" - donde se despliega el movimiento armónico. Este tiende a desplegarse de forma diversa y ordenada por todo el campo armónico según valores de tensión y distensión a partir de una unidad mínima de movimiento armónico que es el intervalo de 3ª – valor de tensión si la 3ª es ascendente, y de distensión si es descendente -.

De todos los acordes posibles dentro del campo armónico de la tonalidad tríadica es el acorde de tónica (I grado) el único que alcanza el equilibrio definitivo en el movimiento armónico entre el acorde de máxima tensión – dominante (V) – y el acorde de máxima distensión – subdominante (IV) -.

El movimiento armónico espontáneo y distensivo que va "a favor" de la geodésica del campo armónico es aquel que, partiendo del acorde de equilibrio – acorde de tónica -, realiza el movimiento hacia el acorde de subdominante, seguido del acorde de dominante y volviendo nuevamente al acorde de tónica.

Cuando el movimiento armónico se despliega más allá del ámbito diatónico de la tonalidad tríadica tiene lugar el fenómeno del movimiento tonal.

El movimiento tonal puede presentarse como un movimiento de desplazamiento a un nuevo centro tonal – cambio de tonalidad con o sin proceso de modulación (diatónica, cromática o enarmónica) – o como una expansión del campo armónico de la tonalidad en cuestión – la llamada armonía cromática, dominantes secundarias, etc. -. En este último caso hablaríamos de tonalidad tríadica cromática.

36) El movimiento tonal expansivo que lleva a la tonalidad cromática, juntamente con los procesos de elipsis armónica, tienden progresivamente a eliminar la necesidad del movimiento tonal de desplazamiento hacia otro centro.

Llevado a su expansión plena, la tonalidad cromática elide la presencia de los acordes tríadas - con lo cual nos encontramos con el resultado paradójico de una tonalidad tríadica "sin triadas" - y, por otro lado, la incertidumbre que provoca un proceso de cambio enarmónico generalizado, lleva a cuestionar la necesidad de sentir la presencia del acorde de tónica como centro equilibrador y estabilizador del movimiento armónico.

La expansión plena de la tonalidad cromática pone fin a la tonalidad tríadica "clásica" basada en el diatonismo heptatónico, pero no acaba con la idea universal de tonalidad, ya que la tonalidad cromática asegura el sentido de unidad y de identidad de los objetos musicales concebidos en su seno.

37) El pensamiento serial - el cual incluye el método de composición dodecafónica, pero que no se agota en él - tiene su raíz en el movimiento armónico distensivo de 3as descendentes del sistema tríadico, primeramente dentro del más puro diatonismo y, posteriormente, abrazando el integral cromático de los doce grados: la protoserie de 3as.

El serialismo del método dodecafónico propuesto por Schoenberg significa una expansión del pensamiento protoserial que comporta una ruptura irreversible con la dimensión representacional del sistema tonal tríadico y de la pérdida de la unidad de concepción de todo objeto musical gestado y elaborado según este método. Como consecuencia se consigue, por un lado, la restitución para la música de su naturaleza no-representacional originaria, pero, por el otro, la entrega total a un subjetivismo de carácter expresionista apoyado en la fuerza cohesionadora de la idea identitaria a partir de una serie dodecafónica y la renuncia a toda concepción unitaria del tono en la melodía y en la armonía: la serie dodecafónica no admite ningún origen fuera de ella misma.

En el método dodecafónico deja de tener sentido hablar de grados, de procesos de crecimiento generativo, de movimiento melódico o de movimiento armónico o tonal.

La "liberación de la disonancia", tal como lo propugna Schoenberg, significa que dentro del contexto dodecafónico puede haber simultaneidades polifónicas con un grado relativo de disonancia cuando se comparan las unas con las otras, pero nunca habrá discordancia en ellas: la dinámica discordancia/concordancia deja de tener sentido en el método dodecafónico.

38) En los discípulos de Schoenberg constatamos una voluntad de recuperar para el pensamiento serial el sentido de unidad de los objetos musicales. En Berg lo vemos a través del uso de la protoserie de 3as en algunas de sus obras y la recuperación de texturas musicales de la tradición tonal. Webern, en cambio, intenta "acercarse" a la unidad del objeto musical derivando la serie a partir de células "microseriales" componentes. Si a eso añadimos el uso constante de procedimientos de elaboración contrapuntístico-imitativa, el resultado es una música con un grado de coherencia extraordinario.

39) Más allá de los puros mecanismos inducidos por los hábitos de escucha, las expectativas formales no surgen a partir de modelos estilísticos aprendidos, sino que son generadas por el deseo estético de ser inundados por el sentimiento de entusiasmo ante la inminencia de ser sorprendidos por el ser existente que la realidad musical celebra y que la expectativa formal anticipa y prepara.

Así, la música conserva la plenitud del presente, antes y después de la consumación del encuentro.

Debido a eso, el tiempo musical adquiere una plasticidad y una elasticidad que no tiene analogía con la temporalidad de las cosas del mundo. De esta manera, el objeto musical puede ser sometido a todo tipo de dilataciones, contracciones y deformaciones en correspondencia a los valores de tensión o distensión que este hecho comporte, pero que sin embargo no ponen en peligro el mantenimiento de su identidad.

40) El pensamiento musical es un acto intencional: el compositor compone para expresar un sentimiento estético musical. Esta expresión se hace a través de un gesto estético, de un movimiento del "cuerpo musical" del compositor que resuena en el "cuerpo musical" del oyente.

De entre todas las nociones primordiales, la intencionalidad es la que está más cerca del sentimiento estético y, por lo tanto, del fundamento originario de la percepción y de la concepción creadora musical: sin intencionalidad expresiva no puede haber ni creación ni escucha, y se pierde definitivamente el nexo entre artista y oyente.

La existencia de intencionalidad expresiva no es suficiente para que un objeto musical tenga sentido y pueda ser comprendido por el oyente. El compositor ha de saber transformar las cualidades expresivas de su pensamiento musical en cualidades propias del objeto musical: es necesario, pues, que posea conocimiento del oficio y talento artístico. Cuando es así, el lazo intencional entre artista y oyente se consolida y las expectativas generadas por la expresión se corresponden con las expectativas formales de la obra u objeto musical: las tensiones emocionales se transfiguran en tensiones formales.

La música no expresa nada del mundo sino que se autoexpresa para el mundo: es una invitación a "movernos" en ella, a conmovernos.

No obstante la expresividad de la música no depende de la receptividad de los oyentes ni aún menos de su número.

4. El pensamiento musical hoy y mañana

4.1 Crítica a un dilema estético: ¿muerte de la música o muerte del autor?

Según nuestro punto de vista, la pérdida del sentido de la unidad del objeto musical que supuso, por ejemplo, la adopción del método dodecafónico tiene como consecuencia un repliegue de la concepción de la obra al foco del "sujeto musical", abandonando el cuidado del objeto musical: se es así ***sordo*** a las ***exigencias internas*** de la obra y a su grado relativo de ***autonomía*** en relación a la voluntad del compositor. En nuestra opinión, la adopción de un expresionismo de cariz radical, significa una rotura del equilibrio entre las necesidades expresivas del compositor y las exigencias formales que impone la obra por si misma, a favor, en este caso, de las primeras: el objeto musical y, asimismo, la escucha musical deben de obedecer incondicionalmente a las necesidades expresivas del autor y las cualidades estéticas de la obra se convierten entonces en una especie de "***material pasivo***" sobre el que se proyecta la subjetividad hipertrofiada del compositor.

La contrapartida a este estado de cosas la encontramos en lo que podríamos llamar "impresionismo" – que no va ligado exclusivamente con el estilo musical de Debussy, Ravel, y otros compositores franceses de aquella época, sino que, como sucede con el expresionismo, lo encontramos como una corriente latente universal del pensamiento musical a lo largo de la historia de la música -. La concepción impresionista significa, para nosotros, dar más importancia a las exigencias formales de la obra – o del "material" musical, dirían algunos -, y que en su formulación más extrema significa hacer del objeto musical "el dueño y señor" indiscutible de todo el proceso creativo: la intencionalidad del artista creador queda así anulada; sólo cuenta el objeto musical, el cual impone su ley autárquica, llegando a ser el compositor un fiel sirviente, obediente a las exigencias de un objeto que tiene voluntad propia.

Eso que hemos llamado "expresionismo" y "impresionismo" representan concepciones extremas donde el equilibrio necesario entre objeto y sujeto en el proceso creativo ha dejado de operar: en el primer caso anulando la identidad del objeto; en el segundo, aniquilando la voluntad libre del autor. Entonces, ***no se dan las condiciones que hacen posible el diálogo entre la intencionalidad del movimiento expresivo del gesto musical del compositor y la presencia de un movimiento ordenado de crecimiento de la obra como un todo unitario y singular***. Sólo queda el anonadamiento de la obra o del artista.

Lo que el expresionismo quiere conseguir con su concepción de la música es que ésta se convierta en la expresión de una ***utopía*** en si irrealizable: la utopía de la expresión inmediata del sujeto. Así, por ejemplo, la persistencia que, a nuestro entender, muestra Arnold Schoenberg en mantener los estereotipos formales de la tradición para algunas de sus piezas dodecafónicas – incluso, sirviéndose de las formas binarias barrocas más "rancias", como por ejemplo las que utiliza en su *Suite* para piano, op. 25 – parecen más bien una manera de "compensar" la falta de unidad del objeto musical que el uso del método dodecafónico comporta; pero eso significa, de hecho, tener que substituir la forma musical que ***emana*** de las verdaderas exigencias del objeto dodecafónico por meros modelos extraídos de la arqueología tipológica musical tradicional, los cuales ***tenían sentido cuando antaño respondían a las necesidades formales generales de los objetos musicales***, compuestos - no debemos olvidarlo - dentro del sistema tonal tríadico.

Por otro lado, aunque una música "programada" según parámetros preestablecidos – tal como lo hacen los compositores adscritos al serialismo integral – parezca, aparentemente, que anula la voluntad del compositor, en realidad representa una actitud despótica por parte de éste, el cual "se hace el sordo" ante las exigencias del objeto musical. Ciertamente, una tiranía más sutil e indirecta que la anterior, pero tiranía a fin de cuentas, como la de aquel individuo que ya ni se molesta en ejercer el poder personalmente: simplemente, ***delega*** en el programa o en el cálculo rutinario de un ordenador, por ejemplo.

Contrariamente, una música lanzada a las exigencias del objeto – del "material" dirían algunos – puede dar la impresión de un control "tecnológico" sobre éste – mediante las herramientas y aparatos del laboratorio electroacústico para la síntesis y manipulación del sonido -, pero en el fondo es la contrapartida exacta a la actitud del compositor déspota: la "tiranía" ejercida por el sonido "acústico" sobre el pensamiento creativo [nnn]

Un autor como Schoenberg prescindía de los imperativos del objeto para ser fiel a la expresión subjetiva, pero otros compositores, como el francés Olivier Messiaen, prescinden, hasta cierto punto, de la libertad creativa del sujeto para ser fieles a las exigencias emanadas, desde una "eternidad" utópica, de la matemática – dígase "combinatoria" para unos, dígase "modos de transposición limitada" para el otro-, a través de una técnica compositiva donde los procesos acumulativos y de yuxtaposición son predominantes. Los discípulos post-webernianos de Messiaen quedan fascinados por esta "materia que habla", hecha de los adobes preciosos de la "Jerusalén Celestial". Así pues, parece que el ideal radical romántico – Schoenberg – o católico – Messiaen -, opuestos estéticamente como la noche y el día, coinciden, sin embargo, en apuntar a una utopía estética sin punto de retorno.

El uso del ***azar*** en la composición ha sido una de las grandes novedades de la contemporaneidad. Respecto a las técnicas musicales que hacen servir la aleatoriedad hay que distinguir en ellas, desde nuestro punto de vista, dos propósitos hasta cierto punto contrarios:

1) la aleatoriedad entendida como un procedimiento asociado a la instrumentación, al ***color tímbrico***, y que estaría vinculada con las exigencias cualitativas y formales del objeto musical.

2) la aleatoriedad como una forma de no decidir, de prescindir de las decisiones estéticas por parte del compositor. En este caso, la aleatoriedad parece ser la ley de expresión de un objeto musical sin autor.

[nnn] La desaparición del sujeto y la emergencia de una voluntad autónoma del objeto queda descrita con todo detalle por Herbert Eimer, comparando esta situación con la música antigua: "*Vista desde el "espressivo" exacerbado, la música antigua, pre-expresiva, parece subdesarrollada en lo subjetivo. Posee aún otros rasgos en común con la música electrónica, el más importante de los cuales es su marcado carácter material. En ella la materia ha llegado a "hablar", no porque tuviera en sí esa facultad, sino porque fue ordenada por el hombre, con ayuda de la teología, es cierto, pero con prescindencia del sujeto que, por instinto o por dolor, se encierra en sí mismo, en el sentido moderno. Es lo que también confirman los tratados teórico-musicales, en los que es evidente cómo la materia colaboró con el pensamiento, cómo actúa allí una secreta inteligencia material. La impresión es tanto más intensa cuanto que la materia misma se conduce de manera vacilante, a tientas , casi a ciegas, hasta adquirir conciencia del camino correcto, como guiada por un proceso superior de la inteligencia* ". Eimert, H y otras, *¿Qué es la música electrónica?* Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1973, p 29-30).

John Cage parece ser el artista con un posicionamiento más coherente respecto a esta segunda concepción de la aleatoriedad: una vez el autor ha renunciado a decidir, sólo le queda ***escuchar***, ser receptivo y renunciar a la acción voluntaria para poder asumir plenamente la ley del objeto – expresada en el azar – y extrapolada más allá de su realidad musical, para ***dejarse amoldar*** por ella en su vida cotidiana – posición absolutamente contrapuesta a la de los que conciben la música como una materia inorgánica puramente "acústica" y absolutamente manipulable en el laboratorio "científico-cartesiano". De todas maneras, la posición de Cage representa el triunfo de un nihilismo y relativismo estético ya larvado desde el romanticismo del siglo XIX: la actitud de ceder por parte del compositor contemporáneo al intérprete – cuando no directamente al oyente - cada vez más su responsabilidad creativa, no es, a fin de cuentas, más que un deje del concepto más rancio del pensamiento romántico: el concepto de genio. ***Cage y sus seguidores no hacen otra cosa que desplazar la idea de genio al intérprete o al oyente***. La aporía de la idea de genio vuelve a revivir en la música contemporánea en forma de nihilismo hermenéutico.[ooo]

El error más grande de Cage, en nuestra opinión, es pretender hacer de la vida del mundo (de por sí bastante azarosa, imprevisible, pero también cotidiana y gris) un arte, en vez de hacer del arte un estilo de vida. La atención atenta a cualquier acontecimiento sonoro del mundo no lo convierte automáticamente en música. La experiencia nos dice que no es compatible una escucha musical atenta con la percepción siempre abierta a estímulos sonoros de todo tipo: o se está atento a una cosa o a otra. La pregunta la remito al lector: ¿podemos estar atentos al concierto que escuchamos mientras prestamos atención al ruidito del caramelo que nuestro vecino de butaca desenvuelve? Lo más seguro es que tengamos que decidir entre la escucha del entorno sonoro o la escucha de la pieza musical.

Constatamos, pues, que tanto el expresionismo como el impresionismo radicales – y las innumerables variantes estilísticas de ambos – son concepciones musicales que faltan a lo que podríamos llamar ***verdad musical***, entendida ésta como ***aquello que responde a la integridad del sentido de la realidad musical***, a la unidad de concepción y no a la fragmentación del objeto musical y su escucha. Así pues, desde nuestro punto de vista, la problemática de la música dodecafónica y la post-weberniana no es de índole estrictamente estética, sino ***epistemológica***: es no reconocer la verdadera naturaleza de la música en su integridad, la cual posee un polo subjetivo y un polo objetivo en ningún caso reducibles únicamente a uno de ellos.

El pensamiento utópico se enmarca, según nuestro criterio, en la fenomenología de la fantasía onírica y no en un fundamento epistemológico: incluso para expresar la fantasía musical se ha de partir de un fundamento de "verdad" – en el fondo una pseudoverdad que se esfuma dando paso, al "despertar", a la auténtica verdad de la

---

[ooo] Este fenómeno también ha estado presente en las otras artes. Así, por ejemplo, Gadamer denuncia como "nihilismo hermenéutico insostenible" el punto de vista del poeta Paul Valéry, el cual ve en todo encuentro con una obra de arte algo que tiene el mismo rango artístico que una producción artística: "*Cuando Valéry extrae en alguna ocasión este tipo de consecuencias para su propia obra con el fin de oponerse al mito de la producción inconsciente del genio, creo que es él el que de hecho queda preso en él; en ello transfiere al lector e intérprete los plenos poderes de la creación absoluta que él mismo no desea ejercer. La genialidad de la comprensión no proporciona en realidad una información mucho mejor que la genialidad de la creación.*" "*Esta misma aporía se presenta cuando en vez de partir del concepto del genio se parte del concepto de la vivencia estética*". La obra de arte deviene entonces "*sólo una forma vacía, un mero punto crucial en la posible multiplicidad de las vivencias estéticas*", lo que provocará la "*disgregación de la unidad del objeto estético en la pluralidad de las vivencias*" (*VM*, p. 136).

vigilia - para ser "creíble" en tanto que fantasía. Cuando la fantasía y la utopía socaban las raíces de la verdad en cualquiera de los campos donde eso sucede, uno empieza a "oír voces" inexistentes, a desarrollar un cuadro clínico peligrosamente preocupante.

No hay, por tanto, ningún criterio estético que sirva para dar solución a un problema de cariz epistemológico.

Eso no significa en ningún caso un menosprecio a la obra de compositores como Schoenberg o Messiaen: ninguno de ellos hace una música "fantasiosa", "caprichosa" o "arbitraria"; todo lo contrario, sus obras hacen gala de una extraordinaria coherencia y un altísimo nivel artístico y técnico. Nuestra crítica no va dirigida a la cualidad de sus obras o a la originalidad de su pensamiento musical. Sin embargo, eso no quita que en un caso las exigencias formales del objeto musical sean silenciadas y, en el otro caso, las necesidades expresivas del autor, en tanto que sujeto, hayan desaparecido de escena: así, la realidad musical en ningún otro lugar aparece más que en la imaginación del pensador musical o en la inteligencia "descarnada" del material sonoro - tan "reales" que han aniquilado al autor para hacer vivir eternamente una utopía y han ahogado al objeto musical en las aguas de Morfeo.

A fin de cuentas, los problemas epistemológicos acaban siendo también problemas sintácticos.

4.1.1 Música contemporánea: ¿estilo o cliché?

Si las vanguardias de comienzos del siglo XX tenían un enemigo con quien enfrentarse, éste era la tradición, anquilosada en un lenguaje y unas formas que impedían la libertad del artista. No obstante, hoy en día tenemos que hablar de una ***post-vanguardia*** en la que el enemigo más peligroso no es una figura exterior sino interior: el ***cliché*** asumido. La sociedad de la globalización y de las nuevas tecnologías, que representa el triunfo absoluto de la industrialización y de la economía de mercado, ha absolutizado aquella "mala conciencia" de la que hablaba Adorno y ha convertido el arte en un producto más para su reproducción mecánica y sistemática.

En épocas anteriores - e incluso en las "vanguardias" correspondientes – el estilo, entendido como una manera personal de utilizar los recursos compositivos, era la manera más visible de mostrar la personalidad musical de un compositor. ***Actualmente el estilo es un motivo para la sospecha***: en una época donde la imitación y - aún peor - la ***versionificación*** potencian el sucedáneo y el simulacro "mediático" por encima de la realidad originaria, convirtiéndose en los "productos estrella", el estilo no pasa de ser una "marca registrada", una forma más de publicitar el "producto". Por eso, la única actitud que, a nuestro entender, todavía se puede calificar de honesta es luchar incondicionalmente contra el peligro de ***clichetización del estilo***, de la autorrepetición de uno mismo. Actualmente, el auténtico estilo no puede ser otra cosa que la huella o la sombra que deja el autor al evadirse del cliché, la forma de ejercer su libertad al huir de las fuerzas que, incorporadas a su personalidad, intentan clasificarlo para controlarlo, para "saber de qué va". La tentación es grande: por un lado, la presencia testimonial del cliché "progre" de las viejas guardias de *pedigree* hace tiempo ya caducado; por otro lado, tenemos la actitud acomodaticia del artista ecléctico que quiere vivir sin problemas dentro del sistema. Finalmente, nos queda la única salida aún digna que consiste en la aceptación de una condena, más o menos bien llevada, a la

automarginación cultural en un "escondite", sea físico o estético, [ppp] con la inevitable y encarnizada lucha contra el enemigo instalado dentro de nosotros mismos.

De esta manera, podemos constatar como aquella vieja prohibición de la armonía tonal que pesaba sobre las 8as o las 5as sucesivas se ha transformado ahora en una nueva prohibición: la de no autorrepetirse, de ***no hacerse "movimientos paralelos" con el propio estilo***, de que cada obra que escribe un compositor ha de seguir una vía absolutamente independiente de sus hermanas.

No hay cosa más tentadora para el joven compositor que, una vez reconocida su obra recién premiada, se construya un estilo "para toda la vida", haciéndola servir como molde para las que vendrán: es el camino fácil, el éxito más o menos asegurado para aquel que ha adquirido unas "maneras" que le hacen ser fácilmente reconocible, identificable – y por tanto clasificable - entre todos los otros autores. Desgraciadamente, la joven promesa no se dará cuenta tan fácilmente de que eso le llevará a tener que renunciar a una auténtica libertad artística; le llevará a "componer" como de él se espera, pero no a ***componer como él mismo no se espera***.

La falta de honestidad, la incapacidad para poder expresarse libremente, naturalmente, espontáneamente, pase lo que pase, no es sólo un signo del espíritu de los tiempos que corren ni todavía menos una muestra de progreso, de actitud avanzada y más acorde con lo que uno entiende por contemporaneidad: es puramente la muestra de un fracaso artístico generalizado, de una impotencia degradante que acepta la derrota vergonzante frente a las fuerzas alienadoras del sistema.

Así, por ejemplo, constatamos fácilmente como se llega a la confusión habitual entre un auténtico interés musical y un puro interés teórico sobre la música contemporánea, lo que motiva la costumbre de "prologar" los estrenos de obras contemporáneas – que a menudo representa la primera y la última ejecución pública - con la "receta" que explica "como se ha cocinado", lo que no representa más que una justificación verbal e intelectual de lo que no puede autojustificarse sólo musicalmente, y de generar expectativas intelectuales allí donde sólo debería haber las puramente musicales.

Constantemente sufrimos la expansión de una ideología grosera, basada en el mal gusto, que esconde los intereses puramente economicistas de las grandes productoras del mercado del audiovisual, regidas únicamente por la competencia en los "índices de audiencia" y llevada al extremo de la legalidad más inmoral e ilegítima hasta las últimas consecuencias, que ha terminado no sólo ***abaratando*** los productos de consumo sino también la vida de los mismos individuos consumidores. Ahora no sólo a nadie se le "suben los colores" ante este patético panorama sino que, impúdicamente, se exige el derecho de poder disfrutar de sentimientos "baratos" – y, si puede ser, que salgan "gratis", ***a coste cero*** - y se acabe abaratando todo lo que tiene un ***valor intrínseco*** en la vida, convirtiéndola, como mucho, en un sucedáneo que "funciona" como mero marco espacio-temporal para la compra-venta de emociones y placeres para el ocio, hasta liquidar los *stocks*.

¿Quién ha sido el responsable de todo este desbarajuste? ¿Es el individuo "consumista" – el "usuario" impersonal - el que tiene interés en "mercantilizar" su gusto musical, en convertir la escucha musical en un producto para la especulación económica?; o ¿es más bien la maquinaria del consumo la que está interesada en abrir

---

[ppp] "*Hoy, artistas como Berg o Webern no tendrían ni la posibilidad de invernar en un escondrijo*", escribía Adorno en 1956, ¿Qué diría hoy si todavía estuviera vivo? (Adorno, Th. *"Filosofía de la nueva música"*. Sur. Buenos Aires 1966, p. 189).

mercado allí donde deberían reinar soberanamente los valores intrínsecos de las personas? [qqq]

Sólo debería tener derecho a ser reconocido como artista aquel que no ha renunciado a su libertad creadora, a su independencia estética y a la búsqueda fiel y honesta de la ***verdad*** de su arte, a pesar de todas las presiones y coacciones sociales que se le presenten en contra.

4.2 El pensamiento musical liberado

Según nuestra opinión, el concepto de ***evolución musical*** está ligado a la dinámica de un crecimiento en la sensibilidad estético-musical de la humanidad a lo largo de la historia.

El concepto de ***progreso*** asociado a la música representa la manera de evolucionar ésta de forma decidida en una dirección determinada. Por lo tanto, hemos de considerar el progreso como un caso particular de evolución: pero una evolución en un sentido específico y ***diferenciador***. Por eso, el progreso, en todos los campos donde se da, comporta ineludiblemente el ***abandono*** de aquello que no va en la línea del crecimiento específico y diferenciado. En este sentido, podemos afirmar que la evolución de la música occidental ha sido, desde el momento que aparece la práctica polifónica, progresiva y cíclica: cuando el grado de complejidad estilística ponía en peligro la percepción del sentido para la escucha, nacía un nuevo estilo más simple que sintetizaba el progreso conseguido por el estilo anterior. Pero este nuevo estilo pronto empezaría un nuevo proceso de crecimiento en la complejidad técnico-estilística que pediría un nuevo cambio, y así se volvía a repetir otra vez un nuevo ciclo.

A pesar de que pueda sonar extraño a alguien, ***progreso*** y ***tradición*** van siempre de la mano; sin uno no puede haber la otra. El auténtico sentido de la tradición no tiene nada que ver con la idea que tienen de ella las fuerzas reaccionarias, conservadoras a ultranza de un estatus, opuestas a todo cambio y movimiento evolutivo. ***El auténtico sentido de la tradición tiene que ver con la memoria de lo que un día fue fruto del progreso y que ahora hace de escabel para un nuevo objetivo del progreso***. La tradición hacía posible los cambios estilísticos porque conservaba la aportación de todo el progreso anterior. Por eso, las tradiciones continuaban vivas – aunque nunca se pararan los intentos de "asesinarlas" por parte de los tradicionalistas "bien intencionados". De la misma manera, no hay peor enemigo del progreso que aquel que se considera "progresista", es decir, aquel que concibe una línea de progreso de dirección y sentido únicos, sin ciclos de flujo y de reflujo, negando el papel insustituible de la tradición en cualquier dinámica de auténtico progreso -.

Sin embargo, la contemporaneidad nos ha llevado a una situación nueva: asistimos a una crisis - que, a criterio nuestro, no tiene signos de ser sólo episódica - del concepto de progreso para el arte de la música. El análisis de la música que se ha compuesto desde los últimos 30 o 40 años pone de manifiesto ***una pluralidad de concepciones estéticas como no se había visto nunca y el rechazo explícito o implícito***

[qqq] Sea cual sea la respuesta, no tenemos ninguna duda de que no vendrá de la sociología. Como acertadamente apunta Fubini, "*lo que es producto social y, en consecuencia, posible objeto de un análisis sociológico, no es arte; lo que es arte, en el sentido más elevado del término, está por encima de la sociedad, es predicable del individuo en cuanto tal y, por ello, no admite análisis sociológico alguno*" (*Op. cit.*, p. 166).

a la tradición, lo que obliga al compositor a partir siempre de cero en cada nueva obra. No obstante, eso tiene como resultado el abandono de cualquier tipo de dinámica de progreso real.

Desde nuestro punto de vista, se vislumbra un proceso histórico irreversible más allá de una mera crisis puntual y de consecuencias mucho más profundas: representa un giro de concepción de la música de 180º respecto del anterior.

Pensamos que ha llegado la hora de reconocer que el arte de la música ha alcanzado un estadio evolutivo que no admite ya un sentido de progreso y, en consecuencia de tradición - o, al menos, de una cierta "idea" de progreso y tradición -. La problemática actual del concepto de progreso y de tradición reside en una errónea identificación con la "forma histórica" en la que se ha dado: aquello que describiríamos como la "tradicional" manera de entender la tradición.

Pero la crisis de la idea de progreso lleva a una liberación del pensamiento musical de las constricciones "progresistas" y "reaccionarias". Hoy en día sólo tiene sentido el progreso entendido "a la antigua" para el campo tecno-científico, con el propósito de mejorar la eficacia del cálculo, es decir, del control: sólo se puede progresar linealmente allí donde se establece el monólogo del poder sobre las cosas.

Una cultura que valora la integridad y el equilibrio, que respeta la diversidad, comporta necesariamente un ***cambio de paradigma estético*** en el sentido de aceptar formas no progresivas ni tradicionales, y considerar las que lo son, sólo como casos particulares de entre otras tantas.

Así, una auténtica obra de arte musical será nueva en tanto que sea original y no porque posea unos rasgos estilísticos determinados avalados por una tradición o por una idea de progreso. La contemporaneidad de su ser le dará el valor de autenticidad y no pues la adecuación a unos tópicos estilísticos o ideológicos.

Ser progresista o ser tradicionalista es, desde esta perspectiva, una opción más, no un imperativo artístico.

El único imperativo es ser honesto con uno mismo.

4.2.1 Hacia una nueva verdad musical

El compositor debería partir siempre de una ***realidad musical dada*** y desvelada por su intuición estética sensible y su imaginación creadora: ni codificada-inventada como en la vía del puro subjetivismo expresionista, ni intimidatoria-autárquica como en el objetivismo impresionista más extremo. El objeto musical, acontecido ***sorpresivamente*** por la intuición creadora y ***entusiásticamente*** por la sensibilidad estética, provocará la aparición de una nueva obra musical que no depende completamente ni de la realidad dada ni exclusivamente de la voluntad del compositor.

Así, el artista comenzará su trabajo con el pre-sentimiento de una idea que va tomando presencia paulatinamente en la imaginación creadora del compositor, de manera que acaba siendo una certeza; momento éste en que comenzará el proceso de elaboración técnica de la obra. En este punto, la actitud del compositor debería ser la de aquel ***que sabe muy bien lo que quiere hacer pero no sabe exactamente como realizarlo; que sabe que la obra le exigirá cosas para las cuales el compositor deberá superarse a si mismo***.

El compositor no comenzará a partir de una tradición que le ofrece unos "lugares comunes" y bien conocidos de partida, ni tampoco operará en él la consigna estético-ideológica de ir contra ella. No tendrá que renunciar a nada, pero tampoco se apoyará en

nada: por eso, rechazará como degradante una actitud ***ecléctica*** que sólo daría frutos estériles.

La perspectiva que acabamos de describir representa una ***actitud humilde y equilibrada*** por parte del compositor, alejada tanto de la disposición "controladora" del compositor expresionista como del talante "descontrolado" del impresionista – ambas disposiciones derivadas de una grotesca caricatura de la figura del "genio" romántico -. Tanto la intuición precisa como el ***error*** involuntario son dados al artista, consciente en todo momento de sus limitaciones, pero dispuesto a no perder la más mínima oportunidad para utilizarlos en beneficio de la obra. [rrr]

Desde este nuevo posicionamiento, la música expresionista se contempla como la imposición arbitraria de un código, como una música fría y "cerebral", hecha de avenencias geométricas opacas al sentimiento, faltada del valor auténtico de la sensación estética, del sentido de la realidad y de la acción directa sobre la sensibilidad estética de quien la escucha. A la música expresionista le faltaría el sentido auténtico de la ***tensión***, sustituida ésta por un agarrotamiento onírico, irreal e ilusorio que la ha neutralizado en puro signo acústico "lingüistizado".

La música impresionista es observada también de forma crítica, desde este punto de vista, como manifestación de desbarajuste de un arte por falta de dirección, fláccido, sin auténtico sentido de la autoría, esclavo de una materia sonora que, más allá de sus cualidades hylètica, se ha convertido en la pesadilla de una figura tiránica que no da derecho a elegir ni libertad de decidir al compositor, y donde la sensación puramente sonora – siempre demasiado efímera para crear un crecimiento generativo ordenado - ha sido alcanzada al precio de la más absoluta confusión estética.

Tampoco se libra de nuestra crítica el ***eclecticismo*** musical, siempre a medio camino de no se sabe qué y más pendiente de los valores superficiales, de las cuestiones puramente de estilo, que de los genuinos valores estéticos que son los que fundamentan la expresión del artista y las cualidades de la obra musical. Para el músico ecléctico, tanto la voluntad expresiva del compositor como las exigencias del objeto musical pasan a segundo término: lo que tiene importancia es el ***efecto*** sobre el oyente, en el sentido de poder asegurar que no falte nunca la "comunicación" con él, a través de facilitar "lugares comunes" estilísticos. En el eclecticismo la música deviene lo más parecido a un lenguaje de connotaciones semánticas, perdiendo su esencia propia. De ahí no pueden salir otras cosas que obras musicales "pragmáticas" faltadas de todo sentido de trascendencia.

En cambio, la ***música*** que se abre a una nueva verdad musical aparece delante de nosotros como una soplo de aire fresco en medio de esos callejones sin salida, con un valor de total transparencia al ser de la obra musical: bien tramada en una ***geometría clara y sentida, y fundamentada en una sensación estética sólida y estructurada***. Será una música para siempre "humana" porque no renunciará a su origen en el gesto expresivo, en el movimiento del cuerpo musical del compositor, y que sabrá como evitar el peligro del subjetivismo para llegar a ser un cuerpo musical plenamente autónomo.

[rrr] Al criticar la sociedad inmersa en la moderna tecnología de la información que no tolera el error, escribe Gadamer: "*Si se tiene enseguida a mano toda la información que se necesita, ¿no será acaso mejor que haya olvidado algo y que tenga que buscarlo de nuevo y que entonces a lo mejor me encuentre con una cosa diferente de la que buscaba?*" (*El giro hermenéutico*. Cátedra. Madrid 2001, p. 167). Evidentemente, sin el olvido que nos permite estructurar el poso de experiencias, sin la casualidad que nos hace descubrir lo inesperado, sin el error que nos abre a nuevos sentidos a partir de la de-construcción de los viejos significados, no es posible nada que pueda llamarse creatividad, y sin creatividad no hay arte.

Siguiendo el precioso consejo del maestro Miguel Ángel, el trabajo artístico no consistirá en un mero llenar una superficie en blanco o en "ensuciar" con notas un papel pautado, sino más bien en ***vaciar***, barrer y limpiar aquello que impide captar con nitidez el objeto musical naciendo en su integridad: los clichés, los modelos estilísticos, las analogías preconcebidas, los prejuicios estériles, etc..

La música no renunciará a la "carne" musical de los nobles timbres instrumentales para librarse a sonidos sintéticos sin "sangre", sin una vida que abra expectativas impredecibles en la imaginación creadora del compositor.

Capítol 5

La interpretación musical

1. El papel de la interpretación en la realización de la obra musical

1.1. El intérprete como figura mediadora

En el camino hacia la realización completa de la obra musical, iniciado en el pensamiento musical del compositor y que tiene como punto de llegada su concreción como objeto de percepción para la escucha del oyente, la interpretación y la ejecución de ésta se convierten en una etapa de mediación necesaria e insustituible.[a] Así, podemos afirmar que el intérprete – y no el público oyente -[b] es aquel a quien la composición va dirigida en primera instancia, ya que ***el compositor no escribe para el oyente sino para el intérprete***. Por eso podemos afirmar que la partitura musical está hecha única y exclusivamente para ser interpretada.

Al escribir la partitura de su obra, el compositor va organizando y ordenando a través de su imaginación creadora los objetos musicales correlatos de los diversos valores estéticos que intuye creativamente. La plasmación material sobre el papel facilita la aclaración de su tarea compositiva y a la vez le sirve para tomar contacto con el campo fenomenológico específico de la interpretación. Este doble valor, creativo e interpretativo, que tiene para el compositor la elaboración de la partitura es fundamental para comprender el significado del acto de escribir por parte del compositor. La escritura le hace ver al compositor su obra con "ojos de intérprete": la partitura vuelve intérprete al compositor. [c]

---

[a] Como dice Gadamer: "*la experiencia de la obra de arte supera por principio siempre cualquier horizonte subjetivo de interpretación, tanto el del artista como el de su receptor. La mens auctoris no es un baremo viable para el significado de una obra de arte*", (H.-G. Gadamer, "*Verdad y método*", Ediciones Sígueme. Sala manca, 2005, p. 13). No obstante, tampoco la *mens auctoris* es irrelevante; en este sentido también hay que realizar una tarea interpretativa para acercarse al pensamiento y a la intencionalidad del autor. Respecto al intérprete, Gadamer lo sitúa en el mismo contenido de la obra: "*la interpretación no es un medio para producir la comprensión, sino que se introduce por sí misma en el contenido de lo que se comprende*" (p. 478). Por eso, la interpretación aporta necesariamente ***valores propios*** a la obra musical.

[b] El problema no está en el hecho de que el compositor escriba pensando en el público – como criticaba con razón Arnold Schoenberg en *Estilo e idea* -, sino que ***piense para un público concreto con el propósito de gustar***. Entonces se pervierte el sentido genuino de la comunicación y obtenemos un producto acomodado al gusto mayoritario para ser "vendido" según intereses que nada tienen que ver con el arte musical. Para el compositor, el intérprete representa el público – un público "virtual" –. Eso da al acto creativo una energía de proyección que condiciona la factura de la obra – como también, por otro lado, la ejecución en público condiciona también la interpretación -. De aquí nace la distinción genérica entre obras intimistas y obras abiertas al gran público.

[c] Escribe Enrico Fubini: "*al componer, él* (el compositor) *da ya una interpretación-ejecución de la obra y, al consignarla, para los que vengan tras él, a través de la notación musical, él vuelve a abrir la posibilidad de nuevas interpretaciones, tanto para sí mismo como para los demás*" (*Op. cit.*, p. 128-129).

Sin embargo, el intérprete también se acerca a la partitura desde una doble vertiente, aportando a la creación los valores artísticos intrínsecos de su interpretación y, a la vez, entrando en contacto con los valores de la percepción musical en tanto que auditor de primer orden de la obra que interpreta.[d] ***Todo intérprete interpreta para el oyente***, presentando los valores estéticos de la obra para el reconocimiento de quien la escucha. De esta manera, análogamente a lo que sucede con la escritura de la partitura por parte del compositor, el intérprete también busca aclarar, a través de su sensibilidad y su imaginación interpretativa, su tarea mediante las diversas herramientas analíticas que aplica y la ejecución posterior de la obra.

La interpretación posibilita la ***facticidad*** de la obra musical. La da en el momento histórico en el que el compositor, convirtiéndose en intérprete para si mismo, escribe la partitura, y la da el propio intérprete en su tarea y especialmente cuando la culmina en la ejecución de la obra.[e]

1.2. Los valores estéticos de la interpretación musical

Es evidente que la vocación primera de toda interpretación ha de ser la de mostrar la variedad de valores estéticos que la obra musical posee en si y por si misma. Por eso, el intérprete auténtico no se interpreta a si mismo, ni subordina – es decir, manipula - los valores de la obra a los intereses exclusivos de su interpretación y ejecución. No obstante, eso no significa que su tarea se agote en la presentación de los valores propios de la obra; todo lo contrario, ***la interpretación posee valores intrínsecos*** que enriquecen la obra musical. Existe un valor añadido en la ***actualización*** de la obra a través de su interpretación y ejecución. Eso significa que cada interpretación puede aportar nuevos valores a la obra musical asociados al momento (*kairós*), al contexto cultural en que la interpretación se realiza y a la singularidad artística del intérprete que lo lleva a cabo. Por lo tanto, aunque la partitura escrita sea una entidad cerrada en su definición, la obra musical queda siempre ***abierta*** a las diversas aportaciones interpretativas que se vayan haciendo a lo largo del tiempo: la clausura testamentaria de la partitura escrita no nos puede hacer olvidar la apertura permanente y actualizada al ser de la obra musical.[f]

---

[d] Por eso, toda interpretación debe ser sentida como objeto para la escucha. Una interpretación musical que ignore el campo de la escucha es una interpretación "sorda" y, por tanto, ab-surda.

[e] Estamos plenamente de acuerdo con Gisèle Brelet de que "*la obra sólo adquiere su definición a través del intérprete*(-ejecutante)". (Brelet, G.. *L'interpretation créatice*. Presses Universitaires. Paris 1951, p. 40). En cambio, rechazamos totalmente el propósito de Brelet de anular el papel de la subjetividad y de la conciencia del compositor. Ciertamente, el compositor no es la única figura protagonista en la realización de la obra musical; pero tampoco lo es el intérprete: la obra "vive" y "hace vivir" su interpretación, y no al revés. La perspectiva de esta musicóloga nos retrata la obra musical como si fuera una especie de fantasma o de espectro vampírico venido de ultratumba para "chupar la sangre" del intérprete, con tal de que éste la haga volver a la vida. El menosprecio que siente Brelet por el papel del compositor le impide reconocer su primacía ontológica sobre el intérprete. La "subjetividad" del autor viene siempre "antes" que la del que interpreta la obra que únicamente él ha creado. Aún reconociendo el inmenso valor artístico que pueden llegar a poseer las interpretaciones- ejecuciones musicales, es indiscutible que el legítimo creador de la obra es el autor y no el intérprete. De esta manera, el formalismo vacío de contenido de Brelet se incorpora a la lista de los profetas anunciadores de la "muerte del autor".

[f] En este sentido, coincidimos con Gadamer cuando señala que el ser de la obra de arte es como "*la interrupción de un proceso de configuración que virtualmente apunta aún más lejos*" (*VM*, p. 135). Podemos afirmar, pues, que la obra de arte ***no es acabable***. Por eso, consideramos un absurdo hablar de "obra abierta" (Boulez) en referencia a algunas obras contemporáneas que pueden ser continuadas

Ahora bien, los valores intrínsecos de la interpretación, a pesar de poder ser contemplados como valores vinculados a la creatividad artística, no han de ser confundidos con los valores de la obra musical en tanto que obra compuesta. Así, se nos hace patente la diferencia abismal que se produce entre la intuición estética del compositor - la cual depende únicamente del pensamiento musical de éste - y la del intérprete, el cual parte de antaño de una voluntad expresada en la partitura. De la misma manera, distinguimos claramente la imaginación creadora del compositor – auténtica matriz donde se elabora la obra - de la imaginación interpretativa que queda necesariamente vinculada a la emergencia del símbolo musical. Efectivamente, entendemos la partitura como el testimonio de la voluntad del compositor en forma de signos gráficos, mientras que la tarea del intérprete consiste de otro modo en transformar el ***signo*** gráfico en ***símbolo*** musical.

Dicho de otra manera: ***la interpretación tiene como objetivo transformar el signo gráfico testimoniado en la partitura en el símbolo musical gestado en la imaginación creadora del compositor mediante la imaginación que le es propia al intérprete***. Eso significa también, por otro lado, la existencia de un límite para la interpretación que no se puede sobrepasar, ya que la intuición sensible creadora es una experiencia inaccesible para el intérprete – y, evidentemente, también para el oyente -. En consecuencia, todo intento de "recreación" de la obra significaría una tarea absurda ya que el sentido de ésta no la podrá encontrar el intérprete en una hipotética "reconstrucción" del acto creativo – si es que tiene algún sentido decir eso -, sino en la percepción del símbolo musical y el "juego" simbólico en el cual la imaginación creadora del compositor ha transformado la intuición sensible de su pensamiento musical.

La relación última entre intérprete y compositor – como entre éste y el oyente – se realiza siempre en el campo fenomenológico de la imaginación musical. Lo que podríamos llamar como la "intuición" musical del intérprete no es propiamente una intuición creativa – en el sentido estricto del término -, sino ***una percepción sensible del sentido simbólico y del juego de relaciones entre los símbolos que configuran la obra musical en tanto que imaginada por el compositor***.

La intuición creativa es incomunicable. Esta es la razón - aplicada al caso, por ejemplo, de la pedagogía musical - por la cual no es posible enseñar a componer: sin duda podemos mostrar el proceso de gestación del objeto musical y detallar como ha sido imaginado en el pensamiento musical del compositor, pero el cómo ha surgido en la intuición, el cómo se ha convertido en la "inspiración" que lo ha concebido, es incomunicable, es un quehacer que no se puede compartir y permanecerá para siempre inaccesible a la comprensión del intérprete y del oyente.

Es evidente que un intérprete que es a la vez compositor posee él mismo una imaginación creadora que le hace sentirse más "cerca", más "cómplice" de la intencionalidad expresiva que haya podido tener el compositor al cual interpreta, pero eso no significa en ningún momento que pueda llegar a experimentar empáticamente la intuición creativa de éste. Eso es así a causa de la singularidad artística intransferible de cada compositor, de la especificidad de su personalidad, estilo, talento y gesto musical, absolutamente irrepetibles.

Podemos decir, pues, que el intérprete tiene como objetivo primordial "encarnar" el símbolo a través de la entrega de su "cuerpo musical", de su talento

---

posteriormente. En este caso es la partitura la que permanece "abierta" al no quedar definitivamente clausurada. Estamos hablando en este caso de modificaciones que alteran la identidad de la obra en su escritura primera. Hemos de considerar en este caso que cada nueva partitura es una obra diferente, aunque mantenga una cierta relación genética en relación al estadio anterior.

interpretativo y de su personalidad musical al "juego" simbólico proveniente de una intuición creadora que es inaccesible para él. En eso consiste la tarea del intérprete en tanto que mediador sensible a los valores estéticos de los objetos musicales: hacer de mediador entregado a los símbolos musicales realizados en la imaginación creadora del compositor.

Sin embargo, la interpretación lleva a término un acto de posesión en una dirección de doble sentido: por un lado, el intérprete quiere poseer un símbolo que él no ha creado y, por otro, se entrega él mismo en "cuerpo y alma" para ser poseído por el símbolo musical, para poder encarnarlo. Se trata de un acto mutuo de profunda intimidad en la que el intérprete posee la obra y es poseído por ella.[g]

El compositor también se siente profundamente unido al intérprete de su obra a través de un acto de comunicación extraordinaria. No hay una experiencia más intensa para el compositor que sentir como un intérprete se entrega completamente a su obra y como la obra es poseída por éste. Es una posesión que no se impone, que no violenta ninguna de las partes – contrariamente, no puede haber experiencia más ingrata para cualquier compositor que sentir como su obra es maltratada sin respeto por un intérprete torpe -.

Esta entrega mutua entre intérprete y obra pide la existencia de la ejecución musical como culminación de su último objetivo. ***Sin ejecución musical no se puede consumar plenamente la interpretación musical***. La obra musical lleva implícita la exigencia de poseer el ser del intérprete a través de la ejecución: la totalidad del ser del intérprete – su gesto, su movimiento, su gracia, etc. – al servicio y cuidado de la obra en ejecución. Sólo bajo estas condiciones la obra musical ofrece sus valores estéticos últimos y más profundos.

También la obra, como un embrión que se va gestando en el vientre de su madre, fue concebida en su momento en el pensamiento musical del compositor como una posesión incipiente de la obra a fin de que ésta se pudiera abrir a la existencia en el horizonte de su realización. En este sentido, podríamos sugerir que la posesión de la obra presenta un cariz materno-filial en el compositor y un carácter marital en el intérprete.

1.3 La problemática de la fidelidad en la interpretación

La interpretación ha de ser fiel a unos valores y a unas cualidades estéticas que la obra musical posee por sí misma. La fidelidad de la interpretación no significa otra cosa que ceñirse puramente a lo que la obra "dice" de sí misma por parte del intérprete, sin otras "aportaciones" que le sean ajenas. [h] Por eso, el intérprete no debería utilizar la

---

[g] Esta reciprocidad e inclusividad no sólo entre obra e intérprete sino también entre obra y oyente está de alguna manera presente en las siguientes palabras de Gadamer: "*Todo encuentro con el lenguaje del arte es encuentro con un acontecer inconcluso y es a su vez parte de este acontecer*" (*VM*, p. 141); y más adelante: "*La obra de arte no es ningún objeto frente al cual se encuentre un sujeto que lo es para sí mismo. Por el contrario, la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta. El "sujeto" de la experiencia del arte, lo que permanece y queda constante, no es la subjetividad del que experimenta sino la obra de arte misma*" (p. 145). Asimismo, más que una "subjetividad" abrumadora de la obra se produce una "intersubjetividad" superadora entre la obra de arte y quien la experimenta.

[h] Hacemos nuestras las palabras de Gadamer: "*lo que es verdaderamente común a todas las formas de la hermenéutica es que el sentido que se trata de comprender sólo se concreta y se completa en la interpretación, pero que al mismo tiempo esta acción interpretadora se mantiene enteramente atada al*

obra como una excusa para "exponerse" a sí mismo a través de ella, sino justo lo contrario: ha de dejar que sea la obra la que se exprese a través de su sensibilidad interpretativa, su inteligencia musical y su talento artístico. Dicho en otras palabras: ***la interpretación no es un objeto estético en sí misma, sino una actividad artística que opera con objetos estéticos***.

A la hora de interpretar una obra musical, el intérprete-ejecutante no debería mezclar sus valoraciones doxológicas sobre la música que interpreta – por ejemplo, en lo referente a la dificultad técnica que representa su ejecución - con la valoración estética intrínseca que la obra musical aporta. Así, por ejemplo, entendemos que ningún compositor honesto siente la dificultad de ejecución como un valor estético musical – eso no significa que esta dificultad y otras no se hagan presentes como consecuencia de la complejidad de la obra que está componiendo -. El compositor puede aceptar que su obra pueda ser de difícil interpretación-ejecución, pero no buscará nunca la dificultad por la dificultad – ¡a menos que no presente en su cuadro psicológico un componente sádico en contra de los intérpretes! -.

Tampoco es fiel una interpretación que se basa en modelos preestablecidos, sean técnicos o estrictamente musicológicos, que impongan determinadas maneras de hacer extrañas a la relación singular que se establece entre la obra y el intérprete en particular. Deja de tener sentido cualquier interpretación mediatizada y condicionada por elementos puramente "exteriores" a la obra: sólo los modelos que pueden ser realmente interiorizados e incorporados a la personalidad artística del intérprete – y, por lo tanto, con eso dejarían automáticamente de ser modelos puramente exteriores para pasar a formar parte del bagaje artístico de éste -. La interpretación no debería servir nunca como la demostración y la aplicación práctica de un modelo preestablecido, por muy importante que pueda ser en su nivel.

Contrariamente a lo que suele suceder en el mundo tecnológico-científico, la práctica artística no es la mera reproducción material de un modelo teórico previo, sino que la ejecución interpretativa es el punto culminante en la plasmación de la obra musical y donde van a desembocar todas las energías creativas para su plena realización. De esta manera, llegamos a la conclusión de que la cadena que comienza en la intuición y la imaginación creadora del compositor, que sigue con la tarea de la imaginación y de la sensibilidad del intérprete-ejecutante, y que finalmente llega a la escucha del oyente sensible, es una cadena en la cual – si no se rompe en alguna etapa - culmina la plena realización de la obra musical. Por eso, el intérprete-ejecutante no obedece al papel del simple operario encargado de llevar a término unas "instrucciones" escritas, ni el oyente es un consumidor anónimo de bienes culturales destinados a la "masa": el intérprete-ejecutante participa en su insustituible responsabilidad artística de llevar a cumplimiento la donación de valores estéticos iniciada en el compositor, ofreciéndoles vida a través de su cuerpo musical sensible, mientras el oyente participa con su receptividad activa al acoger la obra en su consumación final, en su último aliento de donación al mundo, para cuidarlo y ser testimonio vivo de su existencia.

Desde una perspectiva amplia, constatamos como el compositor, el intérprete y el oyente actúan como un todo en relación a la obra musical: el compositor se encarga de dar a luz, de hacer nacer a la existencia la obra; el intérprete, de darle las condiciones para que su "vida" se despliegue en todo su potencial estético, de mostrar la "carne" y los "latidos" de su ser; el oyente, de acoger a la obra exhausta, de atender a su objetivo

---

sentido del texto" (*VM*, p. 405). Entendemos que la fidelidad a la interpretación musical consiste en mantener sólidamente este "lazo" al sentido de aquello escrito en la partitura.

definitivo. [i] Es así como sentimos la obra musical: como un existenciario "ser para la muerte", porque con la muerte llega a su sentido final que la culmina. Por el contrario, la imagen absolutamente opuesta a ésta la tenemos en "el producto para el consumo" de las sociedades industriales. La forma estúpida y sórdida de "morir" del producto industrial a manos del consumidor es la antítesis de la forma esplendorosa en que lo hace la obra musical en el si del oyente atento.

Una obra musical que nazca con el propósito de no ser interpretada, o no ser escuchada, no puede ser considerada como tal. A pesar de que cada etapa de este proceso – la composición, la interpretación-ejecución y la escucha - es completa en si misma, es abierta, empero, a la relación entre ellas: así, un compositor se puede sentir realizado estrictamente en tanto que tal sin tener que oír necesariamente la interpretación y ejecución de sus obras y la audición por parte del público, de la misma manera que un intérprete puede satisfacer sus necesidades artísticas tocando exclusivamente para si mismo; [j] no obstante, la obra musical trasciende la tarea del compositor, la del intérprete y la del oyente, haciendo que todos tres actúen como un todo mutuamente relacionado. La obra musical quiere ir más allá de ser una genial idea abortada o una extraordinaria actuación inconsumada, para ser una obra engendrada y encarnada a fin de ser acogida, antes de morir, en los brazos-oídos atentos de quien la sabe escuchar. La obra musical se nos presenta así como un acto de amor absolutamente contrario al solipsismo fragmentado de aquel artista que no quiere ser escuchado.

¿Significa eso que acabamos de decir que el compositor debe escribir obras para un público determinado y el intérprete tocar para el mayor número de oyentes?. Esta sería una conclusión completamente equivocada. Ni el compositor ni el intérprete han de pretender nada más allá de su actividad hecha con honestidad y rigor porque, de no ser así, se verían obligados a abandonar su entrega total e incondicional a la obra: es la obra musical, con absoluta independencia de las intenciones de quien la ha creado y de quien la interpreta, la que se abrirá camino hacia su consumación; en definitiva, es la obra musical la que opera en el fondo de la unidad entre compositor, intérprete y oyente, y no la voluntad de cada uno de ellos. Eso es así porque toda obra musical genuina – y toda obra artística, por extensión – presenta una unidad esencial que trasciende las unidades de concepción de sus estadios previos compositivos o interpretativos por separado.

---

[i] El papel activo del oyente-espectador es reconocido por Gadamer: "*Es el ser del espectador el que está determinado por su "asistencia". La asistencia es algo más que la simple copresencia con algo que también está allí. Asistir quiere decir participar.* (...) *Mirar es, pues, una forma de participar*" (*VM*, p. 169). Escucha y mirada que participan, que contemplan a partir de lo oído y escuchado. Esta entrega activa a la contemplación hasta llegar al autolvido por parte del oyente transforma éste en un auténtico *theorós*: "*Theoria es verdadera participación, no hacer sino padecer (pathos), un sentirse arrastrado y poseído por la contemplación*" (p. 170). ¡Qué diferente de la escucha y de la mirada del pedante o del curioso que sólo siente curiosidad "intelectual" por la obra de arte!

[j] Compartimos la opinión de Gadamer cuando escribe: "(...) *cuando se hace música privadamente: se trata de hacer música en un sentido más auténtico porque los protagonistas lo hacen para ellos mismos y no para un público. El que hace música de este modo se esfuerza también porque la música "salga" bien, esto es, porque resulte correcta para alguien que pudiera estar escuchándola. La representación del arte implica esencialmente que se realice para alguien, aunque de hecho no haya nadie que lo oiga o que lo vea*" (*VM*, p. 154). Más que hablar de "primacías metodológicas" entendemos que la obra de arte comporta un ***acto compartido***, un acto abierto y esencialmente incompleto a tres bandas: ni el autor, ni el intérprete, ni el oyente poseen por separado el sentido completo de la obra, sino que forman una tríada de vínculos indisolubles.

Por otro lado, dentro de la problemática asociada a la fidelidad de la interpretación constatamos el peligro que significa sobrevalorar la importancia de la partitura en detrimento de la obra musical a la que hace referencia. Efectivamente, no es la partitura sino la interpretación musical de ésta lo que es objeto de nuestro interés estético – teniendo en cuenta que de ninguna manera deberíamos menospreciar el papel expresivo de la tradición gráfica de la notación musical -. En este sentido hay que tener siempre presente que ***la obra musical supera siempre a su partitura***, nunca al revés. Por eso, una interpretación no tendría que consistir en ningún caso en una pura ejecución mecánica de las instrucciones escritas en una partitura; sino más bien, a partir de la lectura de la partitura, ***imaginar*** - y al decir imaginar no queremos significar la mera producción de una imagen mental, sino de la creación de una verdadera imagen sensible, a ras de tacto de las manos o de las cuerdas vocales de un ejecutante – y desvelar el objeto musical que quedaba oculto detrás del montón de instrucciones escritas en la partitura. De esta manera, el objeto musical imaginado emerge de la lectura de la partitura, revelándose a la sensibilidad estética del intérprete.

El error de confundir la obra musical con la partitura se escabulle muchas veces de una manera sutil, casi imperceptible. Así, a menudo se confunde el carácter "virtual" de las acciones o de las intenciones escritas en la partitura con que la obra musical sea una serie de acciones o intenciones virtuales. Evidentemente, no hay duda de que la partitura, en tanto que documento que recoge y describe una serie de intenciones y de acciones del compositor para ser realizadas para el intérprete-ejecutante, nos habla de acciones e intenciones en potencia o virtuales. No obstante, una acción en estado latente, en potencia, no es aún una acción, ni tampoco una intención, y, por lo tanto, no se corresponde con la realidad de la obra musical, la cual es acción e intencionalidad en acto, no en potencia.

En cambio, entendemos que sí que tiene sentido hablar de la esencia del acto y de la intención, y la música, precisamente, se encarga de abrirnos a la experiencia actual y presente correspondiente. El carácter esencial - auténtico *logos* inmanente y trascendente que es la realidad musical - hace que todos podamos vivenciar las acciones y las intenciones musicales como acciones y intenciones en si, convertidas en objetos por si mismas. Por eso, a diferencia de lo que sucede en la partitura, la expresión musical presente en la obra musical, síntesis de la acción y de la intención, no expresa nada fuera de si misma, sino que se autoexpresa. En resumen, ***no hay virtualidad en la acción y la intención musicales sino pura esencialidad en expresión activa e intencionada***. Esta esencialidad de la obra musical es justamente la que nos pone directamente en el nivel de la experiencia vital y en la idiosincrasia de personas y culturas muy distanciadas de nosotros en el tiempo y en el espacio. El grado de intimidad y de complicidad que nos ofrece la escucha de una obra musical es incomparable y permite hacer posible la comunicación plena con realidades remotas respecto a la nuestra.

Finalmente, en el otro extremo encontramos las interpretaciones "libres" que fácilmente conducen a hacer versiones personales y adaptaciones desautorizadas que afectan de forma irreversible la identidad de la obra musical. De esta manera, la identidad singular de la obra en cuestión sufre, por pequeña que parezca en apariencia, una transformación de efecto alienante para ella – se debería hablar entonces de una especie de identidad difusa y abstracta que englobara, a partir de la identidad originaria de la obra, sus posibles versiones y adaptaciones de ésta -. En todo caso, las versiones y adaptaciones dejan de ser interpretaciones originarias de la obra musical y pasan a ser

interpretaciones derivadas, las cuales no deberían ser confundidas con las primeras: ***uno interpretaría entonces una versión de la obra, no la obra misma***. [k]

1.3.1. La fidelidad al estilo: la problemática de la interpretación "histórica"

La interpretación musical debe tener siempre presentes los valores estilísticos de la obra musical, entendidos éstos como las cualidades que nos permiten reconocer la impronta personal del compositor, las cuales están presentes en un grado relativo en todas sus obras y a menudo van asociadas a determinados recursos técnicos o procedimientos compositivos que éste utiliza de manera habitual. Ello hace que el estilo musical esté fuertemente vinculado a lo que se entiende por ***oficio*** artístico, el cual está condicionado por circunstancias comunes a los compositores de un área cultural y de una época determinadas. En consecuencia, el estilo musical cambia no sólo de autor a autor, de país a país, de época a época, sino también en un mismo autor con el tiempo y las circunstancias cambiantes. El estudio de esos cambios nos sitúa en la tesitura de buscar una explicación a ellos: es aquí donde entra en juego la historiografía musical. Sin negar la eficacia de la historiografía, por lo que atañe a las artes, no podemos ignorar que estamos entrando en un terreno muy delicado. La interpretación musical no puede menospreciar los hechos históricos ni su cronología, pero debería sospechar de la línea ideológica de aquellos que los estudian e interpretan, por muy "objetivos" que se nos presenten – no hay historiador más militante de su ideología que aquel que reivindica para sí mismo la objetividad "científica" de la historia, negando que él posea un fundamento ideológico de base para su creencia -.

Todo eso nos sirve de introducción a una de las *querellas* más importantes de la estética musical de los tiempos actuales: la interpretación "histórica" o, también llamada, "auténtica". Nos referimos a las interpretaciones de obras del pasado, hechas sobre la base de unos estudios musicológicos e historiológicos que condicionan la organología de los instrumentos, las técnicas de ejecución de éstos, el estilo de interpretación, la intencionalidad del autor, la expresividad musical, etc., con el propósito de hacer una ***reconstrucción histórica*** de como era interpretada y ejecutada la obra musical en el pasado.

En principio, una interpretación-ejecución que respete los datos históricos que nos hacen suponer como podría sonar la música en el pasado se nos presenta como la consecuencia lógica de un posicionamiento honesto y coherente con el conocimiento histórico de la época en la que se inscribe la obra musical en cuestión. Desear oír como suenan los instrumentos antiguos y conocer la forma de hacer música de épocas pasadas es un propósito muy noble de respeto y veneración por el legado musical universal. Incluso, el hecho de contemplar la "resurrección" del legado histórico musical que había quedado "enterrado en el tiempo" a través de técnicas avanzadas de

[k] La práctica de hacer versiones va mucho más allá del terreno artístico y musical. Actualmente los medios de comunicación utilizan la versionificación constantemente. Las imitaciones humorísticas de personas (políticos, "famosos", personajes de la prensa rosa, etc.) no buscan otra cosa que "versionar"a éstas, dando un giro a las características de sus personalidades. Hoy en día, versionar a personas está de moda, y mucha gente prefiere la "versión" que el propio "original". Eso nos hace pensar en la existencia de una tendencia creciente a ***la estetización del mundo*** a través de los *mass media*. Parece que la naturaleza negativa de la imaginación artística que proponía Sartre se impone en la sociedad mediática, de forma que el mundo se convierte en un mero escenario y la realidad se disuelve en un "mundo estetizado" que no está sujeto a la historia sino a la representación "teatral", llegando a ser plenamente apto para el control y manipulación del "director de escena" de turno.

arqueología musical puede ser una experiencia gratificante, al hacernos sentir auténticos "viajeros en el tiempo". ¿Qué amante de la música de Bach o de Mozart no pagaría lo que fuera para poder asistir en vivo a una improvisación al órgano del primero o al estreno de una ópera del segundo? El arte – y muy especialmente la música – nos permite la realización de esta fantasía con una intensidad insuperable.

Pero el problema es que precisamente no es más que eso: una ***fantasía***. Una fantasía tan seductora como peligrosa, porque nos hace olvidar el auténtico sentido de la música, sus valores estéticos genuinos que sólo los podemos experimentar en ***presente***.

Efectivamente, lo que es más esencial de la experiencia musical es su actualidad, su sentido para la escucha ahora y aquí, y no para una escucha pasada que se produjo hace siglos. Este ***sentido de la actualidad*** de la escucha no es trasladable en el tiempo ni puede obviar las diferencias insalvables de todo orden que eso supondría. Tanto el intérprete como el oyente que se enfrentan a una interpretación histórica lo hacen desde la contemporaneidad y la co-culturalidad que los singulariza y les une. Una interpretación histórica puede ser de alta cualidad artística, pero si es así, no será como consecuencia de su historicismo sino gracias a lo que es absolutamente independiente de todo tipo de condicionamientos sobrepuestos: los valores estéticos musicales de la obra y de su interpretación. Con eso queremos decir que puede haber buenas interpretaciones con independencia de si son "históricas" o "no históricas". El problema, por tanto, no es de valor estético. El problema es de índole ideológica; nosotros lo nombraremos con el término "***autenticismo***"***: se quiere imponer la interpretación histórica como condición de posibilidad y garantía de autenticidad, cuando en realidad éste es precisamente un valor que trasciende todo condicionamiento historiológico***.

En otras palabras: una interpretación histórica puede ser una interpretación artísticamente válida pero no necesariamente una interpretación auténtica. Además, nos atrevemos a decir que las interpretaciones históricas acostumbran a presentar una serie de carencias que pueden dificultar su propósito de autenticidad. [1] Comentaremos las que consideramos más importantes:

---

[1] Al respecto recogemos las siguientes palabras de Gadamer: "*Las representaciones reconstructivas, por ejemplo, la música con instrumentos antiguos, no resultan por eso tan fieles como creen. Al contrario, corren el peligro de "apartarse triplemente de la verdad", como imitación de la imitación (Platón)"*, (*VM*, p. 165).

"*Es evidente que la reconstrucción de las condiciones bajo las cuales una obra trasmitida cumplía su determinación original constituye desde luego una operación auxiliar verdaderamente esencial para la comprensión. Solamente habría que preguntarse si lo que se obtiene por ese camino es realmente lo mismo que buscamos cuando buscamos el significado de la obra de arte; si la comprensión se determina correctamente cuando se la considera como una segunda reacción, como la producción de la reproducción original. En último extremo esta determinación de la hermenéutica acaba tiñéndose del mismo absurdo que afecta a toda restitución y restauración de la vida pasada. La reconstrucción de las condiciones originales, igual que toda restauración, es, cara a la historicidad de nuestro ser, una empresa impotente. Lo reconstruido, la vida recuperada desde esta lejanía, no es la original. Sólo obtiene, en la pervivencia del extrañamiento, una especie de existencia secundaria en la cultura*" (p. 220). Una existencia de museo para turistas: ¡una existencia "turística"!

"*La distancia en el tiempo* – añade Gadamer más adelante - *no es en consecuencia algo que tenga que ser superado. Este era más bien el presupuesto ingenuo del historicismo: que había que desplazarse al espíritu de la época, pensar en sus conceptos y representaciones en vez de en las propias, y que sólo así podría avanzarse en el sentido de una objetividad histórica. Por el contrario, de lo que se trata es de reconocer la distancia en el tiempo como una posibilidad positiva y productiva del comprender*" (p. 367). "*La ingenuidad del llamado historicismo consiste en que* (...) *olvida su propia historicidad con su confianza en la metodología de su procedimiento*" (p. 370). Es evidente que el gran "pecado" de la interpretación historicista es ignorar el diálogo entre momentos históricos distanciados en el tiempo: si la interpretación musical parte de una posición de a-historicidad del intérprete, se hace imposible todo acercamiento real con el legado musical histórico, tanto si se quiere como si no se quiere reconocer.

1) El menosprecio de la transversalidad histórica

La división en épocas comunes para todas las artes ha perjudicado seriamente la interpretación de rasgos estilísticos que injustamente podríamos tachar de anacrónicos, pero que de una u otra manera los encontramos presentes en todas las épocas. Así, por ejemplo, lo que es la característica esencial del expresionismo, del clasicismo o del romanticismo musicales, en tanto que corrientes espirituales universales, los encontramos casi en todas las épocas. La clasificación en períodos históricos actualmente vigente para las artes, incluida la música, – según el sistema elaborado por Jacob Burkhardt y su discípulo y editor Heinrich Wölfflin, siguiendo los estilos definidos para la arquitectura – favorece la percepción del progreso técnico más que del artístico propiamente dicho. Fruto de esta sistematización es el criterio que ve en la existencia o no de determinadas especies organológicas, los regímenes económicos que fundamentaban determinado tipo de espectáculo, las corrientes ideológicas de las clases dirigentes, etc..., aquellos elementos que aportan, a fin de cuentas, las diferencias substanciales entre la música que se hacía en una época o en otra.

Aceptar este marco conceptual no es un inconveniente, todo lo contrario, para el historiador de la música o el musicólogo, pero lo será en cambio para el joven artista que se está formando en las escuelas de música para ser un buen intérprete: éste será educado en una visión histórico-verticalista que no tiene en cuenta la transversalidad del pensamiento musical que une épocas cronológicamente separadas. De esta manera, al joven aprendiz de músico que se quiere formar en su oficio sólo le quedará, si se decide a sacarse de encima todos esos condicionamientos historiológicos, dejarse guiar exclusivamente por su intuición como último recurso para seguir las huellas de su espíritu artístico, el cual naturalmente no dejará nunca de resistirse a la fragmentación a la que el pensamiento historicista le quiere someter. Un espíritu artístico el suyo que verá en la "cultura de museo" y los divertidos "parques temáticos" – hoy tan de moda - formas de sacralizar y ritualizar la divulgación cultural "fácil" y al alcance de todos, pero que se han convertido en enemigos declarados para la supervivencia del arte auténtico, demasiado "serio" para dejarse doblegar a sus conveniencias.

2) La opacidad manifiesta al sentido de la tradición

La primera pregunta que se debería hacer el intérprete de hoy sobre obras de otras épocas es: "¿cómo debo interpretar una obra tradicional en un tiempo como el actual en que se ha producido un descrédito generalizado del sentido de la tradición y del progreso?". La respuesta nos lleva a un dilema ineludible: o bien el intérprete hace el esfuerzo de ***actualizar*** la tradición desde su contemporaneidad, es decir, desde una mirada muy consciente ***del*** presente y ***desde el*** presente, o bien se sitúa en la impostura estética de "hacer creer" a la audiencia que vive la tradición como si fuera un intérprete venido del pasado.

El músico formado en la ideología "historicista" sustituirá así la conciencia de una tradición experimentada desde el presente por una imagen desvitalizada de ésta. De esta manera, se nos pone de manifiesto un movimiento de huída hacia delante por parte de los llamados intérpretes "históricos": se imaginarán ser como espíritus etéreos y neutros que puedan "encarnarse" a través de un viaje fantástico en el tiempo hacia cualquier momento del pasado y del cual salen totalmente indemnes. En realidad, todo intérprete ha de darse cuenta de que cuando él se las ha de ver con elementos de la tradición musical de otras épocas, debe hacerlo consciente de que es imposible

deshacerse de su condición existencial actual, ya que cualquier otro propósito supondría caer en un absurdo en todos los sentidos. No es la arqueología musical la que nos ofrecerá un criterio artístico de autenticidad, sino la verdad musical encarnada en la historia presente.

Es evidente, pues, que de la misma manera que existe una experiencia estética genuina, también puede existir una experiencia de impropiedad estética, por muy bien intencionada que ésta nos pueda parecer.

Todo ello nos hace pensar que buena parte de las interpretaciones históricas – algunas de ellas muy dignas de ser expuestas a perpetuidad en un "museo" [m] -, a menudo no pasan de ser, desgraciadamente, productos artísticos que podríamos calificar de "segunda mano" – como suele serlo también, por otra parte, la música destinada a la publicidad -: hay una "manera" más o menos afortunada de presentar piezas musicales para los museos o para los anuncios publicitarios, hay una forma más o menos estética de hacer música para el mercado; pero este tipo de fenómeno artístico no es originario, sino claramente derivado y guiado directa o indirectamente por un propósito – comercial en unos, ideológico en otros - que predomina sobre el auténtico sentido de la libertad artística. Como consecuencia de este proceso se ha ido formando con el tiempo un ***público "para todo"*** – especialmente entre las generaciones más jóvenes -, en el sentido de que todo lo pone en el mismo saco, dado que ya que no sabe distinguir entre las interpretaciones "auténticas" y las auténticas. Desgraciadamente para el arte, una situación tan confusa acostumbra a discriminar negativamente a los valores artísticos genuinos.

Evidentemente, de todo lo que hemos comentado, el lector no debería desprender, de ninguna manera, la conclusión de que no tendríamos que interpretar piezas musicales de épocas pasadas. Volvemos a insistir que precisamente ***aquello que es interpretable de la tradición musical lo es en tanto que sea transversal a diferentes épocas, autores y estilos***. Gracias a eso podemos volver a experimentar sentimientos estéticos que hoy en día son casi imposibles de vivir habitualmente, pero que responden a nuestras más profundas demandas de plenitud espiritual. En este sentido, el arte ha llegado a ser más necesario que en ninguna otra época pasada para poder recuperar el aura genuina de la vida y de las cosas que están constantemente amenazadas por la impropiedad de sentido. [n]

---

[m] El arte de "museo" o de "galería" que aquí denunciamos es el fruto sembrado en la estética kantiana e idealista, tal como se desprende de las palabras de Gadamer: "*Y el cuadro pintado para una exposición o para una galería, que con el retroceso del arte por encargo se convierte en el caso normal, apoya evidentemente la pretensión de abstracción de la conciencia estética, así como la teoría de la inspiración que se formuló en la estética del genio.* (...) *De esta forma cualquier obra de arte se convierte en un cuadro. Al sacarla de todas sus referencias vitales y de toda la particularidad de sus condiciones de acceso, es como si la pusiéramos en un marco y la colgásemos.*" (*VM*, p. 183).

[n] A propósito de la importancia de la continuidad histórica y sin que sirva de propósito para hacer una escatología apocalíptica, coincidimos con Gadamer cuando afirma que "*Jacob Burckhard tiene toda la razón cuando ve en la continuidad de la transmisión de la cultura occidental la condición misma de la existencia de esta cultura. El hundimiento de esta tradición, la irrupción de una nueva barbarie* (...) *sería para la concepción histórica del mundo no una catástrofe dentro de la historia universal, sino el final mismo de esta historia; al menos en cuanto que ésta intenta comprenderse a sí misma como unidad histórica universal*" (*VM*, p. 267). Esta "nueva barbarie" la encontramos hoy bien instalada no sólo en el campo de la interpretación "auténtica", sino también en el de la composición y en el público asistente.

3) El anacronismo reconstruccionista

Se trata, en pocas palabras, de la contradicción que supone el ***a-historicismo de cualquier interpretación histórica***.

La pregunta cae por su propio peso: ¿es histórica una "recreación histórica"?. La respuesta que encontramos más adecuada es que quizás podrá ser "histórica" (en un sentido derivado), pero difícilmente histórica - en su sentido auténtico -. Todo ello nos inclina a pensar que detrás de toda pretensión recreacionista se esconde, en el fondo, una actitud descaradamente metahistórica: ***un estar y un saberse por encima de la historia***. Desde nuestro punto de vista, todo eso no es otra cosa que un síntoma de que la sociedad contemporánea vive los aspectos más esenciales de su existencia, como pueden ser el tiempo o el espacio, como conceptos de segundo grado. Vivir ha dejado de ser el acto espontáneo de la existencia para pasar a ser un ***constructo sucedáneo*** que continuamos llamando con el mismo nombre. Como la vida, también la verdad, la autenticidad, la originalidad, etc. han perdido su aura genuina y se han tenido que poner los postizos de las "comillas". Situación ésta que queda lejos del sentido de autenticidad legítima, cuando resulta que el intérprete ignora que simplemente es la propia obra, susurrándole en presente al oído, la que se encarga de despertar el sentido de autenticidad en su corazón.

Sin embargo, se vea o no se vea, guste o no guste, ***las interpretaciones "reconstruccionistas" son, en todo caso, un producto de nuestra época y no de la época que pretenden recrear***. Detrás de esas interpretaciones se esconde la fascinación por la arqueología científica y el viejo mito de "la máquina del tiempo" que nos permitirá restaurar la obra en su estado originario. [o] Cuando una sociedad siente más fascinación para recrear el pasado que para crear en el presente es que siente un profundo miedo ante su futuro: ¿qué ha pedido la humanidad actual para que busque tan desesperadamente en el pasado?, nos preguntamos; ¿no es éste el signo inconfundible de una "mala conciencia" histórica? Re-construir no es construir, como re-vivir no es vivir: hay algo de secundario, gastado, como de "segunda mano" en toda clase de re-hacer. Es como revolver los restos de un cadáver con inútil el propósito de volverlo a la vida [p].

En resumen, la fidelidad a los datos históricos no puede justificar una interpretación musical mediocre bajo la premisa de una pretendida autenticidad, pero no hay nada de malo en conocer el estilo musical de generaciones de artistas que nos han precedido. Ver el pasado cada vez más claro sólo se justifica si con eso conseguimos ver también con más claridad el presente que nos toca vivir.

---

[o] Detrás de este afán restaurador y reconstruccionista se extiende la sombra del Romanticismo que valora lo que es viejo porque es viejo y no por sus cualidades artísticas. Como señala Gadamer, "*la inversión del presupuesto de la Ilustración* (por parte del Romanticismo) *tiene como consecuencia una tendencia paradójica a la restauración, esto es, una tendencia a reponer lo antiguo porque es lo antiguo, a volver conscientemente a lo inconsciente, etc.*" (*VM*, p. 340). La ciencia, a través de la historiografía y arqueología científicas, contribuye a la cada vez más buena salud de este viejo prejuicio romántico. En este sentido, hay que decir que el "tradicionalismo" restaurador es el peor enemigo de la tradición bien entendida.

[p] ¡Por eso, no nos extraña que haya tantos "violadores de tumbas" entre los directores de escena de algunos de los más prestigiosos teatros de ópera actuales!

4) La tendenciosidad ideológica

La ideología "historicista" en la que se fundamenta la recreación histórica ejerce la típica coacción sobre el ***consumidor*** llevada a término por los logócratas [q] y tecnócratas del "mundo" musical: se trata del poder coercitivo propio de las dictaduras ideológicas que se diluye uniformemente en las sociedades democráticas en una miríada de pequeños censores enterados de la consigna más a la moda, autorizados por el *establishment* y guardianes fieles de la "corrección política".

Como inquibir, entonces, las valiosas – pero demasiado "románticas" - interpretaciones de Bach al violoncelo de un Pau Casals, por ejemplo, dentro de un contexto dominado por esta tendenciosidad ideológica – que, por cierto, pone a menudo en la cumbre talentos precisamente no muy dotados por encima de otros que sobresalen, por el solo hecho de ir avalados por los "datos" históricos *comme il faut* -. Volvemos a encontrarnos nuevamente ante la vieja batalla entre la razón científica (musicología) y la intuición estética (música). De todas maneras, no nos deberíamos confundir: el problema de fondo no es el prejuicio al que pueden estar sometidas las interpretaciones de Pau Casals y otros talentos de insigne memoria, sino el hecho de que la ideología dominante ahogue toda posibilidad de que aparezcan a escena "nuevos Pau Casals", mientras se obliga a los jóvenes talentos, si quieren sobrevivir mínimamente, a tener que uniformarse con las estrictas normas de un ***autenticismo histórico*** acaecido como el más alto ideal de la interpretación.

2. La estructura de la interpretación musical

2.1. La singularidad de la estructura interpretativa

Para que la interpretación responda a la singularidad de cada obra musical es imprescindible que se estructure ella misma también de manera singular. Eso sólo es posible si se hace una interpretación renovada de la obra musical empezando por una nueva "lectura" de la partitura. ***El intérprete se ha de alejar de las interpretaciones pasadas***, no sólo respecto de las de los otros intérpretes o de las otras obras que él mismo ha interpretado, sino de las interpretaciones anteriores que ya ha hecho de la misma obra – entendiendo que no debería olvidarlas, sino de incorporarlas a su bagaje artístico – a fin de percibir con "nuevos ojos" la obra que interpreta.

Por otro lado, esta estructuración singular y renovada es la que garantiza la coherencia interpretativa en cada momento. Por eso es un gran error querer aplicar al pie de la letra modelos y métodos estándares de estructuración provenientes de interpretaciones anteriores o de otros intérpretes. La cualidad *kairótica* del momento interpretativo no puede ser relegada a una mera repetición de una experiencia pasada por brillante que haya sido ésta; buena o no tan buena, toda interpretación pide una actualización en el tiempo presente, a la búsqueda del descubrimiento aún pendiente. De esta manera, las sucesivas interpretaciones de la misma obra se presentan como sucesivos enriquecimientos de un proceso que no tiene final. Por eso mismo, la reproducción mecánica de una interpretación-ejecución significa imponer un final

[q] Entendemos por ***logócrata*** aquel individuo con influencia en el mundo cultural que da más valor al estudio de un arte que al arte en sí. Es aquel que, por ejemplo, intenta, como diría Roger Scruton, "*elevar la musicología por encima de la música*" (*Op. cit.,* p. 448).

definitivo al proceso creativo de las diversas interpretaciones, sustituyendo el tiempo *kairótico* por un tiempo *cronológico*, extraño a los valores estéticos de la obra musical y de su interpretación.

2.2. Los momentos componentes de la estructura interpretativa

La singularidad de la estructura interpretativa se concreta en la relación cambiante y el valor relativo entre cada momento interpretativo que la compone. Entendemos estos momentos como ***horizontes*** inherentes a esta estructura, y que a su vez cada uno de ellos puede ser el resultado de una síntesis previa. [r] En nuestra opinión, estos momentos son los siguientes:

1) ***la lectura-audición interna de la obra***;

2) ***el análisis fenomenológico descriptivo y el análisis hermenéutico***;

3) ***la síntesis y la organización del discurso interpretativo***;

4) ***la ejecución instrumental***.

En el punto 1) queremos señalar que una audición interna asociada a la lectura silenciosa [s] es la única manera adecuada para que la lectura de la partitura no se vea afectada por nada ajeno a ella. Si el acceso a la lectura viniera acompañado por una ejecución de la obra, ésta podría influir, con sus propios valores interpretativos, en la percepción de los valores intrínsecos de la obra misma. En este caso, sería necesario por parte del intérprete distinguir y separar ambas clases de cualidades estéticas.

El punto 2) nos sitúa en el momento del análisis musical. Ciertamente no podemos obviar que ha habido una gran pluralidad de enfoques analíticos precedentes, algunos de ellos totalmente contrapuestos, y diferentes de lo que nosotros proponemos. Al nuestro le llamaremos ***análisis fenomenológico***, el cual presenta en un primer

---

[r] Remitimos al lector a la definición del concepto de ***horizonte*** que hace Gadamer: "*Todo presente finito tiene sus límites. El concepto de la situación se determina justamente en que representa una posición que limita las posibilidades de ver. Al concepto de la situación le pertenece esencialmente el concepto del horizonte. Horizonte es el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto*" (*VM*, p.372). En este sentido, entendemos que los diferentes momentos analíticos son puntos que determinan un ámbito de visión, una perspectiva limitada y, por tanto, con un horizonte determinado para cada momento. La analogía con los horizontes gadamerianos va más allá: "*El que tiene horizontes puede valorar correctamente el significado de todas las cosas que caen dentro de ellos según los patrones de cerca y lejos, grande y pequeño*" (p. 373). El horizonte, pues, nos permite ***valorar*** según distancias y dimensiones, a la vez que quedan abiertos a ser superados, al conseguir una posición más elevada, para un nuevo horizonte más amplio que los integre. De la misma manera, los diferentes momentos interpretativos nos permiten valorar la obra musical a partir de la perspectiva que ofrecen y se abren a momentos integradores más elevados. En este sentido, quizás el punto más débil de la fenomenología de Merleau-Ponty, sea la ausencia de este movimiento de elevación, de esta perspectiva de "sobrevuelo", que comporta el horizonte gadameriano.

[s] "*Toda lectura comprensiva* – señala Gadamer, refiriéndose a la lectura de textos literarios – *es siempre también una forma de reproducción e interpretación. La entonación, la articulación rítmica y demás pertenecen también a la lectura más silenciosa. Lo significativo y su comprensión están tan estrechamente vinculados a lo lingüístico-corporal, que la comprensión siempre contiene un hablar interior*" (*VM*, p. 212).

estadio un carácter fundamentalmente ***descriptivo***, para pasar seguidamente a tomar un cariz eminentemente ***hermenéutico***.

Respecto a la síntesis valorativa - punto 3) – cabe decir que es el momento donde se recoge todo el trabajo interpretativo de los dos momentos anteriores para articularlo según los ***criterios valorativos del intérprete***. Estructuralmente, es un estadio decisivo de la interpretación porque llega el momento de organizar singularmente en un todo los diversos valores estéticos según el grado de importancia musical que el intérprete considere. La síntesis interpretativa comporta la ***organización de un discurso*** propio para la interpretación de la obra musical en su integridad, teniendo en cuenta la aportación analítica que se ha realizado previamente. Según nuestro punto de vista, la organización del discurso interpretativo ha de tomar como modelo la analogía formal de la obra, en el sentido de remarcar dentro del discurso lo que musicalmente es remarcable, pasando sigilosamente o, incluso, silenciar las cualidades estéticas irrelevantes ***de*** la obra [t] – a criterio del intérprete, pero siempre a condición que éste respete en todo momento lo que la obra musical quiere decir – y ser coherente con el desarrollo de las cualidades estéticas que la obra por sí misma manifiesta.

El último momento – el momento de la ejecución – representa la ***culminación*** de la tarea interpretativa. No puede haber ningún tipo de duda en que la manera propia de comunicar la interpretación de una obra es a través de su ejecución musical. De no producirse ésta, sólo quedaría el recurso de escribir la interpretación a la manera de ensayo literario, lo cual no dejaría de ser una aproximación burda a través del lenguaje verbal que no tiene punto de comparación con aquello que la ejecución musical aporta. [u]

3. El análisis musical.

¿Qué es el análisis musical y cual es el papel que juega en la tarea interpretativa?

El análisis musical consiste en la separación de determinados aspectos de la obra musical para un estudio más intenso y profundo de estos aspectos determinados, y

[t] En la exposición narrativa tan importante es saber decir como saber callar. Un exceso de información irrelevante puede perjudicar seriamente el sentido de la interpretación musical.

[u] A nuestro modo de ver, Gadamer se equivoca cuando considera la interpretación lingüística como modelo para cualquier otro tipo de interpretación, incluida la musical: "*La interpretación lingüística es la forma de la interpretación en general. Por lo tanto, se da también allí donde lo que hay que interpretar no es de naturaleza lingüística, no es un texto sino, por ejemplo, un cuadro o una obra musical*" (*VM*, p. 478). Este pasaje pone de manifiesto nuevamente el ***logocentrismo*** de Gadamer y de su hermenéutica. Podemos estar de acuerdo con él en que las estructuras hermenéuticas del lenguaje pictórico o musical – lo cual significa atender estrictamente sólo el repertorio escrito en el lenguaje musical armónico-tonal – pueden presentar analogías con la estructura hermenéutica de textos literarios en tanto que vienen a interpretar cada una de ellas un "mundo" que se representa y se estructura como lenguaje. Efectivamente, como ya hemos afirmado anteriormente, ***allí donde hay mundo hay lenguaje***. No obstante, el hecho de que la interpretación literaria de una obra pictórica y musical sea tan deficiente en relación a las interpretaciones artísticas respectivas muestra a las claras la falta de universalidad de la hermenéutica lingüística. Al contrario, pensamos que la interpretación musical, mucho más amplia en tanto que incluye en sí misma la hermenéutica del lenguaje musical armónico-tonal y lo que va más allá de este lenguaje, es la ***forma esencial de todas las estructuras interpretativas, estén o no centradas en un lenguaje***. La razón de ser de las diferentes artes no puede consistir en la mera producción de alternativas estéticamente "equivalentes" entre artes distintas, sino en la singularidad de cada una, lo cual hace que su sentido tenga que expresarse necesariamente con sus medios particulares y no con los de otra – es curioso como Gadamer, fascinado por las "infinitas" posibilidades del lenguaje, no contempla precisamente el horizonte insuperable del propio lenguaje. Vincular la comprensión exclusivamente al lenguaje (*"El ser que puede ser comprendido es lenguaje*" (p. 567)) nos cierra toda posibilidad de sentido para lo inaprehensible al lenguaje: lo inefable que intuimos y percibimos en las artes y en la música especialmente.

obviando otros que, según un criterio establecido por el propio intérprete, no contribuyen significativamente a la labor interpretativa. De esta manera, intensificamos la atención en un aspecto parcial de la obra en detrimento de otros que, a su vez, serán estudiados también por separado. Desde este punto de vista, la tarea analítica consiste en seguir un proceso de concentración en diversos detalles, uno por uno, aislando éstos del resto, con el propósito de que una vez realizado exhaustivamente este proceso, pasaremos por un estadio posterior de síntesis que englobe la pluralidad de detalles que hemos separado antes. Como es de esperar, se desprende de todo lo que hemos ido expresando a lo largo de este escrito que hay límites bien marcados para el análisis musical: ***éste ha de respetar en todo momento la unidad de concepción del objeto musical, la integridad de su estructura y la intencionalidad expresiva del compositor***.

De todas maneras, entendemos que es una postura errónea querer cargar sobre el momento analítico todo el peso de la interpretación. ***El análisis no puede pretender servir de puente directo a la experiencia estética***. Sería, en este sentido, un puente del todo inútil: la experiencia estética no puede depender de las conclusiones de un análisis sino de la escucha inmediata de la obra interpretada. No hay duda de que el análisis puede ayudar, como herramienta al servicio de la interpretación, a conseguir una interpretación que dé lugar a una escucha de más cualidad y de más profundidad, pero por sí solo el análisis no consigue nada, aparte de lo que supondría un absurdo – "ab-sordo" - interés especulativo ajeno a la realidad musical.

Por eso, afirmamos que el análisis musical toma su verdadero sentido cuando está vinculado en cada detalle a la interpretación y al objetivo primordial de ***des-cubrir el objeto estético que se esconde entre las notas y figuras musicales de una partitura***. [v] No se trata de que el análisis guíe la escucha musical - lo que, por otro lado, la estorbaría y la haría inviable, en tanto que se convertiría en un mero reconocimiento auditivo de conceptos analíticos previamente trabajados - sino de que nos ayude a discernir las "huellas" sutiles a través de las cuales el objeto musical hace presente más plenamente a la escucha su sentido estético: no es dejarse guiar por el análisis sino, contrariamente, un seguir la pista activamente al desvelar del sentido musical.

3.1. Crítica a los enfoques analíticos tradicionales.

Si la interpretación es la encargada de mostrar los valores estéticos de la obra, el análisis interpretativo ha de ser consecuente con este propósito. Esto orienta el trabajo analítico de forma precisa: las herramientas analíticas han de estar al servicio de la explicitación de los valores y cualidades implícitas en la escucha. Por eso, todo el trabajo precedente que hemos realizado de investigación fenomenológica del sentido y de la percepción musical ha de servir de fundamento para los criterios interpretativos y para construir una teoría analítica correspondiente y coherente con éstos. Sólo desde este fundamento podremos contemplar las diferentes corrientes y escuelas analíticas que han ido surgiendo desde un punto de vista crítico, valorando los aspectos que coinciden o bien se apartan de las conclusiones a las que hemos ido llegando.

Nos encontraremos, pues, que los distintos enfoques analíticos tienen, en general, aspectos parcialmente valiosos, pero que muy a menudo demuestran cierta falta de solidez en sus fundamentos conceptuales – con las consecuencias que eso puede comportar para la interpretación musical - que sólo una rigurosa investigación fenomenológica consigue desvelar y corregir. Siguiendo este argumento, no será

[v] La música no está ***en*** las notas sino ***entre*** las notas.

nuestro propósito principalmente "inventar cosas nuevas", sino completar un *corpus* del análisis musical sin fisuras a partir de los principios que hemos expuesto y sin excluir lo que es válido entre las diferentes escuelas analíticas.

Efectivamente, siempre tendremos ocasión de encontrarnos con intuiciones valiosas y ciertas de todo tipo en cada una de estas corrientes, si bien suelen aparecer más bien como chispas intermitentes en medio de un campo insuficientemente iluminado. Un análisis que sólo contempla la obra musical de forma parcial, por muy sofisticado y complejo que aparezca delante nuestro, no nos podrá decir más que verdades a medias – que en definitiva no dejan de ser otra cosa que falacias bien intencionadas – al no poder tener una perspectiva de la totalidad de los aspectos a considerar en la obra musical en general y en cada objeto musical en particular. Las cualidades intuitivas que demuestran algunas de estas escuelas analíticas pueden llegar a ser realmente muy brillantes y rigurosamente correctas en sus términos, pero como sólo contemplan un aspecto parcial de la totalidad de la obra, inevitablemente caen en una reducción inaceptable de ésta a un solo aspecto, hipertrofiante éste en detrimento de otros tanto o más importantes y que no tienen en consideración. El resultado final acaba siendo ***un análisis desenfocado y, por lo tanto, descuidado y violentador de la realidad musical*** que en principio tratarían de investigar.

Dentro de los inconvenientes que supone un mal enfoque analítico encontramos en primer lugar que si no se respetan sus límites, el análisis acabará siendo un proceso que se autoalimente, haciéndonos llegar a conclusiones aparentemente correctas pero musicalmente no significativas y, por tanto, equivocadas. Recordemos, por ejemplo, que ***la unidad y la identidad de cada objeto musical de una obra son aquellos valores eidéticos que garantizan un sentido musical para la escucha***. El análisis que vulnera la estructura singular determinada por la identidad y unidad de concepción del objeto musical vulnera también su sentido musical: ya no hablaríamos del mismo objeto.

Desde un punto de vista fenomenológico constatamos la existencia de una unidad de concepción interpretativa: cada aspecto de la interpretación – observación, análisis, síntesis, ejecución o evaluación crítica – ha de ser considerado como un elemento que contribuye a la diversidad dentro de la unidad de la obra. Nos hará falta, pues, seguir la pista a las líneas de crecimiento de la diversidad, de forma que aparezca delante de nosotros el fundamento común a todas estas transformaciones.

Los límites propios del análisis son, a nuestro entender, los límites del detalle. Nos preguntamos hasta qué punto podemos seguir con el proceso de detalle. La respuesta se nos ofrece clara: hasta el punto donde el tener que continuar el proceso analítico comportara necesariamente una pérdida de sentido musical. Evidentemente, eso querrá decir que, para el intérprete, el proceso analítico debe equilibrarse en todo momento con la percepción sensible del objeto musical. ***Al final del trabajo analítico-sintético tiene que haber una ganancia para el intérprete en la percepción de valores estéticos; una ganancia que debería poderse plasmar en la ejecución de la obra***. No se trataría, por tanto, de una actividad puramente especulativa con el propósito de obtener y acumular más información sobre la obra musical, sino de una actividad que pide toda la sensibilidad artística para hacer salir a la superficie valores estéticos profundos que quedaban demasiado tenues y poco accesibles a la percepción sensible.

Un análisis con las cualidades que acabamos de citar, un ***análisis fenomenológico***, es un análisis respetuoso con la unidad e identidad del objeto musical, es ***un análisis separador pero no rompedor, detallador pero no destructor del sentido musical***. Un análisis como éste es una herramienta de enorme valor para el intérprete; una herramienta que, como la lente de un microscopio, aumenta exponencialmente la

percepción estética de la música. El tipo de análisis que proponemos ha de tener como objetivo hacer consciente, dar luz, ayudar a esclarecer la voluntad del compositor plasmada en la partitura para descubrir conexiones y relaciones no inmediatas a primera escucha. La simple "lectura" internamente escuchada de la partitura, el mero contacto con el signo musical hecho sonido, no es más que el primer paso de todo el proceso interpretativo.

El "contacto" con el ***concepto sensible*** – el objeto musical creado en el pensamiento del compositor y hecho sonido musical – debe hacerse desde una "sensibilidad" merleau-pontyana. No obstante, esta condición impide justamente una visión amplia, "a vista de pájaro", de la obra a interpretar. De esta visión "desde las alturas" hablará Merleau-Ponty también, pero asimismo limitado al punto de vista de la ciencia. Creemos que el enfoque científico se aparta demasiado de la mirada fenomenológica como para que pueda haber nunca una conciliación de sus respectivas perspectivas. La ciencia tenderá siempre, por naturaleza, a elaborar teorías que basan su explicabilidad en el hecho de que la realidad estudiada encaje o no en un modelo previo, de forma que el científico pueda manipular esta realidad a partir de la "justificada" reducción de la realidad compleja al modelo simple que él ha establecido.[w]

Un análisis fenomenológico de la música no ha de seguir este camino, no puede reducir la obra musical a un modelo teórico explicativo. ***No porque la aspiración a explicar sea en sí misma ilegítima - ¿de que serviría entonces un conocimiento que no aspire a responder, directa o indirectamente, al "por qué" de las cosas? -, y se tenga que conformar toda investigación fenomenológica a ser una descripción más o menos esmerada del fenómeno que estudia, sino porque en este caso la explicación requerida no se puede basar en la reducción o en la generalización a modelos simplificadores***. Por eso, la esperanza merleau-pontyana de un "pensamiento de sobrevuelo" respetuosamente armonizado con el *logos* sensible sólo puede recaer en un análisis musical libre de subordinaciones a modelos teóricos.

En resumen:

1) hay que rechazar cualquier aproximación analítica a la obra musical que parta *a priori* de una teoría que conduzca a la reducción de la obra artística a ser un simple modelo explicativo para un "control" más eficaz sobre su sentido.

2) Todo análisis ha de ser una aproximación detallada y respetuosa con el objeto musical como concepto sensible, de manera que enriquezca el valor estético de su escucha.

3) El sentido último del análisis musical es servir a la experiencia de quien escucha la obra musicalmente y, por lo tanto, toda otra actividad paralela que se interponga a la escucha sólo actuaría como un estorbo para ésta. Por eso, sólo es legítima la descripción que, hecha con anterioridad a la audición, queda incorporada espontáneamente en el mismo acto de la escucha. De esta manera, la escucha musical no queda desviada o perturbada en su sentido originario, sino ampliada en su campo de percepción y de sentido musical.

---

[w] De ahí la falacia que significan todas las teorías explicativas del Todo (*holo*teorías): la complejidad irreductible del Todo anula la capacidad explicativa de una teoría de este tipo, convirtiéndose en una teoría "condenada" a ser, a pesar de ella, únicamente descriptiva.

4) La verificación de los resultados del análisis musical no la tenemos que buscar en la coherencia con un modelo teórico que la "sustente" sino principalmente en la correspondencia con el sentido musical y los valores estéticos que se presentan inmediatamente a la escucha. Justamente por eso una teoría musical no puede seguir nunca el modelo de una teoría científica, ya que la validación de los argumentos teóricos se produce en un campo experiencial – el de la escucha de la ***realidad*** musical – absolutamente autónomo del campo donde se han generado estos argumentos – la conciencia reflexiva a través del lenguaje verbal -. Consecuentemente, eso hace imposible la existencia de una teoría según el modelo científico para ***explicar*** la música así como hay teorías científicas que intentan explicar el mundo. La justificación de una teoría analítica vendrá únicamente del hecho de si contribuye o no a una mejora del sentido y un enriquecimiento de la percepción de los valores estéticos dados a la escucha musical.

No es el objetivo de nuestro trabajo hacer una descripción detallada de todas las corrientes y tendencias analíticas, ni su examen crítico.[x] La mayoría de ellas no parten de los supuestos y requerimientos de una investigación fenomenológica, sino de presupuestos teóricos que se aceptan como previos a la pura experiencia tal como nos es dada a la escucha musical – con la flagrante contradicción que eso supone: ponen el carro delante de los bueyes -, o bien presentan una visión parcial de la obra musical que, si bien puede contener de forma espuria algunos aspectos coincidentes con los resultados de nuestra investigación, no acostumbran a dar una interpretación integral de la obra en su totalidad. Pasada la fiebre de la moda del momento, algunas de ellas han tenido una vida suficientemente efímera, mientras que otras han resistido mucho más el paso del tiempo, adaptándose a nuevos planteamientos, algunos de ellos insospechados por los mismos fundadores de la escuela. Aquí sólo presentaremos a discusión dos corrientes que han llegado a ser puntos de referencia universales para el lenguaje analítico actual: estamos hablando principalmente del análisis armónico-estructural de Heinrich Schenker y, en menor medida, del análisis motívico de Rudolph Reti. Finalmente, hemos incluido una crítica generalizada a las corrientes analíticas de cariz divulgativo destinadas al gran público.

3.1.1. El análisis schenkeriano

Seguramente no ha habido nunca una teoría analítica que haya llevado a escribir sobre ella tantos miles de páginas - ya sea para defenderla o para atacarla – que la que inició el gran teórico austríaco Heinrich Schenker (1868- 1935). [y] Sus diagramas

---

[x] Nombraremos, de paso, algunas de las corrientes analíticas más relevantes: el ***análisis empírico-descriptivo*** de Adler y Jeppesen-, el ***análisis Gestalt*** de Kurth, el ***análisis empírico-hermenéutico*** de Tovey y otros continuadores como, por ejemplo, Rosen, el ***análisis funcional "wordless"*** de Keller, el ***análisis estilístico-categorial*** de LaRue, el ***análisis proporcional*** de Henze, el ***análisis distribucional*** de Ruwet, el ***análisis semiótico*** de Nattiez, el ***análisis fenomenológico*** de Ansermet o Clifton, el ***análisis basado en la "set theory"*** de Forte, el ***análisis hermenéutico*** de Cooke, el ***análisis motívico*** de Reti, el ***análisis armónico-estructural*** de Schenker, el ***análisis conductual-psicologista*** de Meyer, el ***análisis computacional***, etc.

[y] El pensamiento de Schenker ha sido elaborado y reinterpretado posteriormente en numerosas ocasiones:

1) relacionándolo con el análisis lingüístico (R. Jackendoff, A. Lerdahl);
2) incorporando las herramientas del análisis asistido por ordenador;
3) conectándolo con la filosofía cognitivista;

analíticos – sustituyendo el lenguaje verbal por la expresión gráfica - relacionando acontecimientos musicales temporalmente alejados y a la vez coincidentes en amplias capas o niveles de profundidad estructural jerárquicamente ordenados han sido fuente de iluminación para algunos y oscuro laberinto sin salida para otros. Su distinción entre acontecimientos de naturaleza estructural que actúan como auténticos pilares de sustentación de la obra y los fenómenos subordinados que actúan como prolongaciones de aquellos, ha sido una de las ideas más revolucionarias de la teoría analítica musical de los últimos tiempos.[z]

Desde el punto de vista del análisis fenomenológico que proponemos, la prolongación de los elementos estructurales – que es quizás el concepto más importante sobre el cual se articula el análisis musical de Schenker - no es otra cosa que la consecuencia lógica de la presencia de un fundamento unitario de los objetos musicales escritos en lenguaje tonal tríadico y, por extensión, de la totalidad de una obra tonal tríadica en la que se realiza el movimiento musical, sea éste un movimiento tonal, melódico o armónico. Expresado en otros términos, la teoría schenkeriana vendría a decir que el movimiento musical no es un salto en el abismo que separa unos sonidos que no tienen relación entre sí, sino que se mantiene en el citado movimiento el equilibrio entre el cambio motivador de diferencias y la persistencia de un fundamento unitario que transforma la diferencia en diversidad.

Evidentemente, los límites en la aplicación del análisis schenkeriano hablan por sí mismos, restringiendo el repertorio analizable a la música tonal tríadica. No obstante, esta limitación no ha sido la principal crítica que se ha hecho a Schenker, sino más bien la que hace referencia a la creencia en un "postulado" indemostrable – y que, en consecuencia, convierte la teoría schenkeriana en inverificable - que permanece en el fondo de esta teoría, la cual parte de la existencia de una organización jerárquica para toda obra musical. La pretensión de Schenker de postular la existencia de una organización jerárquica para toda obra musical no es un error, sino más bien una verdad a medias. Dentro del campo fenoménico donde este postulado puede tener sentido, pensamos que Schenker no se equivoca en describir esta organización como un proceso generativo de derivaciones de unos elementos en relación a otros arraigados a niveles más primordiales. Con eso, el teórico austríaco no hace otra cosa que constatar lo que nosotros hemos descrito como ***cualidad eidética de unidad del objeto musical***.

Sin duda, entendemos que el análisis schenkeriano es incompleto: ***sólo tiene en cuenta el valor de unidad de la obra y no su carácter identitario al que converge su estructura particular, lo que hace singular una obra musical del resto***. No tiene suficiente en cuenta, por tanto, los procesos cohesionadores y acumulativos que

---

4) aplicando el análisis schenkeriano a las obras de principios del siglo XX (R. Morgan);
5) combinando el análisis schenkeriano con el análisis basado en la *set theory* de Allen Forte, evidenciando la coexistencia de características tonales y "atonales" en una misma pieza.

Es incuestionable la profunda huella del pensamiento de Schenker entre los profesionales del análisis, así como también en el surgimiento de la nueva crítica musical. Sin embargo, hay que citar la existencia de algunas objeciones a la teoría schenkeriana (R. Snarrenberg) y de algunas críticas de cariz post-estructuralista (A. Street), entre otras.

[z] La apelación a la estructura musical nos podría hacer pensar en una teoría de naturaleza eminentemente estructuralista. Asimismo, para Th. Adorno la teoría schenkeriana es constructivista. En este sentido, Adorno elogia la teoría analítica de Schenker y se lamenta de la "ceguera" de Schoenberg como gran detractor que fue de la teoría schenkeriana, "*Heinrich Schenker ha deshecho el nudo gordiano de la vieja controversia y se ha declarado a la vez contra la estética de la expresión y contra la estética formal. En vez de éstas, ha apuntado un concepto de contenido musical, por cierto que del mismo modo que Schoenberg, por él vergonzosamente subestimado*". (Adono, Th., *Gesammelte Schriften*, vol. 16, Suhrkamp Verlag KG 1997, pg. 258).

singularizan los objetos musicales y, en consecuencia el resultado final acaba siendo muy a menudo un modelo esquemático meramente reduccionista de la obra musical. Al ignorar el detalle estructuralmente insignificante para la unidad de la obra, el análisis está "arrojando al bebé junto al agua del baño", ya que es justamente el "pequeño" detalle musical lo que hace que la obra posea una gracia particular y una identidad singularizada. Tomando un símil anatómico, diríamos que el cuerpo humano es mucho más que su estructura ósea, aunque ésta sea fundamental y necesaria para el funcionamiento y desarrollo de su vida. No es lo que es común sino lo que diferencia un cuerpo humano de otro, o una obra musical de otra lo que posee realmente un valor sensible, tanto para captar el sentido de un cuerpo humano como para escuchar con propiedad los valores estéticos de una obra musical.

En cambio, consideramos como un aspecto muy positivo que el análisis schenkeriano permita la apertura a diferentes resultados analíticos alternativos. Que no haya una única manera de derivar y prolongar la estructura profunda no debería ser una sorpresa ni tampoco un problema para quien valora el papel necesario e insustituible de la interpretación musical siempre renovada. No vemos en eso un inconveniente, sino una oportunidad para la apertura a nuevos y distintos, pero todos ellos válidos, enfoques interpretativos. Por eso, queremos recordar al lector que todo conocimiento musical nos llega en tanto que resultado de una tarea interpretativa, y que la profundidad con la que entendamos la música estará en proporción al nivel de profundidad a la que el intérprete ha llegado a experimentar la obra musical. Hay tantas maneras de entender en profundidad una pieza musical como interpretaciones posibles, y algunos "malentendidos" musicales provienen muy a menudo precisamente de una interpretación descuidada.

Otro aspecto notablemente remarcable es el hecho de que el análisis schenkeriano utilice el contrapunto estricto de especies de Fux como estructura de fondo de todas las elaboraciones contrapuntísticas de superficie. Al hacer eso, ***reconocemos en Schenker el mérito de ser el primer teórico de la música que fundamenta su análisis en la propia acción compositiva, describiendo la obra musical con herramientas de "hacer" música***. De esta manera, el análisis schenkeriano se desmarca de toda aspiración de ser una teoría científica y apuesta por una perspectiva más coherente con la realidad musical a la que sirve, donde ***"hacer" teoría – hacer análisis - es otra manera de hacer música***: en otras palabras, ***¡la música se explica a sí misma haciéndose!***

Pensamos que esta idea contribuye decisivamente a orientar el análisis de una obra según las fuentes musicales que le son propias y no según esquemas especulativos a los cuales nos tienen acostumbrados otras teorías analíticas. Compartimos plenamente, pues, la propuesta implícita que se desprende del pensamiento de Heinrich Schenker en el sentido de que ***toda teoría musical se tendría que basar en un "hacer", en una acción o una elección de naturaleza musical, a imagen de como sucede en la tarea compositiva***, y no convertirse en un ejercicio autocomplaciente de ver como encaja la música en un modelo teórico previamente establecido y absolutamente alejado del "fragor" de su factura. De esta manera el análisis se mantiene fiel a los objetivos de la interpretación y la figura del analista queda dignamente restituida dentro de la labor artística del intérprete: ***el análisis se convierte así en una parte importantísima del arte de interpretar***.

En otro orden de cosas, entendemos que no es suficientemente fundamentada la crítica que interpreta como un "dogma" la presencia del esquema cadencial "**I-IV-V-I**"

a la que hace constante referencia la teoría schenkeriana. [aa] Curiosamente, algunos de los que comparten esta crítica no se sorprenden de que una obra dodecafónica pueda ser derivada en su totalidad de una simple serie recurrente de 12 notas: ¿no debería considerarse pues también un "dogma" – es decir, una cuestión de creencia - el método dodecafónico?

El papel protagonista que tiene el movimiento armónico en la teoría de Schenker pone de manifiesto la importancia que tiene para este teórico la cualidad de unidad presente en la dimensión armónica por encima de los aspectos identitarios más bien relacionados con el contrapunto. ***Históricamente, la armonía musical, nacida de la práctica del bajo continuo barroco, es la heredera directa del "cantus firmus" - tenor - medieval, el cual era el elemento fundamentador de la unidad de concepción de las obras musicales de antaño: las voces "concordaban" con el cantus firmus de la misma manera que lo harán con el bajo cifrado cuando se desarrolle el lenguaje armónico a partir del siglo XVII. En cambio, el contrapunto imitativo aparece ya en sus inicios como una técnica compositiva que, nacida en el contexto del canto firme y, posteriormente, del bajo cifrado, se fue independizando poco a poco de ellos, operando autónomamente. Entendemos que los valores musicales que sustentan la factura contrapuntística imitativa son básicamente los de la identidad configurada por el tema o sujeto de imitación, en tanto que objetos musicales componentes de la obra, y de la cohesión que provoca su presencia reiterada***.

Sólo un análisis que evidencie la unidad de concepción de la obra puede conseguir ordenar en una única jerarquía el valor estructural de cada elemento armónico o contrapuntístico componente de la obra. Creemos que ésta es, pues, la aportación más importante del análisis propuesto por Schenker: ***hacer presente la unidad inherente al movimiento melódico, armónico y contrapuntístico como estructura ordenada según los niveles de profundidad en que se manifiesta a la escucha este movimiento***. [bb] En cambio, como ya hemos señalado anteriormente, a nivel de detalle el análisis schenkeriano resulta del todo insuficiente ya que no se detiene suficientemente a estudiar, por ejemplo, la percepción de unidad que hay detrás de cualquier derivación motívico-temática, ni los aspectos cohesionadores e identitarios que se hacen presentes en la imitación contrapuntística.

La derivación, en todas sus manifestaciones múltiples, es un proceso musical generativo en el que se manifiestan valores eidéticos de unidad; en este sentido, no tendría que haber duda, al analizar una obra, sobre qué es fundamental y qué es derivado en relación a su unidad de concepción. Otra cosa sería que hablásemos de los aspectos estructurales donde se hacen presentes algunos de los rasgos identitarios de la obra. A propósito de eso, uno podría cuestionarse qué es prioritario, si el análisis de la estructura o la del proceso generativo; pero eso sería como preguntarse qué es primero, si la identidad o la unidad de la obra – ¡el huevo o la gallina! -. Como ya hemos

---

[aa] "*Muchas de las dificultades encontradas en el análisis schenkeriano derivan de la sorprendente ambición que es derivar toda la superficie de una pieza de una sola cadencia*", señala Roger Scruton (*Op. cit.*, p. 419)

[bb] Al comentar la opinión de H. Ranke, Gadamer escribe" *En cuanto que lo devenido se mantiene como fundamento, amolda la nueva actividad en la unidad de un nexo*" (*VM*, p. 263). En este sentido, los niveles estructurales propuestos por Schenker pueden ser interpretados como esencialmente ***temporales***. Como los estratos geológicos que se van acumulando con el tiempo, los niveles estructurales acumulan toda una arqueología temporal que actúa a la vez de fundamento y de resistencia para la actividad libre presente. Pasado, presente y futuro coinciden "sincrónicamente" en la unidad entre los diversos niveles estructurales, como si fueran capas horizónticas temporales.

argumentado en capítulos anteriores, ***no existe una primacía en el sentido de un orden de preferencia ontológico o epistemológico entre unidad e identidad***. Por eso se puede llegar a hacer un análisis musical perfectamente coherente en su argumentación, pero ignorando completamente su sentido de unidad, y otro igualmente riguroso que desatienda completamente sus valores de identidad – como es precisamente el caso del análisis schenkeriano -. En definitiva, un análisis completo sería aquel que tiene en cuenta en todo momento ambas ideas musicales. En consecuencia, afirmamos rotundamente que toda teoría analítica que tenga el propósito de analizar una obra musical en su integridad se ha de subordinar a los objetivos principales de la interpretación musical: es decir, ha de ayudar a entender y evidenciar más profundamente todos los valores estéticos – incluidos los valores eidéticos de unidad e identidad - que dan sentido a una obra musical.

3.1.2. El análisis motívico de Reti

El tipo de análisis que propone el teórico Rudolph Reti (1885 – 1957) se basa en hacer un trabajo de investigación exhaustiva de las relaciones o conexiones de todos los acontecimientos de la obra entendidos éstos siempre en tanto que derivaciones de motivos o temas. [cc] Evidentemente, detrás de esta propuesta analítica hay el presupuesto implícito de que ***no puede haber ningún objeto dentro de una obra musical que eluda esta pretendida "ley universal" de la derivación*** – sea en forma de elaboración, inversión, aumentación, etc. -. No seremos nosotros precisamente los que pondremos en duda la importancia del proceso derivativo en las obras musicales, pero estamos plenamente en desacuerdo en que éste se convierta en el único proceso musicalmente importante.

Efectivamente, como ya hemos ido señalando en el capítulo anterior, entendemos que los procesos derivativos son procesos de cariz generativo que están vinculados con las cualidades eidéticas que ponen de relieve la unidad de concepción de la obra musical. Sin embargo, también hemos podido constatar como existen procesos musicales que son acumulativos y que están especialmente relacionados con los aspectos identitarios de los objetos musicales que permiten la cohesión entre ellos. Eso significa que cualquier análisis de una obra musical ha de tener en cuenta la diversidad de procesos y ***ha de saber distinguir con claridad lo que son auténticas derivaciones motívico-temáticas, de lo que toma su sentido como elemento cohesionador del objeto musical***. Si no lo hace, la confusión está servida: uno puede tomar entonces los procedimientos cohesionadores como aspectos generativos de la unidad de la obra y viceversa. No obstante, el error en el que cae el análisis de Reti es hasta cierto punto comprensible: si bien el motivo musical es uno de los objetos en el que mejor se expresa la unidad de la obra [dd] a través de los diferentes procedimientos de generación

[cc] De los escritos de Reti destacan sus libros *The Thematic Process in Music* (1951) y *Tonality, Atonality, Pantonality: A study of some trends in twentieth century music* (1958). En el primero, Reti presenta la idea de la música como un proceso de composición de crecimiento lineal. El proceso comienza cuando un tema aparece en la mente del compositor y va creciendo a través de nuevas transformaciones - desde la simple repetición, pasando por la transposición, la inversión, la variación, la paráfrasis, etc. -. A partir de ahí el compositor ha de seleccionar y elaborar todo este material musical de una manera muy similar a como se hace en una improvisación a partir de unos temas o motivos.

[dd] Escribe Gadamer: "*Algo es un motivo por el hecho de que posee unidad de una manera convincente y de que el artista la ha llevado a cabo como unidad de un sentido, igual que el que la percibe la comprende también como unidad*" (*VM*, p. 133). Gadamer se refiere aquí al motivo artístico pictórico,

derivativa, también es verdad que ***muy a menudo el motivo actúa estrictamente como elemento cohesionador de la obra musical*** – cuando, por ejemplo, aparece involucrado en una trama contrapuntística imitativa, o cuando forma parte de un reiterado dibujo melódico sin relevancia temática suficiente -.

Visto desde este punto de vista, parece que la teoría analítica de Reti padece de problemas similares a los de Schenker: parte de lo que podríamos decir "una verdad a medias"; es decir, concibe la obra musical desde la vertiente derivativa del motivo musical e ignora, por un lado, los aspectos cohesionadores e identitarios del propio motivo, y, por el otro, no tiene en cuenta aquellos aspectos de la unidad musical que no se manifiestan necesariamente a través del motivo musical y que el análisis schenkeriano pone, por otra parte, magníficamente de relieve. Como ya hemos comentado en el párrafo anterior, el análisis schenkeriano parte de un error muy parecido: pone el acento en la unidad de la obra musical sin tener suficientemente en cuenta sus elementos cohesionadores. ***Pero la ventaja que advertimos en el análisis motívico de Reti en comparación con el análisis schenkeriano es que el repertorio de obras para analizar no queda limitado a las escritas dentro del sistema tonal tríadico, sino que puede extenderse a todo el repertorio pre-tonal y post-tonal***.

Al final, ambas teorías analíticas acaban dando una imagen reduccionista de la obra musical: la de Schenker, reduciendo toda la complejidad del detalle al despliegue del acorde de tónica; la de Reti, simplificando esta complejidad a una mera derivación de motivos.[ee] Caen estos modelos analíticos en el error fatal de forzar la música a encajar como sea en el "lecho de Procusto" de sus esquemas teóricos. Y, evidentemente, la música se resiste.

3.1.3. El análisis "divulgativo"

Es éste un tipo de análisis que acostumbramos a encontrar en bibliografía surtida para el gran público, a menudo como complemento a biografías de compositores, en libros monográficos sobre un género musical determinado, también como comentario introductorio en programas de concierto o, incluso, en algunas críticas musicales publicadas en la prensa.

En general, encontramos en este tipo de análisis, por un lado, ejercicios literarios – a veces ilustrados con una variada batería de ejemplos musicales que vienen a complementar su discurso -; por otro, topamos con descripciones musicológicas que intentan, en la medida de sus posibilidades, no dejar ningún cabo suelto y dar respuestas a todos los interrogantes que puedan planear sobre el lector. Asimismo, toda esa artillería conceptual se estrella reiteradamente contra el muro tozudo de la simple escucha: la especulación musicológica del analista no resiste la prueba definitiva que exige la pura percepción de la música, su sentido inmediato sin adiciones. Es en este tipo de análisis donde constatamos, con más claridad que en ninguna parte, que el conocimiento intelectual, por brillante que sea, no tiene nada que ver con la experiencia originaria de sentido que nos ofrece una interpretación auténtica.

Este enfoque analítico también presenta, como los que ya hemos comentado, efectos reduccionistas sobre la música, al confundir el valor estético genuino con la

---

pero puede ser perfectamente trasladado al arte musical: el motivo es percibido tanto por el artista como por el oyente como una unidad de sentido.

[ee] A modo de anécdota, recordaremos un chiste un poco sarcástico que corre entre los analistas en relación al análisis motívico de Reti: el resultado final de analizar unas "*Variaciones sobre un tema de Beethoven*" acababa siendo el de unas ¡"*Variaciones sobre beethoven de un Tema*"!

satisfacción intelectual que acompaña a toda explicación que se cree exitosa. ***Según este punto de vista, el estilo, la afiliación a una escuela, el uso de un "sistema" de composición determinado, etc., son las variables que determinan el valor musical de aquella obra artística y no su cualidad estética por sí misma***.

Muchos de esos críticos y analistas "divulgativos" no se arriesgan a expresar espontáneamente su opinión personal sobre la obra que están analizando porque no la tienen: delegan en la rutina analítica, en el tópico o en el algoritmo de moda con tal de no tener que escuchar la música y pronunciarse personalmente. No escuchan la música "en primera persona"; pero en cambio sí que se atreven a ponerle un "precio" según responda o no a sus variables de "control". Son incapaces de darse cuenta, por ejemplo, que el pretendido "sistema" teórico utilizado por un compositor no justifica en ningún caso el valor estético que en sí misma posee una obra musical; o que la reseña estilística o el método de composición empleado por un autor pueden ser, o no, elementos determinantes en la percepción de la música del oyente. De esta manera, quedan perdidos en el error de una falsa causalidad: no ven que ***la obra musical siempre supera el método de composición sobre el cual se basa***, que ningún sistema de composición no podrá nunca agotar el potencial de creatividad que posee la intuición estética del artista. Métodos y sistemas de composición sólo deberían ser considerados como herramientas técnicas útiles para el compositor, pero en absoluto como "causas" de las cualidades de la música que puede surgir bajo su guía. Incluso para un *connaisseur*, entender una obra musical sólo es posible si se produce en él una experiencia puramente musical en la que toma un especial relieve el sentimiento estético. No puede ser nunca un simple ejercicio de especulación teórica, por muy brillante que ésta sea. De ahí que una condición necesaria para poder realizar una interpretación válida de una obra musical es que sea realizada por un músico sensible.

3.2. La estructura del análisis fenomenológico

El análisis musical fenomenológico se articula según los distintos campos temáticos de estudio de la obra musical. Así, hablaremos de:

1) ***análisis tipológico***: se encarga de recoger el poso de la facticidad histórica dentro de la realidad musical a partir de la identificación del género de la obra musical y de los rasgos estilísticos comunes a las obras musicales de la época en la que se inscribe la obra (tipología formal, manierismos, etc.) y los individuales del compositor comunes a todas sus obras (rasgos de la personalidad musical, recurrencias, originalidad);

2) ***análisis objetual***: tiene como objetivo la identificación y descripción de los diversos objetos musicales constituyentes de la obra: movimientos, secciones, grupos de frases, frases, temas, motivos y células motívicas;

3) ***análisis técnico***: identifica y describe los procedimientos, técnicas y diferentes recursos compositivos utilizados por el autor;

4) ***análisis cualitativo-descriptivo***: hace la descripción y la valoración del ***movimiento y crecimiento*** musical en todas sus manifestaciones como cualidades estéticas: ***cinético-temporales*** - *tempo*, ritmo -, ***hilético-sonoras*** - timbre, textura, trama, articulación, instrumentación), ***intensivas*** (altura: movimiento melódico, movimiento

armónico-contrapuntístico; dinámicas, acentuación) -, ***eidéticas*** - forma, estructura, conflicto, dialéctica concordancia/discordancia, diferencias (dialéctica de los intervalos y de los contrastes), procesos generativos de diversidad y acumulativos de coherencia, organización tonal, movimiento tonal, expansión tonal, organización serial, etc. –

5) ***análisis hermenéutico***: analiza las cualidades ***expresivas*** - intencionalidad, representación, sensación y sentimiento estético - y ***estilísticas*** - imaginación, inventiva, originalidad, etc. -.

Creemos que es interesante hacer la distinción entre análisis de tipo descriptivo, de aquellos que son de cariz más interpretativo – los cuales buscan el sentido y las razones de ser de determinados fenómenos que aparecen en el objeto musical que analizamos -, así como los análisis de carácter "dinámico" – en el sentido de que hacen un seguimiento de los acontecimientos relacionados con el movimiento o el crecimiento musicales – de aquellos que son eminentemente "presenciales" – más enfocados hacia los aspectos identitarios y de estructuración del objeto musical -. Los tres primeros campos analíticos – análisis tipológico-estilístico, objetual y técnico – son básicamente identificativos, mientras que los dos últimos son eminentemente de cariz dinámico, sea desde un componente más descriptivo – análisis cualitativo – o interpretativo – análisis hermenéutico -. Pero cabe decir que tanto el análisis cualitativo-descriptivo como el hermenéutico interactúan continuamente a lo largo del trabajo analítico: ***describimos mientras interpretamos e interpretamos mientras describimos, si bien el acercamiento a la obra pide poner al principio el acento en la descripción y al final ponerlo más en la interpretación***.

Detallando aún más el análisis fenomenológico cualitativo-descriptivo podemos distinguir una serie de subcampos para el estudio fenomenológico:

1) ***el análisis del movimiento y crecimiento musicales***: que hace una descripción de lo que nos es dado desde la experiencia de la escucha musical y que incluye el seguimiento desde las nociones primordiales de movimiento y crecimiento musical en general y tonal en particular – movimiento tonal, armónico, melódico, etc.),

2) ***el análisis de las cualidades eidéticas***: el cual describe los aspectos de la obra musical relacionados con las nociones primordiales de presencia y orden – en relación a la unidad de concepción de la obra:

> **a)** ***el análisis formalo-estructural*** de los elementos identitarios y cohesionadores de la estructura musical: análisis del contrapunto imitativo, análisis temático-motívico como procedimiento no generativo, etc.,
>
> **b)** ***el análisis motívico*** de los procesos generativos asociados a los motivos musicales,
>
> **c)** ***el análisis léxico-gramático-sintáctico*** del lenguaje musical cuando la obra está inscrita dentro del sistema tonal tríadico (***análisis armónico-contrapuntístico***).
>
> Respecto al análisis hermenéutico podemos distinguir:

1) ***el análisis intencional***: que hace referencia a los aspectos relacionados con la expresividad de la obra musical,

2) ***el análisis estilístico:*** con el que interpretamos los aspectos de carácter, personalidad y originalidad presentes en la obra en su singularidad.[ff]

3) ***el análisis cultural***: que trataría sobre los aspectos ideológicos, simbólicos, poéticos, histórico-sociales, políticos, etc.

3.2.1. El análisis cualitativo-descriptivo

Observar significa acercarse a la partitura "de arriba a abajo", de lo general a lo particular, de los aspectos universales (tipología, tonalidad, etc.) a los aspectos particulares del objeto musical, de la macroestructura a la microestructura.

Un análisis fenomenológico cualitativo-descriptivo ha de ser coherente con las nociones primordiales del pensamiento musical:

a) ha de desplegarse solidariamente con el ***movimiento*** musical en todas sus manifestaciones cualitativas;

b) ha de captar la ***presencia*** de singularidades en su estructura;

c) ha de detectar el ***orden*** interno del objeto musical en su forma;

d) ha de seguir su ***crecimiento*** musical en su multiplicidad de dimensiones musicales.

De esta manera, la interpretación puede iluminar y hacer explícitos los valores y las cualidades estéticas en todas sus formas de darse a la percepción y al sentido.

3.2.1.1. Hacia un método para el análisis cualitativo-descriptivo

Al plantear la posibilidad de establecer una metodología analítico-descriptiva para las diferentes cualidades estéticas de la obra musical es imprescindible señalar la necesidad de que todo método tiene que ser absolutamente compatible y respetuoso con la singularidad de la obra musical y de su interpretación. No se trata, pues, de elaborar un "manual" de análisis aplicable automáticamente para cualquier pieza musical, sino de extraer unos principios generales que ayuden a orientar, sobre todo al principio, el trabajo a realizar.

Se entiende que al afirmar que el análisis musical ha de partir de lo general hacia lo particular, no nos estamos refiriendo de ninguna manera a partir de ideas generales abstractas, sino de una atención dirigida en primer lugar a los objetos musicales de gran duración – obra, movimientos, secciones - y relaciones de gran alcance entre ellos para, paulatinamente, dirigir la atención a los objetos musicales más breves y con relaciones

[ff] No debe confundirse este tipo de análisis específico del estilo de cada obra en particular con el análisis tipológico en el que identificamos rasgos estilísticos comunes a todas las obras del autor o de otros autores, aunque pueda haber coincidencias lógicamente esperables.

más simples y directas – el motivo, la célula motívica, etc. -. Partimos, pues, de la complejidad para ir a la simplicidad, sin pretender reducir la primera ni hipertrofiar la segunda – el análisis excesivamente "detallista" comporta el peligro de tomar el detalle como un absoluto -. A su vez, la comprensión del detalle nos permitirá captar mejor la perspectiva general con la que habíamos iniciado el proceso: se trata, pues, de la ***circularidad hermenéutica*** [gg] propia del carácter inevitablemente provisional de la comprensión y del hecho de que el intérprete esté él mismo involucrado en el proceso.

La primera etapa del proceso analítico comenzará observando los aspectos más universales de la obra musical en su conjunto que la pueden relacionar con otras obras que comparten estas características. Así, utilizaremos una serie de conceptos generales como por ejemplo el ***género*** musical - vocal, instrumental, sinfónico, operístico, etc. -, el ***estilo*** musical asociado a determinados procedimientos compositivos personales o comunes a diferentes compositores y épocas, la ***tipología*** formal compartida con otras obras, tipos de ***pensamiento musical***: monódico, armónico – tonal "clásico", tonal cromático, etc. -, serial – dodecafónico, serialista integral, etc. -. A partir de ahí podemos captar las características del ***movimiento*** de largo alcance: *tempo*, cambios de *tempo*, ritmo de fondo (o general), métricas. Seguidamente, podemos pasar a observar la presencia de las ***cualidades hylètica*** generales de la obra: su instrumentación, el idioma tímbrico utilizado por el compositor, los tipos de textura y trama a grandes rasgos, los aspectos relacionados con el ámbito sonoro, etc. Pasaríamos seguidamente a incorporar los procesos globales de ***crecimiento***: generativo – derivaciones por diversidad, síntesis, despliegues lógicos - o acumulativo – equilibrio por simetría, repetición, yuxtaposición, etc. -. En relación a las ***cualidades eidéticas***, iniciaríamos la observación de la ***estructura*** general de la obra a partir de la detección de ***diferencias*** de todo orden, suficientemente relevantes como para articular la obra en grandes secciones.

La siguiente etapa del análisis tendrá como propósito la observación de cualidades estéticas de medio alcance: la articulación de los objetos musicales dentro de cada gran sección. Evidentemente, la envergadura del trabajo analítico para esta etapa dependerá del grado de complejidad de la obra en cuestión.

3.2.2. El análisis hermenéutico

El análisis hermenéutico recoge la descripción del análisis fenomenológico descriptivo para ***captar el sentido musical de cada detalle y su "razón de ser" en la obra***. En esta etapa del análisis musical hemos de dejar que la obra "nos hable" a través de la partitura y nos diga como quiere ser abordada para que no se pierda ni una pizca de su sentido, evitando escrupulosamente imponer modelos. Hemos de dejar que la obra "se explique" tal como nos llega y como se nos da a nuestra percepción estética. De esta manera, la interpretación se convierte en un grado más profundo de observación, un nivel más sutil de escucha atenta a lo que va aflorando a la superficie de la partitura. Manteniendo esta actitud abierta al sentido profundo de la obra musical, pronto nos daremos cuenta que en realidad es la obra la que "pide" ser interpretada: así, ***la interpretación deja de ser algo voluntariosamente sobrepuesto a la obra y pasa a formar parte inseparable de ella misma***.

[gg] "*El movimiento de la comprensión* – escribe Gadamer - *va constantemente del todo a la parte y de ésta al todo. La tarea es ampliar la unidad del sentido comprendido en círculos concéntricos. El criterio para la corrección de la comprensión es siempre la congruencia de cada detalle con el todo.*" (*VM*, p. 361).

Por eso, es necesario que nada dificulte la actitud de ***esmero*** hacia la obra, que nada separe la relación entre los objetos musicales ni rompa violentamente su unidad de concepción, que en ningún momento se pare la circulación del movimiento musical ni se paralice el gesto musical. El análisis hermenéutico es realmente efectivo cuando es clarificador, cuando detecta las chispas de sentido que iluminan la lectura renovada de la partitura. Para conseguirlo, hay que estar prevenidos respecto a los propósitos o supuestos preestablecidos con anterioridad al análisis, ya que éstos pueden distorsionar o incluso eliminar toda posibilidad de que se realice un trabajo auténticamente hermenéutico sobre la obra musical: no se trata de detectar nada ya conocido – todavía menos, esperado - sino de desvelar lo que está por conocer y que nos puede sorprender en cualquier momento.

El análisis hermenéutico ha de ser tan sensible como inteligente, en el sentido de saber buscar relaciones de sentido entre los objetos, sondear en su fundamento común y destacar las diferencias. Si es así el análisis hermenéutico no caerá en la trampa del reduccionismo: ***si el análisis es capaz de profundizar en el fundamento común de la diversidad de formas y estructuras, también ha de ser capaz de captar lo irreductible de las diferencias, lo singular sin fundamento que no puede ser derivado de nada***.

El análisis hermenéutico, como hemos comentado antes, hace referencia muy especialmente a la noción primordial de ***intencionalidad***, la cual está presente en todo aquello relacionado con la expresividad de la obra, la impronta del estilo personal del autor [hh] – más allá de los tópicos estilísticos y de tipologías abstractas -, y de los aspectos culturales de la música vinculados con la sensibilidad poética, el contenido simbólico, ideológico, [ii] etc., captando lo que el autor ha ***querido decir***, más allá de la pura constatación de lo que ha escrito. En este sentido, el análisis hermenéutico ha de ser sensible tanto a las cualidades y valores de la imaginación musical creativa (fantasía, inventiva, ingenio, etc.), como también a las cualidades asociadas a la imaginación

[hh] "*El verdadero problema de la comprensión* – señala Gadamer – *aparece cuando en el esfuerzo por comprender un contenido se plantea la pregunta reflexiva de cómo ha llegado el otro a su opinión*" (*VM*, p. 233). Lo mismo sucede en la interpretación de una obra musical: la intencionalidad del autor es esencial para entender su perspectiva y poder evitar de esta manera los malentendidos. Pero se trata de una intencionalidad expresada y "construida" en la obra que él ha escrito.

El análisis de la intencionalidad guarda también relación no sólo con lo que el autor ha manifestado al expresarse sino, aún más importante, con lo que queda escondido con la intención no expresa de ocultar un sentido y que la propia forma de la expresión de alguna manera traiciona. Se trataría de seguir el hilo de esta sospecha incipiente hasta desvelar este "fondo" de sentido oculto a la sombra de la expresión musical. Como argumenta el filósofo, "*el que quiera comprender tiene que retroceder con sus preguntas más allá de lo dicho; tiene que entenderlo como respuesta a una pregunta para la cual es la respuesta.* (...) *Un texto sólo es comprendido en su sentido cuando se ha ganado el horizonte del preguntar, que como tal contiene necesariamente también otras respuestas posibles*" (p. 448). Eso no es reducir la interpretación a un buscar la causa para un efecto o buscar hipótesis para a partir de ellas deducir unas consecuencias: al contrario, se trata de situarse en un momento interpretativo, en un horizonte que ***contemple*** y ***muestre*** desde una posición más elevada lo que sucede en la obra. ***Se trata de que la obra se explique y no de "buscar explicaciones"***.

[ii] El ***análisis cultural ideológico*** puede ayudar a entender determinadas características estilísticas de la música de una época o país, pero puede arrastrar también con ella el peligro de disolver la originalidad de la obra en un montón informe de lugares comunes, así como intereses y prejuicios desvinculados del sentido musical. A nuestro modo de ver, este tipo de análisis tendría que estar dirigido principalmente hacia la intencionalidad expresiva del compositor; por ejemplo: ¿qué nos viene, o no, a decir el autor con determinado proceso temático?, ¿por qué hace servir estos procedimientos en vez de los otros?, etc.. Entonces podríamos constatar que detrás de determinado procedimiento compositivo "se esconde" una *weltanschauung*, una cosmovisión del autor con su correspondiente carga ideológica, política, etc.

poética, simbólica, etc.. Tener en cuenta la intencionalidad de la obra es atender a su ***expresión***.

La función que hace el análisis hermenéutico, si éste es exigente y coherente con las características que acabamos de describir, hace imposible que el intérprete caiga en lo que llamamos un "análisis notarial", el cual se limita a ***certificar la pura evidencia*** sin profundizar en el objeto musical. Desgraciadamente, análisis de este tipo son más frecuentes de lo que sería deseable: es el típico análisis superficial que se recrea en la simple anécdota - pura inutilidad que no tiene otro destino que acabar repitiendo lo que todos ya sabemos -. Este tipo de análisis tiene su homólogo en la ejecución instrumental "mecánica", reiterativa y que no aporta nada nuevo para la escucha.

4. La síntesis interpretativa

Posteriormente a los diversos análisis, el siguiente paso consiste en hacer la ***síntesis*** de todos los momentos interpretativos anteriores, incluyendo todas las aportaciones analíticas fenomenológicas descriptivas y hermenéuticas anteriores, con el objetivo de poder ***captar con el máximo grado de profundidad los valores artísticos de la obra musical en su integridad, como un todo***. [jj] Una vez realizada esta síntesis, la interpretación se ha consumado y sólo quedará llevar a término una ***ejecución*** de la obra fiel a estos valores como culminación de la tarea interpretativa, o bien derivar hacia una evaluación ***crítica*** de los valores estéticos y artísticos de la obra analizada.

¿En qué consiste, pues, este momento de síntesis interpretativa?: básicamente, se trataría de recomponer todo aquello que el momento analítico ha separado, detallado, diferenciado y enfatizado [kk] con el propósito de captar mejor su sentido profundo y su "razón de ser", para reintegrarlo definitivamente en su totalidad en tanto que unidad completa de sentido. Per eso, el momento de síntesis no se debería entender como el resultado final de la suma de una colección heterogénea de detalles, sino como una ***nueva aportación a los valores interpretativos de la obra musical***. Porque, si bien el análisis hermenéutico nos ha permitido captar el sentido de los detalles de los objetos musicales y de la relación entre ellos, no puede ofrecernos el valor singular de toda la obra íntegramente.

Efectivamente, la síntesis interpretativa nos permite descubrir el valor de la integridad de la obra musical de manera muy diferente a como nos ha llegado en el momento de la primera lectura de la partitura, es decir, en el estadio previo al trabajo interpretativo. Sin embargo, el enriquecimiento de valores estéticos que el análisis fenomenológico nos ha permitido alcanzar se ha de poder captar en la inmediatez del acto de la escucha, como valor total que supere el simple sumatorio de los valores de cada detalle analizado previamente por separado. De esta manera, se hace completamente evidente la necesidad de un momento para la síntesis: no sólo ha de

---

[jj] Es el momento álgido en el proceso de comprensión del sentido de la obra musical. Correspondería, de alguna manera, con lo que Gadamer llama "***fusión de horizontes***": "*Comprender es siempre el proceso de fusión de estos presuntos "horizontes para sí mismos".* (...) *En la realización de la comprensión tiene lugar una verdadera fusión horitzóntica que con el proyecto del horizonte histórico lleva a cabo simultáneamente su superación*" (*VM*, p. 376-377). Creemos que la aspiración de la síntesis interpretativa a la comprensión de la totalidad es compartida con la fusión horizóntica gadameriana.

[kk] Como muy bien señala Gadamer, "*el que reproduce algo está obligado a dejar unas cosas y destacar otras. Al estar mostrando, tiene que exagerar, lo quiera o no*" (*VM*, p. 159). Es el aspecto enfático de toda interpretación y ejecución.

recoger la aportación de valores del despliegue analítico sino que ésta ha de ser superada en un momento común que la trasciende.

Conseguir una buena síntesis interpretativa requiere saber organizar y desarrollar un ***discurso interpretativo*** – evidentemente, se trata de un "discurso" de naturaleza estrictamente musical, no literaria - que ponga de manifiesto el valor íntegro de la obra musical. Es obvio que este discurso no puede estar desvinculado del despliegue de las cualidades estéticas ni de los procesos de crecimiento de la propia obra. Por eso, ***la misma forma de darse de la obra a la escucha ha de servir de guía en el camino en la manera de organizar y presentar esta síntesis como el discurso más adecuado a la interpretación de la obra***. De esta forma, el intérprete tiene la oportunidad de poner un énfasis detallado sobre los valores más destacables de un pasaje de la pieza, o bien puede obviar aquellos detalles que, de no hacerlo, podrían mover a confusión las expectativas estéticas del oyente.

Evidentemente, si el objetivo interpretativo pasa por la redacción escrita de la síntesis interpretativa, entonces el discurso interpretativo tendrá que adaptarse *a posteriori* a una estructura narrativa según las pautas del lenguaje verbal. En este caso, la síntesis interpretativa deja de ser un quehacer estrictamente musical y pasa a ser también un campo compartido con valores literarios que, obviamente, caen fuera del estudio del presente trabajo.

De no realizarse la síntesis valorativa y la organización de un discurso para la interpretación, ésta no podría alcanzar su objetivo último de entregar la obra musical íntegramente a la escucha. En vez de eso obtendríamos un complicado rompecabezas formado por muchas piezas para encajar. Sin una síntesis unitiva los valores estéticos de la obra analizada se vuelven irrecuperables para la inmediatez de la escucha. Desgraciadamente, cuando eso sucede, las interpretaciones descuidadas presentan el conocido recurso del "comodín" estilístico: se trata en este caso de apelar a un cierto "manierismo" que justifique la operación de reducir la complejidad de la obra musical en su integridad a meros tópicos de estilo. No obstante, la verdad que se nos desvela en la música a través de la interpretación es demasiado profunda para ser satisfecha por un recurso tan burdo. Entendemos que la importancia tan exagerada que se le da habitualmente en los círculos de teóricos y analistas a las cuestiones estilísticas es otra consecuencia de la ideología "historicista" dominante que ya hemos criticado anteriormente. El hecho de que incluso gran parte de los profesionales de la música hayan acabado comulgando con esta opinión – es decir, en la supuesta ***convencionalidad*** de los valores estéticos y su subordinación a puras "reglas" estilísticas - pone de relieve el grado de impropiedad que se ha instalado en medio de la sensibilidad musical de los tiempos actuales. El extremo de este proceso de invasión ideológica se consigue en el momento que el propio compositor se instala en aquello que él llama un "estilo propio" para su explotación pública: en el fondo de esta actitud no hay otro propósito que hacerse una "marca registrada" que identifique su catálogo de "productos" a lo largo de su vida artística – cosa que le permitirá, de paso, poder defender mejor sus derechos de autoría frente a posibles plagios -. De esta manera, la idea inapropiada del estilo acaba por esclerotizar y estrangular la propia creatividad del artista.

5. La ejecución musical

Con la ejecución de la obra, la interpretación musical llega a su momento culminante. El trabajo interpretativo, iniciado en la lectura de la partitura, mediado por el análisis fenomenológico descriptivo y hermenéutico, y consumado en un discurso interpretativo de síntesis, llega a su plenitud cuando se convierte en sonido musical en el cuerpo, en el gesto y en la sensibilidad musical del ejecutante, así como en el oído de quien lo escucha. La ejecución "da" existencia mundana a la obra confiriéndole una facticidad [ll] en la historia. Por eso, es necesario que sea el propio intérprete quien esté involucrado en la ejecución instrumental de la obra en cuestión. Un ejecutante que base su trabajo en una interpretación ajena no puede generar de ninguna manera el discurso interpretativo que toda ejecución musical hace presente. Sin un trabajo interpretativo previo realizado por el propio ejecutante, la ejecución de la obra acaba siendo en el fondo un ejercicio de mimetismo gestual vacío y sin sentido.[mm]

5.1. La fidelidad de la ejecución a la interpretación musical

Cuando la ejecución se realiza como último estadio de la labor interpretativa, entonces podemos afirmar que la ejecución es fiel a la interpretación, pero siempre y cuando el ejecutante pueda satisfacer, como instrumentista, las condiciones ***técnicas*** que la obra exige. En este sentido, ***la técnica instrumental siempre ha de estar subordinada a las necesidades interpretativas***, nunca al revés. De esta manera, el virtuosismo instrumental no puede imponer sus criterios de lucimiento de cara al espectador, sino que se pone al servicio de la interpretación de la obra y del pensamiento musical del compositor.

Sólo cuando la técnica instrumental sirve a la interpretación musical, la ejecución puede manifestar sus ***valores intrínsecos*** que enriquecen la obra. Efectivamente, cada ejecución que se hace de una obra musical aporta unos valores singulares que son incomparables: por eso, cada ejecución de cada ejecutante se

---

[ll] Si como dice Gadamer, "*parece evidente que facticidad es aquello que resulta indescifrable, aquello que se resiste a todo intento de hacerlo transparente al entendimiento.*" (*El giro hermenéutico*. Cátedra. Madrid 2001, p. 18), entonces debemos convenir que no es posible que se dé la facticidad en la realidad de los objetos musicales, en tanto que esta realidad musical es absolutamente transparente a la escucha y a la comprensión de su sentido. Por eso, para evitar confusiones, cuando se aplica el concepto de facticidad a la música habría que vincularlo siempre a su proyección hacia el mundo de las cosas. Así podemos hablar de "facticidad" en el hecho histórico de escribir la partitura, leerla o ejecutarla, pero sería más propio aplicar el concepto de "factura" – la ***huella*** ostensible que señala al autor, al intérprete o al oyente – para la obra musical.

[mm] Respecto a la ejecución instrumental son remarcables las diferencias existentes entre las diversas lenguas a la hora de nombrarla: "tocar", en catalán y castellano, que se corresponde con el término tradicional italiano *toccata*, el cual desde el renacimiento hace referencia a un género musical reservado a obras ejecutadas al teclado, demostrando la vertiente sensitiva y material de la acción del cuerpo del músico sobre el instrumento; en italiano en cambio se utiliza la palabra "*suonare*", con una clara referencia a la producción de sonido para la escucha; en cambio, encontramos que el término francés correspondiente es "*jouer*" que proviene de la etimología latina *jocari*, "hablar en broma", y que demuestra el lado divertido y poco "serio" que se ve en los juegos, uno de los cuales corresponde a tocar música; y finalmente la raíz germánica presente en el término alemán "*spiel*" y en inglés "*play*" y que tiene que ver más bien con el movimiento que el juego comporta: su despliegue, crecimiento, expresión y movimiento en sí mismo. En este sentido, la obra musical comparte con los juegos el aspecto lúdico, autorreferencial, estructurado, ordenado, autoimpulsado y a menudo reiterativo de éstos.

convierte en una nueva oportunidad para hacer "crecer" la obra con su aportación en cada caso única y siempre renovada.

5.2. La doble intencionalidad de la obra ejecutada

Uno de los valores que garantizan la fidelidad de la ejecución a la interpretación es su ***transparencia*** a los valores interpretativos. A una ejecución musical la podemos calificar de transparente a la interpretación cuando es ***elocuente*** en cada acción sobre el instrumento, en el sentido de comunicar al oyente sus intenciones interpretativas con claridad.

La ejecución musical nos abre a la posibilidad de hablar de una ***intencionalidad interpretativa***, de la misma manera que ya hemos hablado de una ***intencionalidad creativa*** del compositor en relación a su obra. De esta forma, se hace presente la existencia de una ***doble intencionalidad*** en la obra musical en tanto que interpretada y ejecutada: una intencionalidad expresiva propia del compositor y una intencionalidad interpretativa propia del intérprete. El ejecutante tiene que hacer explícitas las intenciones expresivas que el autor ha dejado en su obra y, a la vez, tiene que hacer presente al oyente su intencionalidad en tanto que intérprete. Es, por tanto, una cualidad propia del instrumentista el saber expresar sus intenciones expresivas.

Asimismo, se podría dar el caso, de una interpretación de gran valor musical que no pudiera comunicar al oyente su cualidad porque, en tanto que ejecutante, no consiga su transmisión. Análogamente, unos notables valores en la intencionalidad interpretativa podrían ocultar una pobreza en la comunicación de la intencionalidad expresiva del compositor: así, el ejecutante se desentendería de los valores expresivos de la obra y ofrecería una interpretación de "sí mismo", quizás brillante en su ejecución técnica, pero absolutamente vacía de valor artístico, huérfana de autoría y muy alejada de la requerida fidelidad a la obra.

5.3. La falacia de la ejecución perfecta

Nos referimos ahora a una de las críticas más agudas que podemos hacer a las más que habituales interpretaciones y ejecuciones musicales de hoy en día. La influencia del reproductor - sea en el antiguo disco de vinilo, en formato de CD, DVD, MP3, etc. - y la magnificación de la importancia de la acústica – influida, sin duda, por los avances tecnológicos de las actuales salas de grabación - dentro del espacio natural de la interpretación-ejecución (sala de conciertos, teatro de ópera, etc.), han hecho que se esté mucho más pendiente de la perfección técnica del "producto sonoro" que de las cualidades estéticas que ofrece la ejecución musical. [nn] Incluso, en nuestros días, se da el hecho paradójico de que muchas ejecuciones musicales en vivo pretenden imitar la perfección acústica de la sala de grabación y la perfección de una ejecución "virtual" retocada por el técnico de sonido. De esta manera, se educa a un público cada vez más

[nn] Coincidimos con Gadamer en su crítica a lo que él llama "única representación correcta": la idea de la única representación correcta tiene incluso algo de absurdo cara a la finitud de nuestra existencia histórica. El problema surge cuando la existencia histórica ha sido "congelada" en la grabación ilimitadamente reproducible: de esta manera el tiempo musical cae en la trampa de la temporalidad a-histórica de la tecnología moderna como un fantasma encadenado perpetuamente a la imagen de su recuerdo. Un fantasma del que damos por seguro que nunca caerá en la posibilidad del error imprevisto que, por otro lado, lleva como peligro implícito toda actuación en vivo. De alguna manera este prejuicio que consiste en "no tener prejuicios" y que, según Gadamer, nace con la Ilustración, ha acabado ahogando la creatividad espontánea en aras de la "seguridad" tecnológica.

crítico e intolerante ante aquello que es juzgado como "imperfecciones del directo" que no se ajustan al sonido esperado. No se admite aquello que se desvía de este modelo y es calificado inmediatamente como error. La reproductibilidad en la que se basa el modelo científico se ha convertido en un pseudovalor estético y ha arrinconado definitivamente la genuina experiencia de la escucha musical y su historicidad. Con eso se ha desterrado no sólo la posibilidad de error sino también la posibilidad de crecimiento del oyente en la experiencia que le permite ganar nuevos horizontes estéticos. Equivocadamente se ha venido a criticar la actitud del público, debido a esta falta de empuje, como muestra de conservadurismo inmovilista, cuando en realidad se trata de un público completamente desconectado de la auténtica experiencia artística y condenado a ser una especie de "bonsái" musical de por vida**.** La "experiencia reproductible" que nos permite la moderna tecnología no es una auténtica experiencia. ***Sin posibilidad de experiencia musical auténtica es imposible reconocer la realidad de ésta: deja ya de ser música, es otra cosa***.

No obstante, curiosamente constatamos como la anteriormente mencionada capacidad para discriminar los defectos acústicos es inversamente proporcional a la capacidad de distinguir las cualidades estéticas de diferentes interpretaciones: lo que ganamos en sensibilidad acústica, lo perdemos en sensibilidad para valorar la interpretación. El público, lejos de estar abierto al descubrimiento de un valor artístico nuevo, saluda con servil homenaje la interpretación que se ha ajustado a los estándares de cualidad acústica esperada.

* * *

6. Breves ejemplos de interpretaciones musicales

Expondremos a continuación cuatro ejemplos de interpretaciones musicales de piezas breves del *Álbum de la Juventud* opus 68 de Robert Schumann. La simplicidad de factura – que no está reñida con la calidad musical – de estas piezas nos permite profundizar mejor en todos los campos del análisis fenomenológico, al mismo tiempo que podemos construir un discurso interpretativo coherente y enaltecedor de los valores y cualidades estéticas de cada una de las obras.

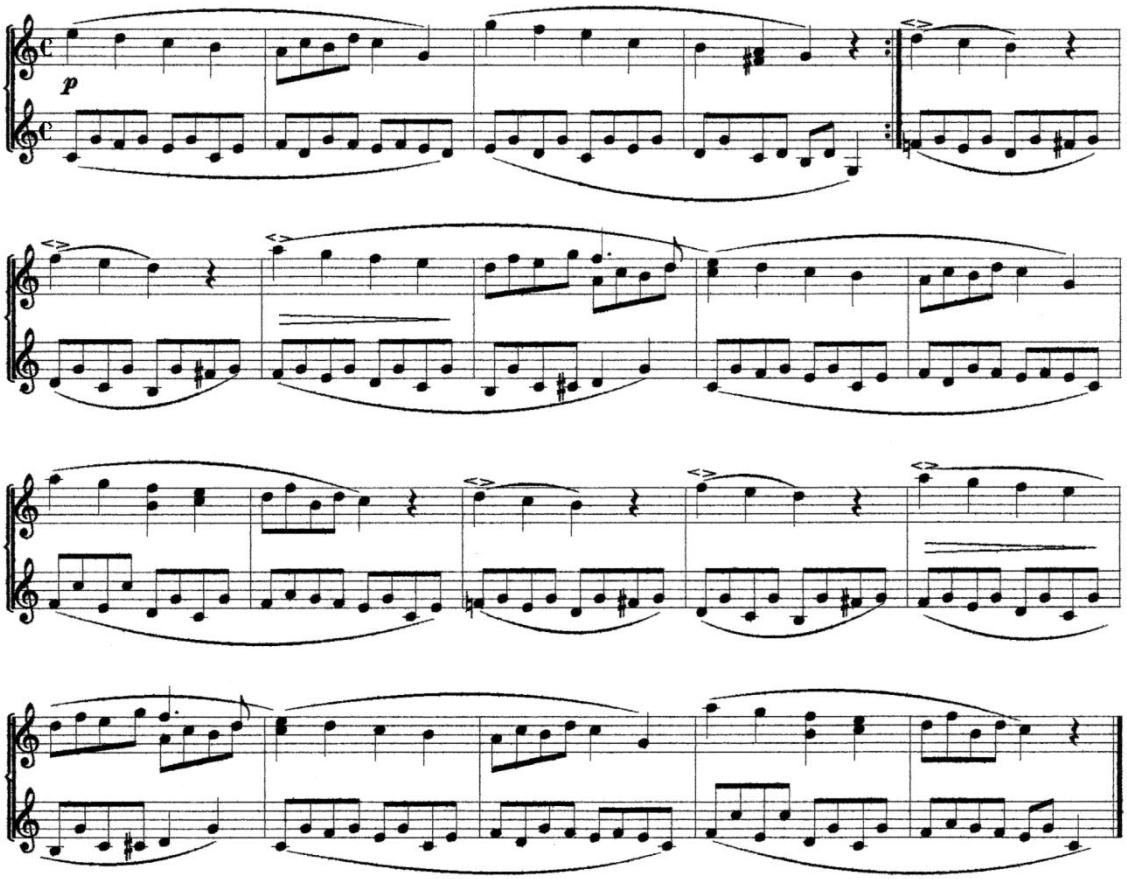
Como podrá advertir el lector, cada obra "pide" una manera diferente de ser abordada y el discurso interpretativo busca satisfacer esta exigencia. Además, hemos procurado en cada caso que el discurso literario se amoldara al musical a fin de que fuera el más adecuado para reflejar la singularidad de cada pieza.

En la primera de las piezas analizadas hacemos un recorrido explícito por diferentes campos analíticos (en negrita y cursiva) con la finalidad de remitir al lector al tipo de análisis que realizamos en cada momento. En las tres piezas restantes no hacemos ninguna referencia explícita y pedimos al lector que relacione en todo momento cada comentario que hacemos con el tipo de análisis que consecuentemente le corresponde.

6.1 "Melodie": la intencionalidad expresiva más allá del imposible acústico.

Despierta nuestro interés, a primera vista, el título de esta pieza con la cual comienza el Álbum de la Juventud del compositor romántico alemán R. Schumann,[oo] ya que hace referencia a una cualidad que forma parte de la obra musical y no de la obra en su totalidad, ni tampoco de algo externo a ésta (ejemplo 5). El título remarca uno de los elementos característicos de la trama musical de la pieza por encima de las otras - obviamente se trata de una obra polifónica, como es de esperar en cualquier obra del repertorio pianístico -. En este caso nos encontramos ante una textura a dos voces, incrementadas puntualmente con una voz añadida que aparece puntualmente en lugares estratégicos desde el punto de vista estructural: las cadencias con las que finalizan las diferentes frases y semifrases de la obra.

Sin embargo, el título no sólo hace referencia a una melodía destacada o principal – en este caso, la que realiza la voz superior -. Un ***análisis hermenéutico*** más cuidado de las características de esta melodía apuntan a un resultado todavía más "sorprendente": la melodía a la que hace referencia el título ***no*** es una melodía pianística, sino que obedece a rasgos estilísticos característicos de otros tipos de instrumento. La conclusión a la que llegamos es clave de cara a entender lo que Schumann y otros autores románticos piden a veces al intérprete-ejecutante: escriben para que el instrumentista – en este caso, el pianista – ejecute unas indicaciones técnicamente imposibles de realizar con el instrumento para el cual está escrita la obra, pero no para otros, con lo cual se nos manifiesta una referencia indirecta pero muy marcada a otro tipo de repertorio, de estilo o de género musical. Veremos muy

[oo] El ***análisis tipológico, técnico*** y ***estilístico*** de este *opus* nos dice que se trata de una recopilación de una pluralidad de piezas técnicamente sencillas – tanto desde el punto de vista compositivo como de ejecución - para piano con una marcada intencionalidad pedagógica.

Ejemplo5

pronto porque esta "melodía" a la que hace referencia el título ***no es una melodía pianística***, sino que se trata de una melodía que podía ser ejecutada por otro tipo de instrumento - un instrumento de cuerda, de viento o, incluso, un o una cantante haciendo una vocalización sin texto -.

El ***análisis formalo-estructural*** de esta pieza nos habla de una estructura ABB: una frase principal de 8 compases de extensión constituida por una semifrase escrita y su repetición, una frase secundaria, también de 8 compases, compuesta por una primera subfrase derivada del motivo principal de la frase A – compases 1 y 2 -, a partir de la primera célula motívica "mi-re-do" en los dos primeros compases (c. 5, 6 y 7) o bien del motivo principal entero (c. 7, 8) y que será repetida íntegramente.

Observamos también claramente, en relación a los aspectos ***cualitativo-descriptivos***, una trama de melodía principal en la voz superior, acompañada por una voz inferior que hace un continuo rítmico, con ritmo general de corcheas y que sirve de fondo de mayor tensión rítmica – corcheas – que la melodía superior, la cual posee un perfil melódico-rítmico más diferenciado y relevante con ritmo global de negras.

Respecto a los objetos musicales que componen la pieza (***análisis objetual***) – la cual se articula fundamentalmente según unidades de frases – destacamos el motivo principal presente en los dos primeros compases, compuesto por dos células - "mi-re-do-si" a ritmo de negras y "la-do-si-re" corcheas -, el cual generará todo un proceso generativo de derivación motívica a lo largo de la pieza (***análisis eidético***):

1) el desarrollo derivativo de la primera célula en la segunda parte de la semifrase -compases 3 y 4 – a lo largo de la 8ª melódica "sol 4-sol 3";

2) la progresión melódica ascendente presente tanto en la voz superior como en la inferior – primera corchea de cada tiempo de esta melodía polifónica – de los compases 5, 6 y 7 mediante las tres primeras notas de la primera célula;

3) la imitación de la segunda célula por la voz interior complementaria en el c. 8.

En general, el proceso derivativo lo encontramos en todas las frases, dando lugar a un sentido de unidad muy marcada en esta pieza.

Constatamos, a través de un ***análisis del movimiento y del crecimiento*** de la melodía, la presencia de un contorno melódico general descendente para esta obra que viene motivada por la célula melódica inicial que ya hemos descrito antes y que es insuficientemente compensada por el contorno ascendente de la segunda.

A lo largo de toda la pieza, en la melodía polifónica que hace de acompañamiento aparece un pedal intermitente de dominante, así como un seguimiento en cada primera corchea de la melodía principal haciendo consonancias - sextas y decenas paralelas -.

Desde el punto de vista del ***análisis sintáctico*** armónico, los primeros compases son una elaboración de la función de tónica que enlazará finalmente con una semicadencia sobre la dominante (c.4), con un refuerzo de éste a través de su dominante (V/V).

Se abre la frase secundaria B – después de la barra de repetición – con despliegue de la célula motívica inicial "mi-re-do", en forma de progresión melódica por terceras – "re-do-si", "fa-mi-re", "la-sol-fa" - que el bajo contrapuntea imitativamente sobre cada primera corchea de cada tiempo en consonancias contrapuestas de sextas y terceras.

Desde el punto de vista del ***análisis gramatical*** armónico, si nos guiamos por la simple lectura de la partitura, fácilmente nos podríamos confundir en relación a la función tonal del acorde (c. 7) con el que acaba esta progresión melódica ascendente: quizás habría quien pudiera interpretar este elemento como un acorde de subdominante por el hecho de que aparece el intervalo armónico "fa-la". En realidad, se trata de un acorde de dominante, exactamente de una 9ª de dominante – ya que el "la 4" de la voz superior es la novena del acorde de dominante "sol-si-re-fa-la". De hecho, los compases que preceden (compás 5, 6,7) y que forman la progresión melódica van prolongando el acorde de 7ª de dominante; y es justamente en el c.7 cuando llega el ***punto culminante melódico*** – "la" – y ***armónico*** – 9ª mayor de dominante -. Démonos cuenta que esta interpretación hace coincidir en el mismo punto de llegada la cima de máxima tensión melódica y la cima de máxima tensión armónica. Contrariamente, el error de considerar este punto como una subdominante cortaría de repente el movimiento y frustraría el proceso de crecimiento de la tensión musical que se dirige al equilibrio armónico de la cadencia auténtica – compases 8 y 9 -, ricamente elaborada mediante referencias a la sensible de la subdominante como aspecto reforzante de la subdominante, justo antes de consumarse el encadenamiento "dominante-tónica" con el que finalizaría la primera subfrase de B y se iniciaría, por la doble función de un ictus compartido, la parte final de la frase.

Esta última subfrase de B parece ser a primera vista – ¡que no a primer "oído"! - una especie de variante reexpositiva de la frase principal (A). En realidad sólo se reexpone el motivo inicial de A en los dos primeros compases (c. 9 y 10); los dos compases siguientes (c. 11 y 12) dejan de ser reexpositivos de A y lo son de los últimos compases de la primera semifrase de B, con la "pequeña" gran diferencia que se

establece justamente allí donde tendría que aparecer el acorde de 9ª de dominante que hemos comentado antes. En vez de eso, aparece un acorde que restituye el equilibrio armónico global de toda la pieza: el acorde de subdominante "fa-la-do". Efectivamente, el intervalo armónico "fa-la" que antes habíamos interpretado como armónicos 7ª y 9ª componentes del acorde de novena de dominante ahora se convierte en la nota fundamental y tercera, respectivamente, del acorde de subdominante (IV) de Do mayor. Este cambio sutil, al cual contribuyen las ausencias del pedal de dominante y de la progresión melódica ascendente sobre la función de dominante, regirá absolutamente la sintaxis de este pasaje: de ser el causante de máxima tensión melódico-armónica, pasamos a tener el elemento global de mayor distensión de toda la obra. Después de conseguir el equilibrio sólo queda la conclusión final (c. 12).

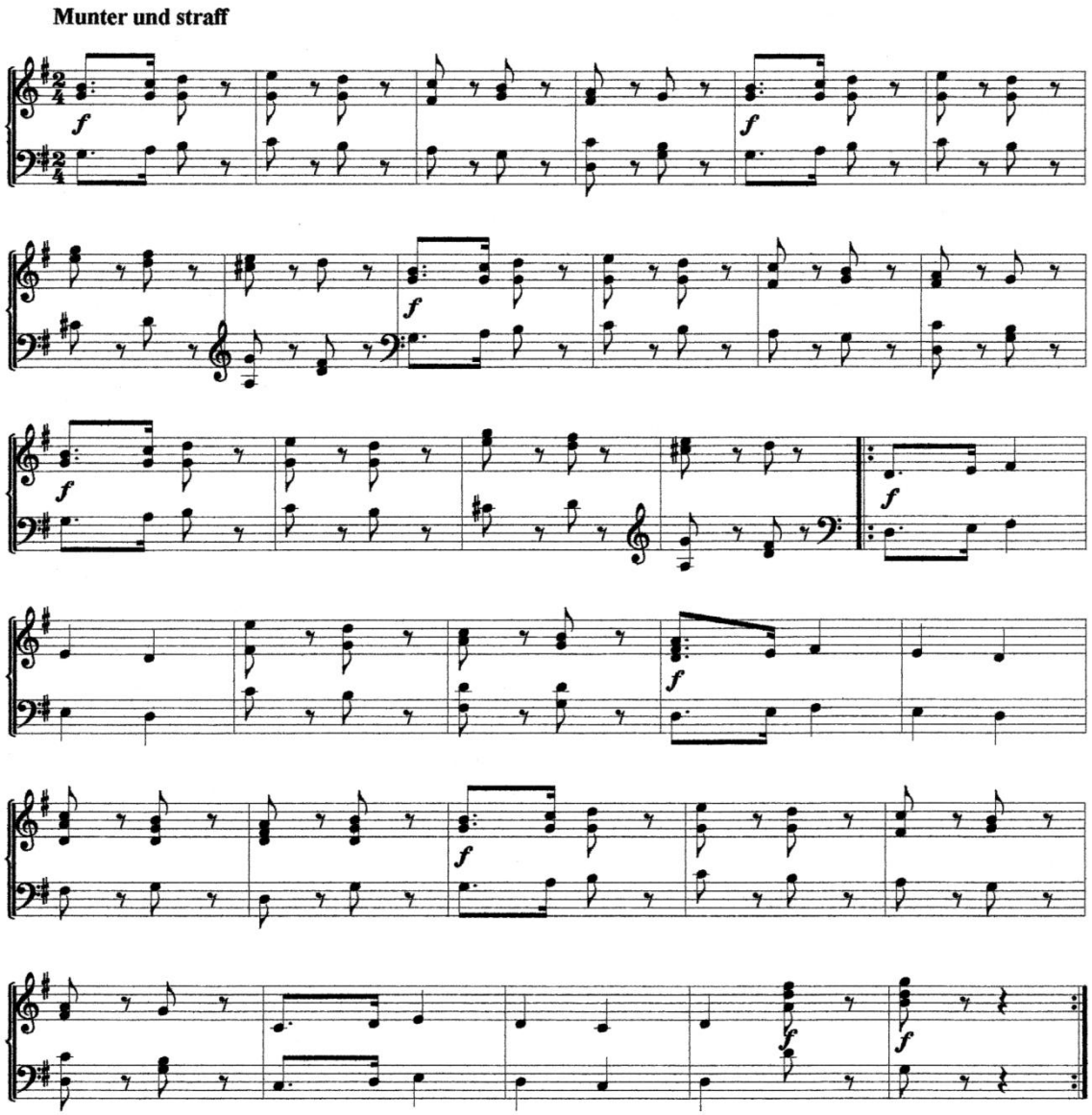
En resumen, la frase B, que comienza a partir de la doble barra de repetición de la frase A, consta de una primera subfrase de cinco compases (contando el compás de caída) y una segunda subfrase, de cuatro compases, que hace de elemento de ***síntesis*** – entre la frase A y la frase B -, donde se reexponen los dos primeros compases de la frase A y los dos compases que habíamos visto anteriormente de la subfrase B, coincidiendo con un cambio radical de la función tonal en el punto que antes era de máxima tensión y ahora pasa a ser el punto de restitución del equilibrio armónico de la pieza en su conjunto.

Sería, por tanto, un grave error de interpretación considerar que lo que es más destacable es el papel reexpositivo de la segunda subfrase constituyente de B y pasar por encima del factor equilibrador coincidente de la síntesis y de la metamorfosis armónica que acabamos de describir. No se trata de una pura coincidencia: los objetos musicales derivados por síntesis poseen un poder equilibrador extraordinario cuando están conectados con los elementos armónico-gramaticales compensadores. Así pues, el procedimiento de síntesis no solamente actúa como un simple resumen de lo que se ha oído antes – no sólo opera una disminución en la extensión de los objetos musicales, es decir, que lo que antes hemos oído en ocho compases, ahora lo resumimos en cuatro -, sino que sobre todo llega a ser una compensación de la tensión melódica y armónica.

No obstante, querríamos retornar a las consideraciones que hemos planteado al principio del análisis en relación al carácter esencialmente no pianístico de la melodía principal que pone título a esta pieza. Si el intérprete es suficientemente observador se habrá fijado en una indicación que aparece a lo largo de la pieza y que es pianísticamente imposible de ejecutar: se trata de las indicaciones "< >" que aparecen en el primer tiempo de los tres primeros compases de la frase B (compases 5, 6,7, 13, 14 y 15). Ningún instrumento de percusión – y el piano es un instrumento de cuerdas percutidas – puede controlar la dinámica una vez se ha percutido el instrumento. Eso significa que ni se puede hacer un *crescendo* ni un *decrescendo* controlados a voluntad – en todo caso, el *decrescendo* aparecería como resultado de la extinción natural del sonido -. Así pues, la indicación escrita por Schumann sólo puede ser interpretada como un ***valor intencional expresivo que va más allá de las limitaciones organológicas del instrumento***. Este hecho demuestra que las imposibilidades físicas, incluso ontológicas, no son un obstáculo para realizar los valores estéticos. Si, como hemos ido afirmando a lo largo del presente escrito, la realidad musical es una realidad independiente y autónoma en relación al mundo de los objetos, los instrumentos musicales adquieren un estatus ontológico plenamente arraigado a la realidad musical y a sus valores estéticos. En otras palabras: pedir un "imposible" en la ejecución – y de eso son especialistas una gran parte de los compositores a partir del romanticismo musical – puede ser estéticamente legítimo. Un buen pianista sabe como hacer "cantar" al piano – paradójicamente, hacer cantar "a golpes de martillo" –, sabe como conseguir el

"milagro" estético que hace posible lo imposible. De esta manera, la intencionalidad expresiva del compositor (***análisis intencional***) se realiza plenamente a pesar de las limitaciones del instrumento en concreto. El objetivo del compositor no es conseguir un mero resultado acústico, sino transmitir un pensamiento musical basado en un sentimiento estético que el intérprete ha de saber descubrir y encarnar con su cuerpo y sensibilidad musical. El valor estético de la música va mucho más allá de las limitaciones del mundo acústico.

* * *

6.2 "Marcha Militar": el *pentimento* musical y el desencaje entre obra y partitura.

Ejemplo 6

Consideramos esta pequeña pieza muy interesante porque aún titulándose "Marcha militar" – lo que en principio nos haría pensar en una música que seguiría el modelo que se utiliza para hacer desfilar a los soldados, con la consecuente e imprescindible simetría de pasos "derecha e izquierda", lo que haría de la métrica binaria la más adecuada para este propósito -, en el fondo esta obra presenta unas irregularidades internas contradictorias respecto de lo que se esperaría de una pieza escrita según el estilo de una marcha militar (ejemplo 6).

Cuando intentamos ejecutar a primera lectura - "a vista" - esta pieza, cuando ponemos las manos al piano para tocarla por primera vez, de una manera natural, nos apartamos de lo que indica justamente la partitura: es decir, no interpretamos el inicio tético - tal como leemos en la partitura - sino como un irreprimible e incontestable ***inicio anacrúsico***. La cualidad enérgica del "si-do-re" inicial, de esta corchea-con-puntillo/semicorchea que se proyecta sobre la melodía descendente de corcheas secas y muy perfiladas debido a su articulación con pausas de corchea que completan cada tiempo, nos hace sentir toda la fuerza del impulso y del movimiento decidido que le es propio a la anacrusa cuando se precipita sobre el tiempo fuerte, sobre el ictus del compás, de manera sencilla y natural. De hecho, si forzamos la ejecución para obedecer fielmente la escritura, el resultado llega a ser incluso grotesco: ¡parece realmente una música para hacer desfilar a cojos! La escritura nos obligaría a oír todos los finales de frase descolocados de manera que lo que uno esperaría que fuera un final en parte fuerte sería un final en parte débil. Asimismo, si escuchamos una ejecución espontánea de esta pieza sin leer la partitura, no nos damos cuenta en absoluto de estas irregularidades. El "error" – si es que se puede llamar así -, pues, no está en la obra sino en la partitura. El hecho de que Schumann lo haya escrito de esta manera y no de la que el sentido común nos haría esperar es algo que no podemos pasar de largo. No podemos suponer, dada la altura artística y el profundo conocimiento técnico que poseía Robert Schumann, una negligencia o un descuido sobre algo tan obvio para cualquier músico. Por lo tanto, hemos de situarnos en una intencionalidad expresiva del compositor que justifique el uso de un procedimiento de escritura tan contradictorio con su naturaleza musical: ¿por qué Schumann lo escribió de esta manera y no de la forma que corresponde a sus características puramente musicales y que él obviamente conocía? Miraremos de responder más adelante esta pregunta.

Una perspectiva general de la pieza nos permite observar la existencia de una frase principal de 8 compases que se vuelve a repetir íntegramente completando la primera sección de la pieza. La frase principal está compuesta de dos semifrases: la primera de ellas despliega el acorde de tónica haciendo servir un acorde bordadura (c. 2), un acorde de paso (c. 3) y un acorde de dominante que da lugar a una cadencia auténtica; la segunda semifrase – variante derivada del motivo anacrúsico y de corcheas descendentes de la semifrase anterior – presenta un movimiento decidido hacia la función de dominante - reforzada ésta por la presencia de su dominante (V/V) - propiciando un final suspensivo en la semicadencia. La segunda sección se abre con una frase secundaria de 8 compases en la cual observamos en su inicio una serie de contrastes muy interesantes desde el punto de vista de la textura y de la trama musical: pasamos de una polifonía de tres voces a una de dos voces - o mejor dicho, a una voz doblada a la octava -. Se trata de una variante del motivo principal ya nombrado que se presenta homorrítmica y homofónicamente y que contrasta también a nivel de tesitura (doblaje en el grave que propicia un cambio repentino de registro). Esta frase B – en contraste con la A pero que presenta una unidad derivativa del mismo motivo principal – comienza, pues, con la anacrusa sobre la dominante "re-mi-fa#" igual de enérgica que

antes, pero a la cual sigue el movimiento descendente con un ritmo y articulación no recortada - porque aparecen negras en vez de corcheas con pausa de corchea – hasta completar el contorno melódico ondulado – "re-mi-fa#-mi-re"-. Justo después de completar la ondulación, la continuidad melódica se rompe con un salto de 9ª mayor a fin de hacer un cambio de registro contrastante.

Observamos como la frase B se articula internamente de forma irregular: en el 5º compás de esta frase (c. 21) constatamos la presencia de un acorde de dominante a cuatro voces que continúan la textura de la subfrase anterior, cuando en realidad está repitiendo el inicio homorrítmico-homofónico anterior a dos voces que acabamos de comentar. Esta pequeña sorpresa no se debe a otra cosa que a la coincidencia del final de la subfrase anterior con el comienzo de una nueva subfrase, coincidiendo el ictus final de la primera con el ictus inicial de la segunda. La irregularidad no consiste en la doble función final-inicio sino en el hecho de que desde el principio de la pieza nos hemos ido acostumbrando a oír los finales de frase o de semifrase sobre tiempos escritos como débiles, mientras que esta doble función supone un cambio en esta inercia: tenemos por primera vez un final de frase escrito en tiempo fuerte – a contracorriente de lo que hemos ido encontrando a lo largo de la pieza – y que obliga a entender una subfrase de 5 compases asimétrica extraña al estilo de las marchas militares. Armónicamente eso supone que la primera subfrase cadencia a la dominante en el c. 21.

A continuación la frase B queda completada con la repetición de la subfrase pero con final "regular" sobre tiempo débil y cadencia auténtica (V-I).

En el c. 25 se reexpone la primera semifrase del A, a la que sigue una variante de la primera semifrase de B. Las dos semifrases componen una ***frase síntesis*** de A y B. Vuelve a aparecer de nuevo esta homofonía propia de la parte B, vuelven a aparecer las negras para completar el contorno ondulado de la melodía, pero si contamos el número de ellas veremos que son más que las tres negras que habían aparecido al inicio de la frase B: aparece una negra de más ("re") que permite un giro armónico hacia la dominante con el propósito de encarar la cadencia final de la pieza. No obstante, esta no será la última irregularidad: si contamos el nombre de corcheas-con-puntillo/ pausa-de corchea que tendrían que seguir al motivo de negra, constatamos la desaparición de dos de ellas. El final cae precipitado hacia el tiempo fuerte final – de aquí la necesidad de indicar dos dinámicas *f* para los dos acordes finales. La tendencia a una escritura "contra corriente" con la que se inició ésta se contradice y se vuelve a recomponer. Eso significa que musicalmente estamos acentuando nuevamente sobre un pie que no tocaría en el caso que alguien hiciera el intento de desfilar militarmente con esta marcha.

Sin embargo, la pieza alcanza el equilibrio armónico global gracias a la presencia de la función de subdominante – inexistente a lo largo de toda la obra – coincidiendo con el final de la frase síntesis final: "do-re-mi-re-do", transposición a la subdominante del motivo con el que se iniciaba la frase secundaria B, es el agente equilibrador de la estructura armónica de esta pieza hasta el punto de garantizar la cadencialidad final, a pesar de todas las irregularidades métricas y rítmicas que hemos observado y que aún no hemos justificado. Tanto el factor equilibrador de la presencia de la subdominante, como el factor distensor de la frase síntesis colaboran y contribuyen juntos a dar a la pieza un final convincente a pesar de la alteración flagrante de la simetría rítmica que hasta entonces se había mantenido.

Vamos a pasar a discutir las intenciones estéticas que llevan a Schumann a generar todo este cúmulo de irregularidades en una pieza que, se supone, no debería tenerlas en tanto que marcha militar. Al escuchar el final no nos queda ningún tipo de duda del carácter de "corrección" consciente hecho por el compositor para arreglar un

final en tiempo fuerte. Se trataría, pues, de un *pentimento* musical – aquello tan habitual en el arte de la pintura -, es decir, una idea musical que se despliega libremente pero que finalmente se le da un final "convencional", muy diferente a lo que hasta entonces había sido.

Nos podríamos preguntar, además, ¿por qué el autor utiliza una escritura irregular justamente para una pieza ligada a tantas convenciones estilísticas como es una marcha militar? El núcleo de nuestro cuestionamiento lo situaríamos muy concretamente en el desencaje de la escritura en clave tética en vez de escribir en clave anacrúsica.

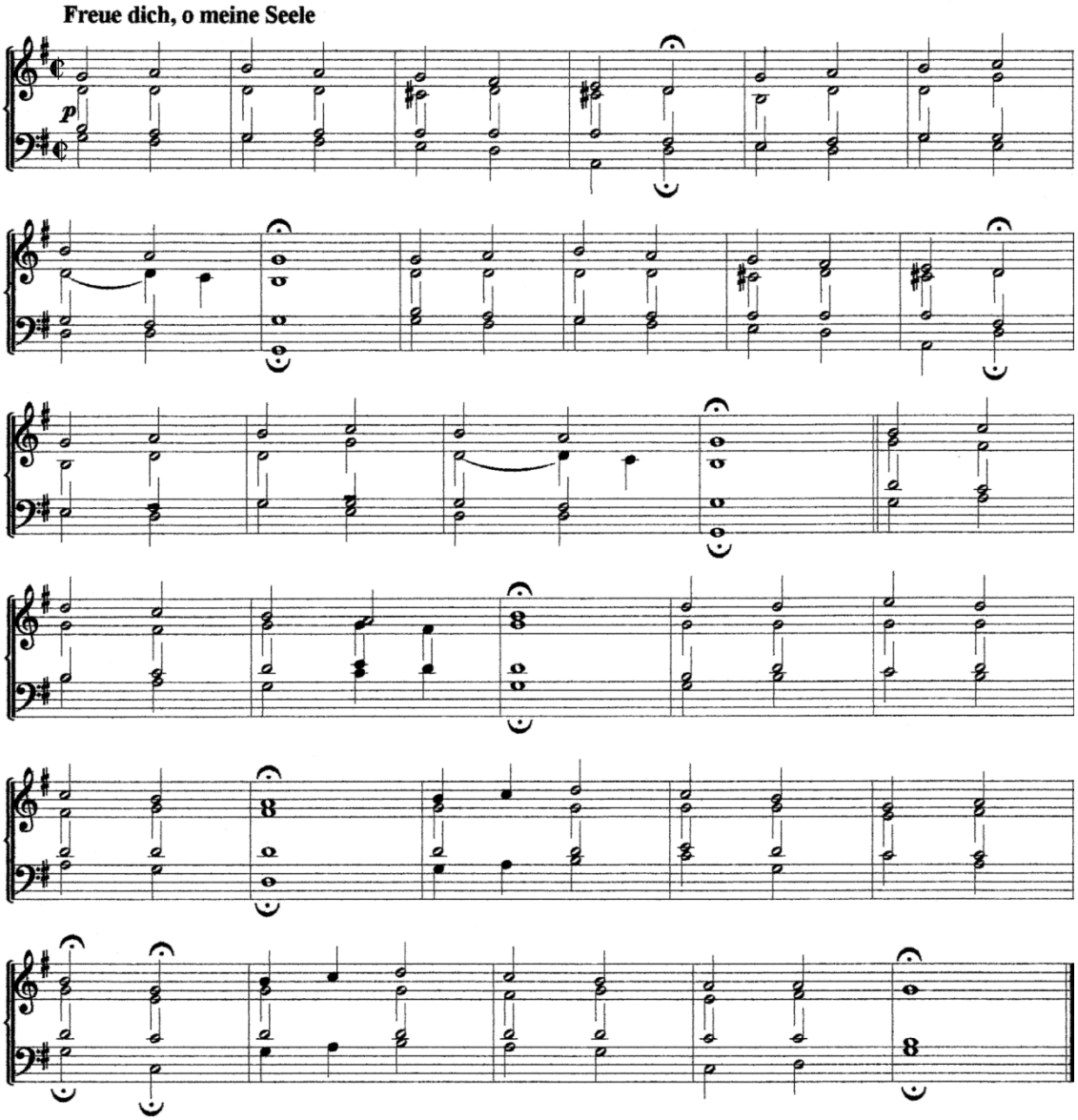
La respuesta puede venir de la confusión - muy clásica por cierto - entre lo que significa el acento métrico y su distinción respecto del acento dinámico. Es curioso constatar como cada vez que aparece la anacrusa real - no escrita, pero sí reconocida en la escucha - aparece escrito el signo *f*, que evidentemente es una indicación dinámica pero que curiosamente siempre se presenta en el mismo lugar. Sólo se produce una excepción a la regla: cuando la anacrusa se da sobre la armonía intuida de subdominante (c. 29). Evidentemente la anacrusa tiene tendencia a precipitar el acento dinámico del ictus del primer tiempo del compás que la sigue, de abalanzarse hacia fuera. Sin embargo, la intención de Schumann es acentuar la anacrusa "real" de manera que la primera nota de ésta sea dinámicamente fuerte. Este procedimiento provoca una acentuación dinámica que entra en conflicto con la acentuación métrica. Una escritura fiel a estas exigencias podría ser fácilmente mal interpretada. La manera más sencilla de asegurarse una acentuación dinámica sobre la anacrusa es escribiendo la anacrusa real como un acento sobre la tesis del compás. Schumann se fía del instinto musical que guía a todo buen intérprete: una anacrusa "real", transformada en la escritura tética y reforzada con el acento dinámico del *forte* asegurará una ejecución acentuada para esta anacrusa.

No obstante, más adelante, este procedimiento acaba complicando las cosas desde el punto de vista estructural: ante el hecho paradójico de tener que acentuar en parte débil el final de una "marcha militar", decidió modificarlo. Se arrepintió en el último momento y eso condujo a un final precipitado para esta pequeña pieza.

* * *

6.3 "Coral" de R. Schumann: la cadencia a la subdominante como factor equilibrador global de la tensión armónica de la obra.

Tenemos aquí una pieza musical de una simplicidad de factura muy evidente, de textura a cuatro voces y con una trama homorrítmica muy clara, típica de los corales armonizados - y que, por lo tanto, nos hace presuponer que la voz superior es la que se encarga de presentar la melodía coral -, que nos permite de una manera muy transparente observar los aspectos relacionados con el proceso de crecimiento poniendo de manifiesto el ***equilibrio*** musical y los aspectos configuradores de este equilibrio a través de las diferentes dimensiones de la escucha musical (ejemplo 7).

Se trata de una pieza en Sol M. Desde el punto de vista de la gramática armónica, observamos ya desde el inicio como se va configurando en el primer verso – es por versos que hemos de estructurar un coral, aunque, como en este caso, no haya un texto versificado - un movimiento armónico muy decantado hacia la función de dominante. Es decir, aparece un movimiento que partiendo del acorde de tónica (I), se dirige decididamente al acorde de dominante (V) en forma de semicadencia a través del refuerzo armónico del acorde de dominante de dominante (V/V). Constatamos, por lo tanto, la ausencia del acorde de subdominante o de cualquier otro acorde asociado a la función armónica de subdominante, lo que ya sabemos que se convertiría en un factor equilibrador de la armonía. Es remarcable como también la línea melódica de la voz superior de este primer verso es un poco desequilibrada, ya que, si bien al principio parece que tenga tendencia a buscar el equilibrio a través del retroceso del motivo impulsor "sol-la-si" dando como resultado una melodía ondulada "sol-la-si-la-sol", después vemos como al final este contorno melódico ondulado se desvía hacia un movimiento descendente "fa-mi-re" para ir a buscar la semicadencia. Constatamos que este primer verso posee una armonía muy clara a nivel de consonancias – prácticamente todos los acordes son consonantes excepto un +6 (V7) que aparece en el tercer compás - . En cambio, observamos como el segundo verso de alguna manera viene a compensar el movimiento armónico desequilibrio del primer verso:

Ejemplo. 7

al principio del segundo verso vemos como la melodía comienza con el mismo motivo impulsor "sol-la-si", para seguidamente remontar a una bordadura melódica que actuará de punto culminante local "do", para hacer, posteriormente, una ondulación melódica perfecta "sol-la-si-la-si-la-sol" que nos llevará de forma equilibrada a la tónica. Es interesante observar como aparecen también armonías de substitución, es decir, grados que se encargan de crear una alternativa a un grado sin que comporte un cambio en su función sintáctica: por ejemplo, en este segundo verso, el primer acorde del compás 5 está armonizado con un VIº grado como una alternativa claramente substitutiva del acorde de tónica – con clara analogía sintáctica con el acorde de tónica con el que se inicia el primer verso del coral. Es evidente que en este caso el VIº grado no actúa como acostumbra a hacerlo, es decir, como un acorde perteneciente a la órbita funcional de la subdominante, sino que queda asimilado a la función de tónica en tanto que acorde de substitución del Ier grado – en muchos corales de J.S. Bach encontramos esta técnica compositiva muy a menudo -. Comprobamos que también el movimiento armónico es,

en este segundo verso, más equilibrado ya que aparece muy definidamente un movimiento hacia el acorde de subdominante en el compás 6; justo en la segunda blanca del compás 6, en el momento donde se realiza la bordadura "punto culminante" de la melodía de la voz superior, constatamos la presencia de una 1ª inversión del acorde de subdominante que precede el movimiento hacia la cadencia conclusiva auténtica – enfatizada por un acorde 6/4 cadencial bien marcado sobre la dominante mientras dibuja un final conclusivo. El segundo verso se ha encargado, pues, de cerrar el ciclo iniciado en el primer verso y alcanzar el equilibrio armónico distensivo. De esta manera, los versos primero y segundo forman una unidad de concepción, un objeto musical unitario que llamaremos frase.

Acto seguido, se vuelve a repetir nuevamente esta frase: los versos tercero y cuarto son idénticos al primero y segundo. Con la doble barra nos advierte Schumann que aquí se acabaría la 1ª sección de este coral, constituida por dos frases – dos grupos de dos versos - idénticas.

Si miramos lo que sucede en los dos versos posteriores, pronto nos daremos cuenta que el proceso estructural cambia de manera inversa en los versos anteriores. El verso n.5 presenta melódicamente un contorno ondulado a partir de la nota "si" en la voz superior "si-do-re-do-si-la-si". Asimismo, esta misma ondulación - y el consecuente equilibrio melódico que allí genera - lo encontramos simultáneamente en la voz inferior (dando lugar a 10as paralelas entre voces extremas), si bien en un momento determinado abandona este perfil melódico para atender a las "obligaciones" que el movimiento armónico cadencial exige a un bajo armónico. Justamente es en este punto donde encontramos que se acelera el ritmo armónico a negras – se trata de un estrés en el movimiento armónico que es característico en la mayoría de las cadencias – haciendo aparecer un acorde de séptima de subdominante en 1ª inversión integrado en la cadencia auténtica dominante-tónica. Pondremos de relieve que nos encontramos en este 5º verso con una melodía ondulada y una armonía conclusiva equilibradas similares a las que habíamos encontrado en el segundo verso.

En cambio, en el sexto verso observamos nuevamente los factores desequilibradores: la melodía de la voz superior, partiendo de una ondulación se desequilibra con un movimiento descendente que la lleva a la 5ª de la dominante (la). Por la voz de bajo constatamos un movimiento orientado básicamente hacia la nota "do" que culmina la bordadura y un retorno a la nota inicial previo a la caída sobre la dominante "re". La sintaxis armónica de este 6º verso es muy clara a la escucha: el acorde de tónica es elaborado durante los tres primeros compases de este verso – con especial consideración a la bordadura "re-re-mi-re" de la voz superior simultánea a la bordadura de la voz de bajo "sol-si-do-si", ambos puntos culminantes melódicos -, para moverse después a la dominante como semicadencia armónica. Ponemos de manifiesto la correspondencia entre el primer y el sexto verso, en el sentido de que ambos presentan desequilibrio tanto del movimiento melódico como del movimiento armónico. De esta manera, podemos constatar la referencia cruzada entre 1º y 6º verso y entre 2º y 5º. Dicho de otra manera: la estructura de los dos primeros versos que forman la primera frase – repetidos en los dos siguientes – es la inversa de la de los versos 5º y 6º, los cuales formarían una unidad de frase a la vez.

Los versos 7º y 8º que forman la frase final, presentan aspectos interesantes desde otro punto de vista. Por ejemplo, tenemos el hecho de la presencia de dos calderones o *fermatas* en el cuarto compás del verso 7º. Es evidente que en este caso no se trataría de la típica *fermata* de los corales vocales que indicaría el final del verso: lógicamente, no tendría ningún sentido interpretarlo como dos finales de verso seguidos. Sin embargo, los dos calderones seguidos nos podrían hacer dudar sobre el final del

verso 7º: este verso ¿acaba en el primer calderón o en el segundo? Es evidente que de considerar el final en el primer calderón nos encontraríamos con el hecho inexplicable de una prolongación de la anacrusa del verso siguiente sin una intencionalidad expresiva que lo legitime.

Parece, pues, que la interpretación más adecuada sería considerar el segundo calderón como final de este 7º verso. Pero esta consideración nos lleva a tener que aceptar un final sobre una cadencia sobre la subdominante. Este tipo de cadencia no es habitual - incluso no es contemplada en los tratados de armonía más reconocidos - pero evidentemente existe. Una vez reconocida la posibilidad de la cadencia a la subdominante, el movimiento armónico de este 7º verso se dibuja de manera mucho más clara: el verso, inicialmente en Sol mayor, hace un movimiento tonal desplazando el centro tonal sin la aparición de notas características del nuevo centro, casi disimuladamente hacia la tonalidad de la subdominante (IV), es decir, Do mayor. Esta es la única cadencia que se produce diferente de las cadencias autenticas (V-I) y semicadencias (V) que hemos encontrado en los versos anteriores. Pero es que, además, de ser la única cadencia diferente lo hace de una manera muy enfática, como lo demuestra la presencia de los dos calderones. Efectivamente, estos dos calderones representan una dilatación del *tempo*, un *ritardando* expresivo que marcará un antes y un después***: la cadencia a la subdominante al final de este verso se encargará de equilibrar la tensión armónica de todo el coral***. En un principio el movimiento armónico había sido siempre, o bien desplazado hacia la dominante en los versos primero y sexto, o bien conducido equilibradamente a la tónica en el 2º y 5º versos, pero siempre condicionado a hacer finales a la tónica o a la dominante. La cadencia a la subdominante significa la primera y única vez que se hará una cadencia sobre un grado y función armónica diferente.

A partir de aquí, una vez conseguido este elemento equilibrador global, sólo falta dirigir el movimiento hacia la tónica final, de lo cual se encargará el verso 8. Sin duda que aparecen elementos de tensión en los ritmos de negras al inicio, que dan un cierto dinamismo a estos dos últimos versos, pero desde un punto de vista estructural parecen anecdóticos. Por ejemplo, si prestamos atención a la melodía de la voz superior, vemos como en el verso 7 aparece una tendencia equilibradora con el contorno “si-do-re-do-si-sol-la-si” en forma de ondulación – discontinua en algún momento- pero que finalmente cae hacia la nota “sol”, mientras que armónicamente el movimiento se desplaza hacia la subdominante en forma de cadencia auténtica sobre la subdominante (V/IV – IV). Desde el punto de vista de la sintaxis armónica podemos sintetizar el movimiento armónico de la siguiente manera: constatamos la presencia en el primer verso de un movimiento muy decidido que va del acorde de tónica al acorde de dominante, reforzado por la presencia de la dominante de la dominante (V/V). En el 2º verso aparece un movimiento compensatorio equilibrador que se inicia en un acorde substitutivo de la tónica (VI), pero no obstante constatamos como en el fondo es la tónica la que domina en los tres primeros acordes de este verso, para, seguidamente, alcanzar el equilibrio armónico a través del movimiento que despliega de manera cadencial los grados subdominante-dominante-tónica. Más adelante, en el verso número 5 encontramos un amplio movimiento ondulatorio si-do-re-do-si/sol-la-si-la-sol en la voz de bajo, que podemos considerar una prolongación de la función de tónica y que precederá una cadencia auténtica. En el verso número 6 - ya lo hemos comentado -, también observamos una prolongación de la tónica, con una bordadura “do” y un movimiento armónico semicadencial. En el verso número 7 encontramos ya desde el principio un refuerzo importante del acorde de subdominante, vemos como eso se va desplazando hacia la subdominante que finalmente vendrá confirmado por un final

cadencial sobre el 4º grado (Do mayor) – a través de un encadenamiento dominante de subdominante/subdominante que en un análisis poco cuidadoso podría pasar fácilmente desapercibido, ya que este acorde de dominante de subdominante es un acorde tríada y sin ninguna nota característica diferenciadora del acorde de tónica de Sol mayor -. Finalmente, en el verso 8º observamos un movimiento armónico de subdominante-dominante-tónica, muy parecido al que habíamos encontrado en los versos 2 y 5.

Desde el punto de vista de la forma musical vemos como esta pieza, aunque conste de 8 versos y 32 compases, no es una obra en la que impere la simetría en su forma *intra opus*. Todo lo contrario, globalmente constatamos que se producen movimientos desequilibrantes en varias dimensiones musicales. Así, observamos un desplazamiento del nivel de tesitura entre la primera y la segunda sección siendo ésta globalmente más aguda que la 1ª sección. Por lo que atañe al campo de la sintaxis armónica, vemos como a lo largo de la pieza vamos pasando de momentos de desequilibrio a equilibrio y viceversa, hasta llegar al verso 6º donde se produce el punto culminante de esta tensión melódica y armónica, mientras que en el 7º verso llegamos al punto equilibrador global de toda la pieza a través de un movimiento decidido hacia la función de subdominante. Sólo quedará entrar en el reposo final con la cadencia conclusiva del último verso.

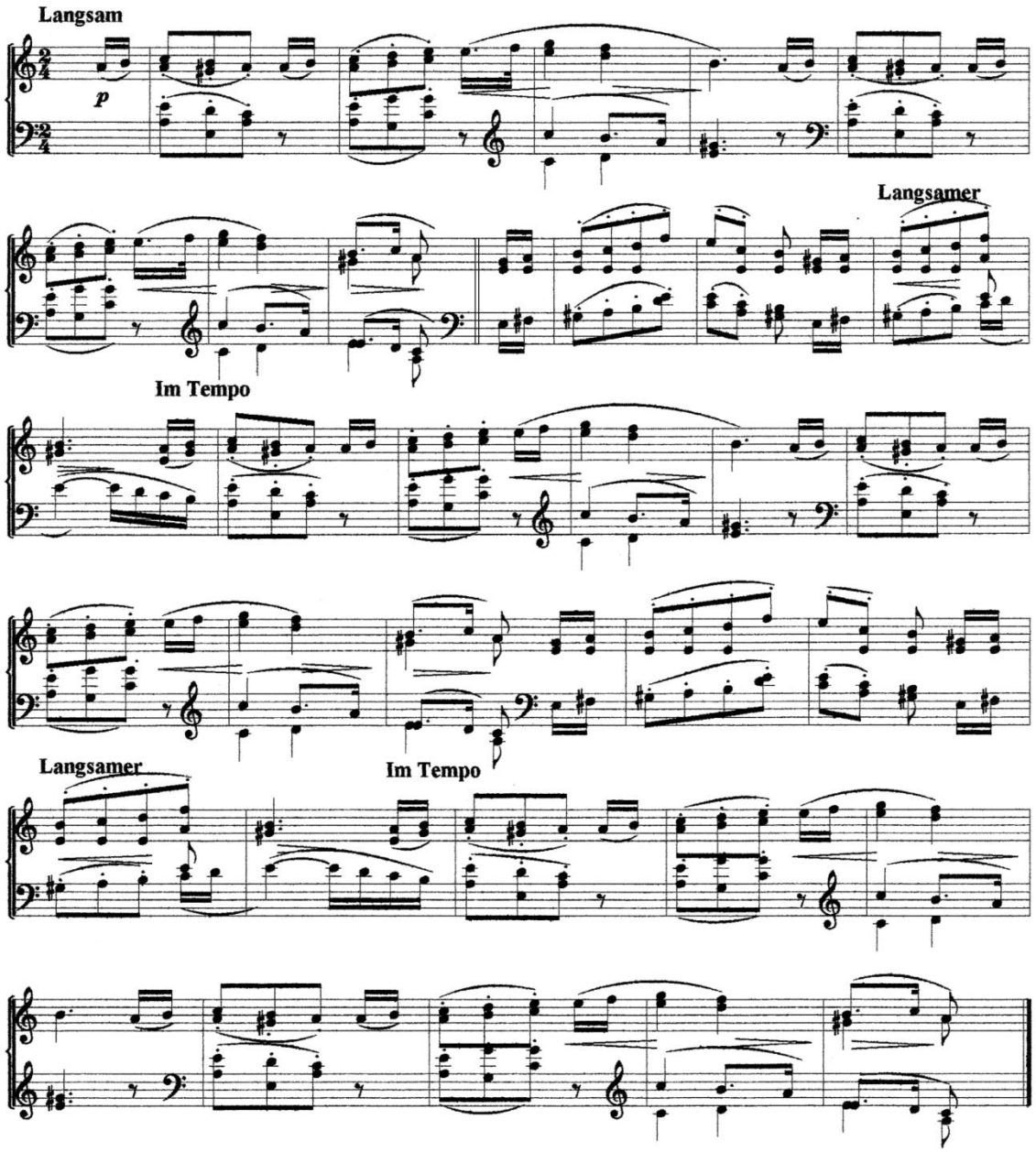
Esta pieza es un claro ejemplo de la conexión de las diferentes dimensiones o cualidades estéticas que componen la obra y como se consigue finalmente el equilibrio en un sentido global. Asimismo, este equilibrio global no consigue compensar definitivamente los momentos de tensión generados hasta entonces. La fuerte asimetría entre los momentos de tensión y distensión generan que el sentimiento estético no alcance un equilibrio total – la diferencia de ámbito sonoro entre las dos secciones y la llegada de la cadencia de la subdominante casi "in extremis" se encargan de que no sea así. De esta manera, la percepción global del coral, incluso a pesar de su final cadencial plenamente conclusivo, nos invita a continuar, como un pequeño preludio de algo que seguirá, invitando al oyente a esperar la escucha de la siguiente pieza del álbum.

* * *

6.4 "¡Pobre huérfano!" de R. Schumann: la cualidad representativa del lenguaje tonal tríadico.

Nos encontramos ante una pieza realmente sugerente por su título. Así como en otras piezas aparece alguna referencia al género musical, aquí nos encontramos ante una exclamación sobre una determinada imagen o sobre una experiencia definida por estas dos palabras:"pobre huérfano". Los títulos que encabezan las obras musicales siempre son un elemento importante en la mayoría de los compositores y en el caso de Schumann también lo son. El título de esta pieza de alguna forma parece estar relacionado con la motivación de un estado anímico a consecuencia de la experiencia vital de un individuo huérfano, de una persona marginada de la sociedad del s.XIX. Cabe decir que ser huérfano en el siglo XIX no es lo mismo que serlo en el siglo XX. Quedar huérfano siendo joven significaba entonces no tener posibilidades de salir de esta situación de marginación social; por lo tanto estamos ante una circunstancia que posee un potencial dramático que la pieza de Schumann viene a describir, a ***representar***

– recordemos nuestra discusión en relación a la cualidad representativa característica de la música escrita en el sistema tonal tríadico - y que en este caso ya veremos como lo hace Schumann para conseguirlo.

La tonalidad es "la menor", por lo tanto aquí también tenemos una posible referencia de una situación anímica triste o como mínimo apagada en relación al modo mayor. Vemos también un comienzo decidido con un ritmo armónico rápido, de

Ejemplo 8

corchea, sobre todo incidiendo con estados fundamentales desde la armonía, es decir, con solidez, en forma de un avance decidido y seguro (ejemplo 8). Primeramente aparecen las funciones básicas de tónica-dominante–tónica en el 1er compás, y en el 2º compás encontramos el mismo esquema rítmico-armónico pero esta vez con la referencia al tono del tercer grado, es decir, el tono del relativo mayor; el relativo mayor

significa un cambio, un contraste también desde este punto de vista emocional hacia una tonalidad más clara, más positiva.

También, paralelo a este aspecto armónico, encontramos una melodía ondulada en el primer compás, con una anacrusa constituida por dos semicorcheas y que, juntamente con la caída sobre la corchea del primer compás (célula temática principal), dan el impulso inicial al movimiento musical para seguidamente deshacer el camino hacia la nota inicial, consumando el primer motivo de esta pieza. En el segundo compás se presenta un breve movimiento tonal al relativo mayor coincidiendo con un movimiento ascendente de la melodía, como variante motívica, que antes había sido ondulada y que en este momento es decididamente ascendente. Este movimiento melódico ascendente no se para sino que nos encontramos en el compás 3 como la línea melódica continua remontando hasta llegar al punto culminante a partir de una pequeña variante rítmica de la anacrusa que hemos descrito antes: se trata ahora de una anacrusa más contrastada, más enérgica y decidida en la cual aparece una semicorchea con puntillo y fusa. Es decir: de alguna manera se está poniendo de relieve la fuerza de este impulso inicial anacrúsico, el cual, al llegar al punto culminante, se presenta de una forma aún más decidida. Sin embargo, precisamente es en este tercer compás aparece a continuación, súbita e inesperadamente un aminoramiento, una dilatación de las figuras rítmicas y también del ritmo armónico: lo que eran corcheas ahora pasa a tener ritmo de negras; se trata, pues, de una aumentación al doble de su valor, que coincidirá también con un movimiento melódico por salto descendente, una vez llegado al punto culminante, que será rítmicamente dilatado y con sentido expresivo abrupto en su retorno a la tonalidad principal (la menor).

Vistas las cosas desde esta nueva perspectiva, el anterior movimiento tonal del compás 2 al relativo mayor se nos presenta ahora como un elemento anecdótico, de carácter meramente episódico, mientras que el retorno al modo menor queda consolidado. Además, este retorno a "la menor" queda confirmado de manera taxativa, ya que la forma de acabar la primera semifrase es a través de un salto brusco descendente de 5ª disminuida. No es demasiado habitual que encontremos en las piezas clásicas o románticas finales de frase o semifrase utilizando intervalos melódicos disonantes como, ahora en este caso, la 5ª disminuida. Es evidente que armónicamente estamos ante una semicadencia y, por lo tanto, sentimos aquí una sensación estética de descanso, de suspensión provisional, pero curiosamente la melodía, que acompaña este final, con este salto disonante de 5ª disminuida, deja el regusto de una tensión melódica que, dentro del contexto tonal tríadico, generará un conflicto pendiente de ser resuelto.

Se vuelve a repetir el mismo proceso musical para la segunda semifrase, la cual se encargaría de completar la frase principal de la pieza que estamos analizando, lo que queda advertido y puesto de relieve por Schumann escribiendo una doble barra divisoria. La única diferencia en relación a la semifrase anterior consiste en que la 5ª disminuida viene complementada y conducida hacia un final femenino para la frase a través de un movimiento más suave y más equilibrado con el movimiento melódico "sol-fa-si-do-la". El "si-do-la" es un pequeño añadido que no deja duda de la relación entre el final de la primera semifrase con el de la segunda, sin diferencias remarcables. En consecuencia, el conflicto melódico al final de la primera y principal frase de la pieza continua vigente, y eso produce extrañeza para el intérprete, porque si ya es inhabitual encontrar una semifrase que acabe con un intervalo no consonante todavía lo es más que en la segunda semifrase que cierra el ciclo vuelva a insistir con su presencia - si bien suavizada por este final femenino y también por la cadencia armónica ahora ya conclusiva y cerrada -. En suma, así acaba la frase principal.

Seguidamente, se presenta una nueva frase de cuatro compases de cariz secundario y transitivo basada fundamentalmente con el despliegue de armonía de dominante. Se establece un pedal de dominante a la voz de contralto - de hecho hay una reducción de la textura de cuatro a tres voces -. No obstante, a pesar de este cambio de nivel armónico, aparece delante nuestro nuevamente la misma estructura motívica: encontramos la anacrusa de semicorcheas, tal como la teníamos al principio de la primera semifrase, con un movimiento ascendente que curiosamente a la cabeza del mismo compás prefigura ya lo que vendrá a ser nuevamente la 5ª disminuida, un poco disimulada por los dos grados melódicos que aparecen en medio, "mi-do", que en suma da lugar al movimiento "fa-mi-do-si": este es un final melódico que posee otra vez un elemento "suavizador", justo en el medio, pero que de hecho evidencia el movimiento de 5ª disminuida que vuelve a aparecer en escena. Evidentemente, todo eso no se produce casualmente. De manera simultanea, aparece en la voz del medio un pedal insistente sobre la nota dominante (mi), paralelo al cual se va dibujando un perfil melódico en la voz aguda y reforzado por un reseguimiento de ésta a distancia de 10ª por la voz más grave. Este objeto musical de dos compases, este motivo, se podría considerar como una variante de los c. 3 y 4 de la frase principal, es decir, básicamente sería el mismo perfil melódico pero en este caso subdividido rítmicamente a corcheas pero con un final armónico sobre la dominante, para, seguidamente, en la segunda parte se vuelva a repetir el mismo proceso en los dos compases siguientes, poniendo énfasis esta vez en el salto melódico de 5ª disminuida sin ningún elemento que haga de "suavizador" de la disonancia, mientras se precipita hacia la dominante ya desde el primer compás del tercer sistema. Estaríamos hablando, por tanto, de una semicadencia de la misma cualidad armónica que puede tener la del compás 4 de la frase principal. Observamos también como aparece un acorde de subdominante en la última corchea del compás anterior, justo antes de caer en la semicadencia, que queda un poco disimulado al aparecer juntamente con el pedal de dominante (mi). Este acorde de subdominante (IV de la menor) "re-fa-la", hace de refuerzo al movimiento armónico en dirección a la semicadencia.

A través de lo que será una soldadura en la voz inferior (semicorcheas "mi-re-do-si") aparece, bajo la indicación "*a tempo*", la reexposición de la frase principal. Volvemos a encontrar otra vez la anacrusa iniciadora del movimiento, reforzada armónicamente por una tercera voz en la tesitura de contralto. Salvo este pequeño detalle, volvemos a encontrar lo mismo de antes.

No obstante, hay algo que fácilmente se escaparía de nuestra observación por su aparente insignificancia, pero que tiene, a nuestro parecer, un notable valor interpretativo: la anacrusa que viene antes de llegar al punto culminante ("sol") ya no es tan enérgica como en el principio de la pieza. El fuerte contraste de semicorchea-con-punto/fusa se ha diluido en dos semicorcheas, lo cual muestra un debilitamiento del impulso de la anacrusa hacia el punto culminante que será definitivo a partir de este momento. El primer impulso desaparece para siempre, fenómeno éste que lleva a ser interpretado como un ***desgaste***, ya que la repetición se oye como menos impulsiva, más "cansada" del esfuerzo ejercido.

Sin embargo, salvo este desgaste del impulso inicial, la repetición del esquema se vuelve inexorable, ya que todo continua igual, de forma que el proceso de crecimiento acumulativo se impone generando una estructura muy simple: A (frase principal) / B (frase secundaria de transición)/A/B/A, y si tenemos en cuenta que la frase B tiene una extensión reducida a cuatro compases y es una derivación de la A, el resultado que obtenemos es el de una estructura monolítica de retorno constante, pero con un desgaste constatado, de la frase principal. Esta repetición no sólo la encontramos

a nivel de frases sino también en la dimensión melódica: tanto la frase A como la B presentan el mismo dibujo cadencial, tanto la primera semifrase de A y de B como sus respectivas segundas semifrases muestran una constante incidencia sobre el mismo final melódico; un final que escuchamos como abrupto y conflictivo.

A partir de todo lo que hemos ido observando en el presente análisis y de la adscripción de esta pieza al sistema tonal tríadico, creemos que podemos interpretar legítimamente lo que esta pieza pretende ***representar musicalmente***: por un lado, se nos muestra toda una fenomenología del esfuerzo, del impulso, de una voluntad – lo que, de forma coloquial, describiríamos como unas "ganas" -, un movimiento que presenta todos los augurios de poder alcanzar exitosamente su meta, pero que, asimismo, queda frustrado a medio camino en forma de una parada abrupta e inesperada del movimiento rítmico – bien definida por la dilatación rítmica y rítmico-armónica – juntamente con un final melódico también abrupto que corta toda inercia del movimiento ascendente iniciado con buenos augurios. Este fenómeno se vuelve a repetir una y otra vez juntamente con el desgaste del impulso que ya hemos comentado anteriormente. Es evidente que estamos ante una fenomenología análoga a la de la vida de un joven huérfano, lleno de impulso vital y de energía, pero que es esclavo de un destino que él no puede cambiar y que continuamente lo "clava" a una situación imposible de cambiar. Se trata de una situación dolorosa, reiterativa, provocadora de fatiga, desazón y desgaste de sus energías.

Obviamente, con eso no estamos afirmando que lo que esta pequeña pieza significa y representa musicalmente sea la experiencia vital o el estado emocional de un pobre huérfano de la época de Schumann. Tal como hemos argumentado prolijamente en el capítulo anterior, la cualidad representativa de la música escrita en el sistema tonal tríadico no puede tener un significado literal en relación a ningún fenómeno extramusical. Ni esta pieza ni ninguna otra obra musical pueden significar o representar ningún hecho del mundo. Sin embargo, reconocemos una analogía gramático-sintáctica y expresivo-intencional entre el sentimiento estético musical de esta obra y el sentimiento poético que la figura de un pobre huérfano puede inspirar en los individuos sensibles. Todo intento de aproximación más allá de la estructura del lenguaje sería una pura metáfora: una de entre las numerosas metáforas que podrían satisfacer esta analogía estructural. Este mismo título podría haber dado lugar a un resultado musical diferente, de la misma manera que esta obra musical podría haber sido titulada de muchas otras maneras. No obstante eso, lo que para nosotros es fundamental es que el título de esta pieza concuerda con su contenido musical, que no es ningún disparate la asociación metafórica entre el significado del título y el significado de la música, y entendemos que eso ha sido posible porque el sistema musical al que pertenece esta obra permite no sólo una intencionalidad expresiva, sino un lenguaje musical representativo de un mundo musical – con sus "hechos" inherentes a la realidad autónoma de la música e intransferibles a otra realidad extramusical – que puede presentar analogías estructurales con otros lenguajes.

* * *

7. Conclusiones

1) El compositor escribe su partitura para ser interpretada; por tanto, el compositor escribe sólo para el intérprete – incluyéndose a sí mismo también como intérprete de su obra - y no para el oyente.

El intérprete siempre interpreta para el oyente – también para sí mismo como oyente de su interpretación -, haciendo explícitos para éste los valores estéticos de la obra y los valores intrínsecos de la interpretación.

2) El intérprete transforma a través de su imaginación el signo gráfico de la partitura en el símbolo musical que ha sido gestado en la imaginación creadora del compositor.

La intuición interpretativa consiste en la percepción sensible del sentido simbólico del signo escrito y del juego de relaciones entre los símbolos musicales que configuran la obra en la imaginación creadora del compositor.

3) La ejecución musical representa la culminación de la tarea interpretativa. Sólo así, la obra musical puede poseer plenamente el ser del intérprete y puede entregar sus valores estéticos en profundidad.

4) La interpretación musical no es un objeto estético, sino una actividad artística que trabaja con objetos estéticos. Por eso es exigible en toda interpretación la fidelidad a los valores y cualidades que posee la obra en sí misma.

5) Una obra musical destinada por el compositor a no ser interpretada o no ser escuchada, no puede ser considerada como tal.

6) La obra musical siempre supera su partitura. Por eso es tan importante la intuición y la imaginación interpretativa.

7) La tradición musical heredada de otras épocas sólo es interpretable en la medida que existan valores estéticos transversales entre diferentes épocas, autores y estilos.

8) En relación a las interpretaciones “históricas” o – mal llamadas - “auténticas” afirmamos que el sentido de la actualidad inherente a la escucha musical no puede ser trasladable en el tiempo. En consecuencia, tanto el intérprete que realiza una interpretación “histórica” como el oyente que la escucha lo hacen ineludiblemente desde su contemporaneidad.

Toda interpretación o escucha que no tenga presente el condicionante de la contemporaneidad cae irremisiblemente en una alucinación metahistórica ajena a todo sentido de autenticidad estética y artística.

9) La singularidad estructural de cada obra musical pide que su interpretación se estructure también singularmente. Esta singularidad se manifiesta a través de la relación y del valor relativo de los diversos momentos que estructuran la interpretación.

Reconocemos cuatro momentos estructuradores de la interpretación: 1) la lectura-audición interna de la obra; 2) el análisis fenomenológico descriptivo y el análisis hermenéutico; 3) la síntesis y la organización del discurso interpretativo; 4) la ejecución instrumental.

10) El análisis musical consiste en la separación de determinados aspectos de la obra musical con el fin de intensificar la atención sobre éstos en detrimento de otros aspectos que serán también estudiados en su momento.

Asimismo, para que la tarea analítica sea significativa tiene que respetar la unidad de concepción de la obra y de todos sus objetos musicales que la componen, así como la integridad de su estructura y la intencionalidad expresiva del compositor.

11) El análisis musical fenomenológico, en sus dos vertientes cualitativo-descriptiva y hermenéutica, debe ser un análisis respetuoso de la unidad y la identidad del concepto musical sensible, separador y detallador, pero no rompedor ni destructor del sentido musical

Este propósito sólo es posible desde un "contacto" íntimo con el concepto sensible, es decir, con el objeto musical creado en el pensamiento del compositor y hecho "carne" en el sonido musical. Esto significa que el análisis musical fenomenológico debe llevarse a término desde una "sensibilidad merleau-pontyana": sólo desde esta sensibilidad el análisis consigue "explicar musicalmente" la música, sin caer en reduccionismos ni modelizaciones generalistas y simplificadoras.

12) Los límites del proceso analítico son los límites del detalle. El punto de no retorno del proceso sería aquel que, de continuar en él, comportaría una pérdida significativa del sentido musical del detalle analizado.

13) El análisis musical fenomenológico se estructura en cinco campos temáticos:

> 1) el análisis tipológico, 2) el análisis objetual, 3) el análisis técnico,
> 4) el análisis cualitativo-descriptivo y 5) el análisis hermenéutico.

Por su parte, el análisis cualitativo-descriptivo se estructura en:

> 1) el análisis del movimiento y del crecimiento musicales y 2) el análisis de las cualidades eidéticas (el cual incluye el análisis formalo-estructural, el análisis motívico y el análisis del lenguaje musical – análisis armónico-contrapuntístico, cuando la obra para analizar pertenece al repertorio tonal tríadico -).

El análisis hermenéutico incluye:

> 1) el análisis intencional, 2) el análisis estilístico y 3) el análisis cultural de la obra musical.

14) El análisis cualitativo-descriptivo se encarga de valorar y describir las diversas cualidades estéticas de los objetos musicales. El análisis hermenéutico recoge la descripción del análisis cualitativo-descriptivo a fin de captar el sentido musical y la razón de ser de cada detalle de la obra.

El análisis musical no sólo ha de ser capaz de desvelar el fundamento común de las diversas formas y estructuras musicales de la obra, sino que también ha de poner de

manifiesto la irreductibilidad de las diferencias entre los objetos musicales y el carácter infundamentado de la singularidad de éstos.

15) El momento interpretativo que sigue al análisis fenomenológico es lo que llamamos síntesis interpretativa, la cual nos permite captar en su integridad y profundidad la diversidad de valores artísticos de la obra musical. Esta síntesis recompone todo aquello que el análisis fenomenológico ha separado y detallado reintegrándolo en una unidad de sentido completo.

La síntesis interpretativa no es la mera suma de los valores y cualidades detallados por el análisis, sino que, a la vez que se trascienden, aporta valores interpretativos propios de la obra musical en su integridad.

16) La explicitación de la síntesis interpretativa pide la organización de un "discurso" musical interpretativo isomórfico a la obra en tanto que objeto dado a la escucha.

17) La ejecución vocal o instrumental de la obra musical significa la consumación y el momento culminante de la interpretación de ésta.

La superación de los retos técnico-instrumentales no ha de ser nunca el objetivo principal de la ejecución musical, sino que la técnica musical ha de estar subordinada a los valores propios e interpretativos de la obra musical: en eso consiste la fidelidad de la ejecución. Sólo una ejecución fiel a la interpretación puede ser transparente a los valores de ésta y, a la vez, aportar sus valores intrínsecos a la obra musical. Por eso, las distintas ejecuciones fieles de una obra hacen madurar y crecer a los valores estéticos de ésta.

18) La ejecución musical nos manifiesta una doble intencionalidad en la obra ejecutada: la intencionalidad creativa del compositor y la intencionalidad estética del intérprete.

Capítulo 6

Conclusiones finales

1. En relación a la fenomenología de los sentimientos estéticos musicales

Para llegar a desvelar el sentido de la música a través del sentimiento estético que su experiencia nos proporciona hemos tenido que realizar un estudio de la fenomenología relacionada con el campo de sensaciones, emociones, pasiones, etc.. Esta investigación la hemos llevado a término partiendo del trabajo realizado por Max Scheler, eminente fenomenólogo alemán y uno entre los escasos filósofos que se han aventurado a investigar seriamente la fenomenología de los sentimientos. Y aún compartiendo buena parte de las conclusiones a las que llega Scheler, cabe decir que no son pocas las discrepancias que nos separan, algunas de las cuales nos han conducido, a lo largo de la presente investigación, a nuevas perspectivas y conclusiones inéditas.

1) Entendemos por valor una cualidad especial de un objeto. Los valores son los objetos correlatos intencionales del sentir: son des-cubiertos como verdaderos "tesoros" para el sentir. La fenomenología del sentir y de los sentimientos es el campo temático adecuado para la investigación sobre los valores.

2) La experiencia de la música es una de las que más ponen de manifiesto la complejidad de la fenomenología de los valores. La experiencia originaria de la música consiste en sentir los valores que ella posee en sí misma y que despierta – o hace "resonar" - en nosotros en forma de sentimientos y de comprensión de índole estética. Estos valores musicales, pues, son los objetos intencionales del sentir que "dan sentido" a la música: es decir, la experiencia del valor sentimental-estético de una pieza musical y la experiencia de sentido – a todos niveles nos referimos, no sólo en el plano intelectual - que ella nos da son dos perspectivas de la misma experiencia. Sin embargo, también los valores intelectuales, corporales, simbólicos, etc. asociados con la experiencia de sentir música, se han de considerar como expresiones o resonancias de los sentidos y de los valores originarios en el campo de los sentimientos estéticos. En otras palabras: la experiencia musical radica en último término en el corazón (*raison du coeur*), y desde el corazón se despliega a todas las otras dimensiones estético-existenciales de la persona. Por eso, si no hay experiencia en el campo de los sentimientos estéticos el fenómeno sonoro que escuchamos no podemos considerarlo como música.

3) Los sentimientos que despierta la contemplación de una obra de arte son específicos y los llamamos "sentimientos estéticos artísticos". Los sentimientos que despierta la música – los cuales podemos llamar "sentimientos estéticos musicales" - dentro de la especificidad del arte son únicos en su singularidad porque son valores que no están vinculados a una representación del mundo: son valores "en sí" mismos, sentidos y comprendidos como la esencia de los sentimientos que manifiestan. Por eso experimentamos un sentido de intemporalidad en la contemplación de los valores

estéticos musicales que hace de esta inmediata vivencia el último y más elevado objetivo estético. De esta manera, cada nueva escucha de la misma obra nos puede abrir nuevos horizontes insospechados de sentido.

4) Entendemos que la estética musical fenomenológica es la disciplina que se encarga de investigar sobre los valores y sentimientos estéticos musicales, así como sobre la creación, interpretación y escucha de los objetos que componen la música.

5) El tema principal de la presente tesis ha sido el reconocimiento de la estética musical fenomenológica como una ***prima philosophia***. Esta afirmación es el resultado de una investigación que nos ha revelado que todo conocimiento – incluido también el filosófico, evidentemente - se fundamenta de hecho en una axiología del sentir, y que todo razonamiento se deriva de un valorar intuitivo pre-lógico y pre-representativo en el campo de los sentimientos, el cual actúa de fondo de sentido previo a la percepción consciente, ideativa o imaginativa, del objeto en cuestión.

Efectivamente, detrás de la neutra y desapasionada "objetividad" de la conciencia reflexiva se oculta un sentimiento escondido de gélido espanto en un estado permanente de alerta y de conmoción, el cual ha engendrado de sí la noción de distancia y separación que permite a la razón – como el espejo que nos posibilita no tener que ver directamente la cara de Medusa - alejarse de la amenaza de un presente potencialmente espantoso y poder, así, instalarse en el pasado, a fin de predecir un futuro que ***re-presente un "presente"*** completamente dado, sin peligros imprevistos, definitivamente muerto. Aparece así, más allá de lo impensable, lo ***insentible*** que rompe la unidad del campo de los sentimientos, separando el sentimiento subyacente a la consciencia reflexiva del resto de los sentimientos.

6) El arte en general – y la música muy especialmente – nos ayuda a encontrarnos con la unidad sentimental perdida, reconduciendo la razón por el camino del corazón hacia el sentir originario, el cual es el fundamento en sí infundamentado de todo conocimiento y toda lógica. Así, no sólo la teoría del conocimiento sino la epistemología han de ser consideradas como disciplinas derivadas de una axiología del sentir: por eso, lo que tiene realmente sentido no es la constatación de la verdad de un hecho sino el valor que posee para nosotros la verdad, sea a nivel universal o particular.

7) Hemos visto que el concepto de expresión es determinante para poder valorar y entender los sentimientos y las vivencias ajenas. En este sentido, se ha de interpretar toda valoración y comprensión de la música como una aprehensión simbólica del cuerpo, de la intencionalidad y del gesto expresivo del compositor en su obra, según una "gramática" de la expresión que es universal, más allá de todo convencionalismo añadido. En realidad, el valor expresivo es aquello que aprehendemos originariamente de los fenómenos: no nos es dado el fenómeno "en bruto", sino su valor expresivo para nosotros.

La capacidad de aprehensión de la expresión aparece justamente por primera vez en la unificación afectiva que experimentan el niño antes de nacer y su madre, y, por supuesto, mucho antes de que se dé en aquel el primer conato de expresión verbal. Esta capacidad - desgraciadamente perdida o debilitada a edades tempranas en la mayoría de los individuos que viven en las sociedades modernas, pero aún conservada en las culturas llamadas "primitivas" y cultivada en las sensibilidades artísticas por todas partes - es la base de la cosmovisión artística del mundo.

8) La sensibilidad al valor de la intencionalidad del gesto expresivo va unida a la intuición de la singularidad de toda identidad en el plano artístico. Por eso, no existe tal cosa como una creatividad general particularizada en creatividades individuales: la creatividad es inseparable de la singularidad. Sólo una aprehensión inmediata de la singularidad hace posible captar el sentido de la expresión en el artista y en su obra. Por este motivo, toda obra de arte, toda obra musical es necesariamente singular. Gracias a la identidad singular que poseemos como individuos – el "yo" no es otra cosa que la "marca" expresiva más representativa de la propia identidad - podemos ser partícipes de la identidad singular y de los valores expresivos de cada autor en cada una de sus obras.

9) La aprehensión de valor y sentido a través de la música nos ha recordado la capacidad que posee el sentimiento de simpatía de permitir un conocimiento del valor de la experiencia originaria ajena, sin tenerla que revivir nosotros mismos. En este sentido el sentimiento estético tiene muchas cosas en común con la simpatía, ya que nos permite experimentar las cualidades de un sentimiento sin la presencia del sentimiento actual mismo. Hemos hecho extensible, pues, a la experiencia musical aquello que Scheler afirmaba de la simpatía: que es un fenómeno de orden metafísico en el sentido de ser un protofenómeno inderivable en la base de todo conocimiento ideativo. De esta manera podemos afirmar que el sentido al que apuntan los valores revelados en el sentimiento estético es el fundamento de la experiencia artística en general y musical en particular.

10) No obstante, no sólo la simpatía juega un papel importante en el sentimiento estético musical sino toda la gama de sentimientos, según un orden de fundamentación de más originario y profundo a más derivado y superficial, que hemos ido descubriendo progresivamente a la vez que hemos interrogado al lenguaje verbal – el cual guarda de forma sutil y a menudo confusa la huella de la intencionalidad originaria de los sentimientos unificados -. Son: la empatía, el amor, la compasión, la simpatía, la pasión, el deseo, el afecto, la emoción y la sensación.

Así, por ejemplo, hemos constatado como el sentimiento amoroso se hace presente de manera muy intensa en la experiencia musical, tanto en lo que se refiere al acto de entrega de la creación de la obra artística por parte del compositor como en el acto de cuidado y acogida por parte del intérprete y el oyente. Como sucede habitualmente con los enamorados, en los que la reiteración de los encuentros alimenta su amor, el sentimiento estético del amor nos hace desear un nuevo encuentro con la obra musical.

De la misma manera, podemos hablar de un sentimiento de empatía estético-musical, de una fusión afectiva, fundamento último de toda simpatía estética y de todo sentimiento estético amoroso, que une íntimamente los corazones del artista, del intérprete y del oyente. En este sentido, la tarea artística creativa musical es desveladora de valores, descubridora de conocimientos, enriquecedora de las cualidades humanas y ensanchadora de la vida espiritual de las personas sensibles a la música.

2. En relación a la fenomenología del objeto musical

Sabemos, pues, que un valor es un objeto intencional del sentido, pero a la vez un valor es también, como ya hemos dicho, una cualidad de un objeto. En consecuencia, un valor estético es una cualidad de un objeto estético y, en particular, un valor estético

musical es una cualidad de un objeto estético musical. El siguiente paso de nuestra investigación ha consistido en preguntarnos sobre qué es y qué no es un objeto estético musical, qué tipo de objeto es, cuáles son sus características fenomenológicas y en qué se distingue de otros objetos.

1) Hemos definido el objeto musical como un objeto estético, artístico y sonoro constituido en una unidad de sentido.

Entendemos que una obra de arte musical es un objeto musical en tanto que es sentida en sus valores estéticos, percibida musicalmente por el oyente y concebida en el pensamiento musical del compositor. Dicho en términos fenomenológicos: la obra musical y el objeto estético musical noemáticamente son el mismo objeto; pero noéticamente difieren porque una obra de arte no agota su significado exclusivamente como objeto estético, sino que puede ser concebida también como objeto no estético (objeto histórico, objeto para la especulación teórica, objeto para la explotación económica, etc.), mientras que, por otro lado, un objeto musical puede ser un elemento componente de una obra musical (un motivo, un tema, una frase musical, etc.), no necesariamente ha de ser la obra completa en su totalidad.

Esta definición, pues, nos ha abierto tres frentes para la investigación:

a) el del sentimiento estético (al cual nos hemos dedicado en el primer capítulo),

b) el de la percepción o escucha musical y

c) el de la creación musical.

A estos tres campos hemos de añadir un cuarto:

d) la interpretación musical, la cual se encarga de unirlos y llevarlos a su consumación definitiva en la ejecución de la obra.

2) Del estudio crítico de las diferentes corrientes de pensamiento que tratan sobre este tema – tanto desde los que siguen una metodología fenomenológica, como los que no – hemos llegado a una serie de conclusiones sobre la naturaleza y especificidad del objeto musical que nos han hecho ver no sólo qué es, sino – e, incluso, aún más importante -, lo que NO es un objeto musical.

Así, por ejemplo, hemos coincidido con Husserl que el objeto musical es un objeto cultural – evidentemente, por pertenecer al "mundo de la cultura", pero también por sus valores estéticos de índole propiamente cultural – y espiritual. Pero, sobretodo, coincidimos en que el objeto musical es, en tanto que sentido objetivado, un objeto del sentido. Eso nos da pie a poder afirmar que el sentido de un objeto musical es el sentido de su propio sentido: es decir, la esencia de su sentido. Lo cual, para nosotros, llevados de la mano de Scheler, viene a significar la esencia del sentimiento: el sentimiento estético musical. El objeto musical es, pues, el objeto de sus propios valores y cualidades estéticas.

Desde un punto de vista fenomenológico hemos constatado como todas estas afirmaciones tienen, desde nuestro punto de vista, una gran trascendencia. Por eso, en el objeto musical la intuición de esencias se convierte en una experiencia inmediata, espontánea, sin tener que abandonar en ningún momento ninguna actitud "ingenua" ni tener que practicar ninguna *epojé* o reducción fenomenológica previa. Visto desde esta

perspectiva, hemos llegado a la conclusión de que las obras musicales, en tanto que objetos estéticos, pertenecen de pleno derecho al campo metafísico de las esencias.

3) En general, hemos podido descubrir que la obra musical **NO ES**:

a) ni un objeto ideal - como lo es, por ejemplo, un teorema matemático -,

b) ni un objeto irreal - en el sentido de inexistente -,

c) ni un objeto puramente intencional - como objeto circunscrito en la conciencia, en el sentido ingardiano del término -,

d) ni tampoco un objeto imaginario - como proponía por su parte Sartre -,

e) ni, finalmente, un objeto del lenguaje de signos o símbolos, consumados o inconsumados – tal como ha pretendido S. Langer -.

La obra musical **ES**:

a) un objeto del sentido,

b) un objeto realizante – es decir, abierto al horizonte de su desarrollo histórico, y, por tanto, no realizado definitivamente -,

c) un objeto perteneciente a una realidad en sí misma, la realidad musical, que es autorreferencial y autónoma respecto a la realidad del "mundo en que vivimos",

d) una manifestación artística de la esencia de la existencia y del sentimiento primordial de existir que eso comporta – el entusiasmo ante el gozo de vivir -,

e) un objeto que se articula dentro de su propio lenguaje y que es a la vez más universal.

4) En relación a la forma de darse el objeto musical a nuestra aprehensión, hemos descubierto que el sentido del objeto musical se nos da a la comprensión de forma politética, en diversos pasos cohesionados y coordinados entre ellos dentro de una unidad de sentido, mientras que su existencia (o identidad existencial) la aprehendemos monotéticamente, de una sola vez – todo lo contrario de lo que sucede, por ejemplo, con un teorema matemático, donde el sentido es captado de manera monotética y su existencia politéticamente dentro de una estricta sucesión lógica de pasos -.

5) Además, hemos podido constatar como la estructura que toma el objeto musical en tanto que objeto para la escucha coincide con la estructura del proceso anímico que experimentamos como contenido de sentido del sentimiento estético que el objeto musical nos despierta; en otras palabras: la forma de la relación entre los sentimientos estéticos que despierta el objeto musical y la forma que toma en la escucha es la misma.

Eso significa que en el objeto musical se da la identidad entre la forma de darse (fenomenología de la escucha) y el contenido expresivo (fenomenología del sentido); por lo tanto, no tiene sentido hablar de forma y de contenido musical como dos cosas diferentes y por separado.

Consecuentemente, la distinción entre forma y contenido expresivo – distinción que ha dado pie a la tradicional *querelle* entre formalistas y expresionistas - sólo debe entenderse estrictamente como un formalismo útil para poder realizar nuestra investigación fenomenológica en distintos campos temáticos para ser analizados uno por uno.

6) Hemos aclarado, pues, que el sentido del objeto estético se presenta simultáneamente a su percepción como objeto sensible a la escucha. Por eso hemos afirmado que el sentido del objeto musical se fundamenta en el valor correlato del sentimiento estético, NO en su percepción sonora.

Así, el objeto musical en su escucha deviene un fenómeno que consiste en la formación de sentido mediante la diferenciación formal y expresiva en un todo organizado derivado de un sentimiento estético originario. En pocas palabras: en el objeto musical la percepción no hace el sentido, sino que el sentido hace la percepción.
Todo eso trae consigo, como hemos visto por otro lado, que el encuentro entre el objeto musical y el oyente sea una experiencia especial e inconfundible respecto a la relación con otros objetos mundanos para los cuales este tipo de fenomenología no se produce.

El oyente experimenta este encuentro con el objeto musical como una vivencia intersubjetiva, de persona a persona, como si la obra se presentara talmente como un individuo que se autoexpresara con toda una personalidad individualizada propia.

3. En relación a la fenomenología de la escucha musical

De esta manera, el estudio sobre el objeto musical nos ha ido acercando, paso a paso, al fenómeno de la escucha musical. Consecuentes con ello, a continuación hemos llevado a término una investigación fenomenológica sobre la percepción de objetos en general, sobre la percepción estética – es decir, de objetos estéticos - en particular, y sobre la percepción musical – de objetos que son a la vez artísticos, estéticos y sonoros - más concretamente.

1) La escucha musical es aquella experiencia que nos permite percibir objetos musicales, es decir, objetos pertenecientes a esa realidad autónoma que hemos llamado música.

2) A partir de una investigación crítica sobre la fenomenología de la conciencia interna del tiempo, emprendida por Edmund Husserl, hemos llegado a una serie de conclusiones que nos acercan a un planteamiento radicalmente opuesto al de Husserl, como es el ***giro estético*** plasmado en la fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty. La noción de "idea sensible" del filósofo francés se acerca mucho a nuestra definición de idea musical y nos lleva también a ir más lejos en relación a sus planteamientos, aportando al vocabulario filosófico nociones como "intuición sensible" o "concepto sensible".

El diálogo con la sensibilidad merleau-pontyana y la crítica a su planteamiento nos ha permitido, pues, proponer un ***giro musical*** sobre el cual hemos intentado

construir el edificio conceptual de la escucha musical, empezando por la propia constitución del acto de la percepción.

Hemos visto que este edificio tiene su fundamento en la sensación – entendida como puro sentimiento receptivo y no como mera aprehensión de unos "datos inmediatos" de los sentidos -, lo que nos ha obligado a dar un vuelco a la concepción ontológica clásica, al hacer del accidente el fundamento originario de cualquier hipotética sustancia, así como también a introducir la noción de valor y cualidad para la percepción - la cual es singular para cada individuo - y a refutar, consecuentemente, toda posibilidad de una percepción objetiva universal.

3) A partir de lo que hemos llamado ***experiencia acusmática*** nos hemos acercado a la escucha musical a fin de captar la esencia de la percepción musical, llegando a la conclusión de que sólo en la escucha musical la percepción se convierte plenamente en objeto para sí misma.

Por eso, todo objeto musical es percibido como la síntesis de sus cualidades estéticas, sin ningún tipo de residuo o "cosa en sí". De esta manera, el objeto musical se vuelve totalmente transparente a la escucha.

La identidad, que ya hemos citado, entre la forma del objeto musical y la forma que toma el acto de su escucha nos ha permitido abrir indirectamente un camino para investigar sobre la estructura esencial del fenómeno general de la percepción – incluida, evidentemente, la de las percepciones "habituales" de los objetos que nos rodean en la cotidianidad -, la cual se nos ha revelado básicamente como una articulación multidimensional de una serie de valores y cualidades de carácter puramente estético: los entes son "seres para el sentir".

Por eso, toda pretensión de querer hacer una percepción "objetiva" – es decir, desde un "valor" de neutralidad por parte del observador – cae irremisiblemente en una falacia, ya que haciendo eso sólo habremos conseguido neutralizar la percepción de valores, es decir, des-valorizar el objeto que se nos da a la percepción.

4) Así pues, la percepción estético-musical hace presente la auténtica estructura de la percepción en general, y a la vez se distingue del estado de precariedad esencial de la percepción natural no estética.

Las diferentes dimensiones en que se fragmenta la escucha musical constituye el conjunto de todos los aspectos formales de la música. De esta manera, podemos afirmar que la forma del objeto musical es la misma que la forma que toma el acto de su escucha.

La unidad entre el objeto musical y su escucha nos llega como una cualidad estética que hace patente el valor de ***unicidad*** de la estructura de fragmentación – la forma de fragmentarse - del objeto musical percibido.

Esta estructura de fragmentación es única, como lo es también la forma comúnmente universal en que se fragmenta el fenómeno de la percepción en general, dando lugar a la condición de posibilidad para la comprensión, recogida y medida del objeto en particular, en proporción al grado de complejidad de su percepción.

Así, la unidad de percepción "pone de acuerdo" el objeto percibido y su valor de sentido para que el objeto pueda ser entendido. Sin este "acuerdo" de base la realidad del mundo y la realidad de la música serían incomprensibles en sus respectivos campos temáticos.

5) Hemos visto también como el campo general de la percepción no se reduce a la percepción de cosas que nos llegan por los sentidos físicos, sino que abraza también la percepción de imágenes (imaginación), de ideas y de valores.

Sin embargo, al fundamentarse la percepción en un sentir originario, hemos llegado a la conclusión de que toda percepción se convierte finalmente en percepción de valores y cualidades expresivas para nosotros: percibimos el valor de las cosas, de las imágenes, de las ideas y de los valores en sí – es decir, como valores estéticos -.

De esta manera, la estructura de la percepción estética musical se nos ha mostrado como una estructura constituida por unos valores y cualidades que manifiestan con total transparencia la estructura esencial de la percepción en general. Por eso todas las dimensiones del mundo físico - tiempo-espacio, materia, energía, textura, forma, color, intensidad, equilibrio, etc. - las encontramos naturalmente recogidas en el sí del objeto musical.

Dicha estructura es la siguiente:

1) valores de la sensación estética musical, organizados en:

a) cualidades *hylètica*-sonoras,

b) cualidades *cinético*-temporales,

c) cualidades de intensidad;

2) valores del sentimiento estético musical, organizados según sean cualidades puras o derivadas;

3) valores eidéticos musicales, organizados en:

a) cualidades derivadas de la idea de unidad, y

b) cualidades derivadas de la idea de identidad;

4) valores de la imaginación musical, organizados en:

a) cualidades específicas de la imaginación creativa,

b) cualidades relacionadas con la imaginación simbólica.

6) No obstante, estos valores no pueden ser considerados todavía como objetos musicales, sino que es la síntesis de todos los valores y cualidades percibidos aquello que constituye el objeto musical como manifestación unitaria e identitaria.

De esta manera son verdaderos objetos musicales:

1) la obra musical completa,

2) los movimientos musicales componentes,

3) las distintas articulaciones de sección musical,

4) el grupo unitario de frases musicales,

5) la frase musical,

6) el tema musical,

7) el motivo musical y

8) la célula motívica.

4. En relación a la fenomenología de la creación musical

Una vez estudiado el objeto musical como síntesis de los valores y de las cualidades del sentir que se abren a su percepción, es decir, a la escucha musical, podemos decir que hemos llegado al último objetivo de nuestra investigación sobre la música en tanto que fenómeno dado a la aprehensión del oyente. No obstante, lo cierto es que la realidad musical y sus objetos y cualidades no aparecen como entes del mundo dados anónimamente por la naturaleza, sino que han sido previamente objetos de la creación, en tanto que acto intencional, por parte de un artista compositor.

1) La investigación sobre la creación de los objetos musicales nos ha conducido, así, a reencontrar los valores y las cualidades que dan sentido a los objetos musicales para la escucha a partir de un punto de vista opuesto, pero complementario: es decir, desde la mente creadora del compositor.

Se ha abierto, por lo tanto, un nuevo campo de investigación fenomenológica que hemos llamado pensamiento musical y que representa el verdadero *nous* sensible dentro del cual el objeto musical puede ser ahora considerado un concepto sensible, fruto de la intuición musical sensible del compositor – manifestada en forma de ideas sensibles, sentimientos estéticos y sensaciones estético-motoras - y de su imaginación creadora, la cual recoge la intuición musical y la proyecta como símbolo del objeto musical en el horizonte de su escucha.

2) Hemos constatado la existencia de un órgano de percepción estética - propio del pensamiento musical del compositor, vinculado a su imaginación creadora e independiente de su capacidad auditiva física -: un oído musical interno que le permite escuchar al objeto musical cuando éste está aún en proceso de concepción.

Convertido en símbolo para la imaginación creadora, el objeto musical entra en el juego simbólico descubridor de nuevos valores de relación y de organización de la obra, hasta que ésta se convierte en objeto para su interpretación-ejecución y para su escucha, con independencia de que éstas lleguen a realizarse en algún momento.

3) La investigación sobre el pensamiento musical del compositor nos ha revelado la existencia de cinco nociones primordiales que son el fundamento del reconocimiento de los valores estéticos dados por la intuición y la imaginación creadora del compositor:

a) la noción de intencionalidad, relacionada con las cualidades del sentimiento estético y la expresividad musical;

b) la noción de presencia, vinculada a la identidad y singularidad del objeto musical;

c) la noción de orden, fundamento para el reconocimiento de la unidad, forma y organización del objeto;

d) la noción de movimiento, la cual es la base para reconocer el cambio, la energía, el equilibrio musicales, etc.;

e) la noción de crecimiento, involucrada en los procesos de crecimiento generativo – derivación, síntesis, contraste, etc. – y acumulativo – repetición, yuxtaposición, diversificación, etc. -.

4) A partir de estas nociones primordiales hemos visto como se configuran los diversos valores y cualidades estéticas, así como sus interacciones mutuas.

a) Empezando por el tiempo musical, éste se fundamenta, por un lado, sobre la noción primordial del movimiento como pura aprehensión de movimiento sin objeto, de movimiento en sí; por otro lado, se hace evidente la noción de intencionalidad como expresión del carácter del movimiento, del *tempo* (*Allegro*, *Grave*, *Andante*, etc.); finalmente, las nociones primordiales de crecimiento y de orden se manifiestan a partir de la generación de diversidad de valores rítmicos estructurados en unidades de sentido dentro de la unidad de *tempo*.

De esta manera, la estructura del tiempo musical evidencia la estructura originaria de la percepción del tiempo, la cual no tiene nada que ver, por cierto, con la monodimensionalidad lineal del tiempo meramente cronológico, el "tiempo" del reloj - por eso el ritmo originario es necesariamente un ritmo libre y irreductible a una medida cronométrica o a la simplificación de una grafía en la partitura -.

b) No obstante, hemos visto como el objeto musical también manifiesta sus cualidades *hylètica* como pura materialidad sonora, la cual culmina el movimiento y el crecimiento musicales poniendo de relieve la noción primordial de presencia que caracteriza la identidad del objeto musical en la singularidad de su timbre.

La noción de intencionalidad tampoco está ausente en los valores *hyléticos* que se abren paso en la imaginación creadora del compositor, ya que la materialidad sonora del objeto musical permite la posibilidad de expresar el gesto intencional del compositor vehiculado en el instrumento musical – el cual pierde la condición de ser mero "objeto del mundo" para transformarse en una cualidad estética transparente a la expresión de su interioridad sonora -, en la voz y en el cuerpo del intérprete.

Por otro lado, la noción primordial de orden en la unidad de concepción del objeto musical nos ha obligado a considerar, dentro de los límites de éste, como un único sonido – y no como una pluralidad independiente de sonidos - el movimiento sonoro dentro de un objeto musical llevado a término por cada instrumento, cambiando sus cualidades de altura, de ritmo, de dinámica, etc.. De la misma manera, la unidad de concepción polifónica del objeto musical hace posible el movimiento armónico-contrapuntístico dentro de un todo singular y

coherente, en vez de ser considerado como un conjunto inconexo de simultaneidades sonoras.

c) La unidad del sonido musical tiene su análogo en el tono musical, entendido como cualidad intensiva de la altura del sonido musical que posee una unidad de movimiento – del cual nace la melodía, mediante cambios continuos (*glissandi*) o cambios discretos (intervalos melódicos) - dentro de cada objeto musical.

Pero esta analogía con el sonido musical acaba aquí, ya que hemos podido comprobar como el tono musical es una cualidad musical privilegiada en el sentido de ser más determinante que cualquier otra en relación a la unidad e identidad del objeto musical. Por eso, la fragmentación de la melodía hace perder totalmente el sentido del objeto musical del cual forma parte. No obstante, la unidad melódica es suficientemente sólida como para permitir la posibilidad de variantes – transposiciones, inversiones, retrogradaciones, ornamentaciones, elisiones, elaboraciones, desplazamientos rítmicos, etc. – sin perder la referencia a su sentido original. En relación a los objetos musicales polifónicos, hemos visto como la noción de orden se hace visible en los valores de concordancia y discordancia presentes tanto en el contrapunto como en el lenguaje musical armónico.

d) Para la cualidad de intensidad dinámica hemos podido constatar el papel relevante que juega la noción de presencia sonora, la cual puede ser sometida, a partir de las nociones de movimiento y orden, a cambios de forma continua (*crescendo*, *decrescendo*) o de forma gradual (*piano*, *forte*, etc.).

Respecto a la unidad e identidad del objeto musical, la intensidad dinámica no es en absoluto determinante, si bien puede actuar como elemento enfático y colorístico en la trama musical.

e) A lo largo de la investigación sobre las cualidades del objeto musical se nos ha hecho evidente la importancia de las ideas sensibles de unidad e identidad. Estas – juntamente con sus antagonistas, pluralidad y extrañeza, respectivamente - son las ideas fundamentales de lo que hemos llamado cualidades eidéticas del objeto musical, las cuales se desprenden de la condición de éste en tanto que concepto sensible. La discusión a partir de ellas nos ha permitido definir con claridad otras importantes cualidades eidéticas como la idea de diversidad – compatible con la de unidad -, complejidad – compatible con la de identidad -, diferencia, igualdad, conflicto, distensión, consonancia, disonancia, equilibrio, forma, estructura, etc..

f) A diferencia de las ideas de consonancia - idea de unidad polifónica referida a un fundamento común, manifestada entre dos o más sonidos – y disonancia – idea relativa a la pérdida del sentido de consonancia – que son ideas universales, hemos visto como las ideas de concordancia y discordancia – idea sensible de conflicto asociado preferentemente a una disonancia, pero que también podría darse para una consonancia – manifiestan claramente la presencia de valores estéticos expresivos e histórico-culturales relacionados con la noción primordial de intencionalidad que dependen de los cambios constantes del gusto estético, por lo que ***no*** pueden ser consideradas universales.

g) Respecto de la intuición formal – la intuición de la idea o cualidad eidética de la forma dentro de la unidad del objeto musical –, hemos constatado la importancia que toma la idea de equilibrio que el pensamiento musical del compositor establece entre la noción de presencia de los aspectos identitarios y cohesionadores, por un lado, y las nociones de movimiento y crecimiento diversificadores, por el otro, sin olvidar tampoco el rol determinante de la noción de intencionalidad expresiva de cara a generar expectativas dentro del objeto musical y saber como satisfacerlas.

De esta manera, hemos podido aclarar que las expectativas formales ***no*** tienen su origen en modelos estilísticos inducidos o condicionados por los hábitos de escucha, sino por el deseo estético de sentirse sorprendidos por el sentimiento de entusiasmo ante la inminencia del objeto musical esperado. En este sentido, hemos podido apreciar como la plasticidad del tiempo musical, el cual somete al objeto musical a todo tipo de deformaciones correspondientes a valores de tensión y distensión, es un factor determinante para generar expectativas formales siempre renovadas sin poner en ningún momento en peligro la identidad del objeto musical.

h) Hemos descubierto que a lo largo de la historia el pensamiento musical se ha articulado de tres formas diferentes:

1) monódicamente,

2) simultáneamente (polifónica y armónicamente) y

3) serialmente.

Dentro del pensamiento simultáneo, el descubrimiento de la tonalidad tríadica ha dado lugar a la aparición de un "lenguaje armónico" asemántico pero que posee como propios:

a) un léxico armónico,

b) una gramática descriptora y valoradora, y

c) una sintaxis reguladora y discriminadora,

Este lenguaje armónico manifiesta fenomenológicamente una cualidad "representativa" de objetos dentro de la realidad musical. Todo ello nos ha dado pie a poder hablar de un "mundo" representativo creado por el pensamiento musical del compositor, absolutamente independiente del mundo de las cosas que nos envuelven, y donde los objetos musicales se convierten en "actores" de una trama narrativa que sólo guarda, como mucho, una relación metafórica con las narraciones verbales o literarias. Pero se trata de un "lenguaje" a-semántico en relación a los objetos del mundo, pero a la vez significativo en relación a los objetos musicales que describe.

El lenguaje armónico musical recoge en sí mismo la esencia de todo lenguaje representativo y, en tanto que lenguaje perteneciente al campo metafísico de las esencias, representa el auténtico y originario *Lebenswelt*.

Este lenguaje estructura el "mundo" musical como un campo conservativo de energías, resistencias y geodésicas por donde circula el movimiento musical según valores de tensión y distensión.

i) También hemos visto como la tonalidad tríadica articula su movimiento armónico entorno al acorde de tónica (I) como punto de equilibrio y que se transforma en movimiento tonal cuando sobrepasa el ámbito diatónico de la tonalidad.

Cuando el movimiento tonal realiza un desplazamiento a otro ámbito tonal decimos que se produce un cambio de tonalidad con o sin proceso de modulación. Cuando el movimiento tonal realiza una expansión interna hablamos de tonalidad tríadica cromática.

Con el tiempo, la utilización exhaustiva de la expansión tonal acompañada del recurso de la elipsis armónica llevó, como consecuencia histórica, hacia la articulación de un discurso armónico que hacía cada vez más superflua la presencia de acordes tríadas o la función de tónica como factor equilibrador de la armonía. De esta manera, la tonalidad cromática puso punto y final a la tonalidad tríadica "clásica" como lenguaje vertebrador.

j) Hemos demostrado e ilustrado con ejemplos que el pensamiento serial nació como proto-serie a partir del movimiento armónico de 3as mayores y menores descendentes, sin que eso significara tener que romper con el lenguaje armónico.

Hemos puesto de manifiesto que el método dodecafónico ideado por Schoenberg llevó a la ruptura total con la dimensión representacional de la música y a la pérdida de la cualidad eidética de unidad del objeto musical – con lo cual cambió radicalmente el valor estético musical de la melodía y del movimiento armónico, dejando, a su vez, de tener sentido hablar de grados, o de concordancia y discordancia (mientras que, en cambio, la idea universal de consonancia/disonancia continuó siendo aún válida) -.

De esta manera, la serie dodecafónica schoenberguiana se autoestablecía como fundamento de la cualidad identitaria del objeto musical y como fuerza cohesionadora del movimiento musical. Eso condujo, desde nuestro punto de vista, más que a un problema de carácter estético – decir cabe que muchas de las obras musicales escritas según el método dodecafónico poseen una calidad artística indiscutible -, a un problema de cariz epistemológico, al no responder a la integridad de sentido que la realidad musical exige para toda verdad estética.

k) Consecuentes con los argumentos que hemos ido esgrimiendo, hemos formulado una crítica en relación a los posicionamientos compositivos que hemos llamado "expresionistas" e "impresionistas", así como a la actitud llamada ecléctica.

En el primer caso, porque consideramos que no se tienen suficientemente en cuenta las exigencias formales del objeto musical; en el segundo, porque las necesidades expresivas del compositor quedan prácticamente silenciadas; en último término, respecto al eclecticismo, porque tanto las exigencias formales como las necesidades expresivas pasan a un segundo plano y sólo se busca el efecto superficial sobre el oyente a través de lugares comunes estilísticos y connotaciones de fácil identificación para éste, perdiendo los valores estéticos originarios de la música.

A todo eso hemos tenido que añadir la advertencia sobre el peligro que en la música contemporánea más reciente supone la tendencia a la "clichetización" del estilo por parte del propio autor, el cual acaba componiendo tal como de él se espera en vez de componer como él mismo no se espera.

Frente a estos posicionamientos hemos propuesto un enfoque basado en la aceptación de una realidad musical que no es ni inventada por el compositor ni ejecutora de una intimidación autárquica sobre él, sino que es desvelada por su intuición y su imaginación creadora.

Eso significa tener que asumir una actitud humilde y responsable por parte del compositor, muy alejada tanto de un deseo controlador sobre la obra como de un abandono negligente de la responsabilidad de la autoría: la actitud de aquel que sabe qué quiere hacer pero que no sabe del todo como llegar a conseguirlo y, por lo tanto, está dispuesto a superar constantemente sus limitaciones en beneficio de la obra y, a la vez, a saber aprovechar las inspiraciones puntuales como oportunidades creativas a través de las intuiciones precisas y los errores involuntarios que van surgiendo a lo largo de la elaboración de una obra, la cual se va perfilando con una "geometría" clara y profundamente sentida en sus valores estéticos.

5. En relación a la fenomenología de la interpretación y ejecución musicales

En último término, a pesar de que, como hemos podido constatar anteriormente, se produzca una coincidencia esencial entre el objeto musical creado y el objeto musical escuchado, hemos visto que no es posible establecer directamente una conexión entre la obra del compositor y la experiencia del oyente sin la figura mediadora del intérprete.

1) La tríada "compositor-intérprete-oyente" se vuelve del todo necesaria e ineludible para que el objeto musical llegue a la consumación de sus valores estéticos y de su sentido musical, así como a su culminación en la ejecución de la interpretación realizada.

Aunque la obra compuesta en el pensamiento musical del compositor pueda ser plasmada con todo tipo de detalles en una partitura - en forma de un conjunto de instrucciones más o menos estrictas de como ha de ser ejecutada -, no obstante, se nos ha hecho evidente como la obra musical siempre sobrepasa la partitura. De aquí la importancia que toma la tarea interpretativa: el intérprete restituye los valores intrínsecos de la obra y la enriquece con sus propios valores interpretativos.

Por eso, a pesar de la autonomía que presentan el acto de componer y de interpretar, una obra musical que se hiciera con el propósito de no ser interpretada o de no ser escuchada, no podría ser considerada como tal.

La obra musical, pues, permanece permanentemente abierta a nuevas aportaciones de valores estéticos interpretativos. En este sentido podemos decir que una obra musical no es acabable.

Sin embargo, los valores estéticos de la interpretación son de naturaleza diferente respecto a los valores propios de la obra musical. Eso marca un horizonte que no puede sobrepasar el intérprete: la intuición creadora del compositor es incomunicable e inaccesible directamente a aquél. Consecuentemente, todo intento de "recreación" o reconstrucción del acto creativo es en vano.

2) Hemos argumentado que la tarea del intérprete consiste en transformar, mediante la imaginación y la sensibilidad interpretativas, el signo escrito de la partitura en símbolo musical, y en reconocer el juego simbólico en el cual el pensamiento musical del compositor ha concretado su intuición sensible en la obra.

El intérprete entrega así su talento, personalidad y "cuerpo" musical a la encarnación del juego simbólico que constituye para él la obra musical, en un acto de posesión recíproca con ella a partir del cual también el intérprete queda transformado. Este acto de posesión y de mutua entrega que se da en la interpretación llega a su plena consumación en la ejecución musical: la obra musical sólo entrega al intérprete sus valores más profundos como acto recíproco de entrega consumado en la ejecución.

Para alcanzar este objetivo, hemos señalado que la interpretación ha de ser fiel a los valores estéticos de la obra misma y debe ceñirse a lo que ésta dice de sí misma. El intérprete debe ser consciente que la interpretación no es en sí misma un objeto estético, sino que es una actividad al servicio de la obra musical que es el objeto estético en su integridad. Por eso, la interpretación no ha de servir de excusa para que el intérprete exponga su vanidad, demuestre sus teorías estéticas o alcance cualquier otro propósito ajeno a los valores de la obra misma.

Esta actitud honesta de fidelidad a la obra obliga tanto al compositor como al intérprete a no escribir o interpretar con el objetivo de gustar al público, subordinando los valores estéticos al éxito mayoritario de espectadores.

3) Hemos advertido que tampoco representa una actitud fiel a la obra musical la sobrevaloración de la importancia de la partitura por sí misma. En tanto que abierta a las aportaciones de valores interpretativos, la obra musical siempre supera el testamento clausurado en que consiste su partitura.

La fidelidad a la obra no debe confundirse con el seguimiento obediente de las instrucciones escritas en la partitura: por eso hemos señalado que la música no "está" en las notas sino entre las notas y que la tarea del intérprete consiste en desvelarla detrás de los signos escritos que en el fondo la ocultan.

En el otro plato de la balanza, también hemos denunciado las interpretaciones "demasiado creativas" que atentan desautorizadamente al valor de la identidad de la obra misma.

4) Relacionado con el tema de la fidelidad interpretativa, hemos mencionado las llamadas "interpretaciones históricas" o "interpretaciones auténticas", basadas en estudios musicológicos con la intención de llevar a término una reconstrucción histórica de la manera como era ejecutada en el pasado una pieza musical.

Hemos puesto al descubierto como este intento corresponde a una fantasía que niega la experiencia del momento presente, el cual no puede ser trasladado a otra época. El problema no es de índole estética – por supuesto, puede haber interpretaciones "históricas" de gran calidad artística – sino de carácter ideológico: la imposición de este tipo de interpretación como condición de posibilidad para certificar su autenticidad, cuando en realidad si de algo podemos estar seguros es precisamente de su falta de autenticidad.

Así, hemos realizado una serie de críticas a las interpretaciones "históricas". Hemos denunciado:

1) su menosprecio de la transversalidad histórica – y la subsiguiente petrificación verticalista de su horizonte histórico -,

2) su opacidad al sentido de la tradición – lo cual nos conduce inevitablemente al "arte de museo" o "de galería" -,

3) el anacronismo que comporta toda interpretación basada en la reconstrucción – al mismo tiempo que se sitúa al intérprete en una situación ontológica metahistórica -, así como

4) su tendenciosidad ideológica que hemos llamado "autenticismo histórico", el cual ejerce un poder coercitivo y represor tanto sobre los intérpretes consagrados como, más lamentablemente todavía, sobre los jóvenes talentos de la interpretación.

5) Seguidamente nos hemos adentrado en la estructura de la interpretación musical.

La singularidad de cada obra musical pedirá una nueva manera peculiar de estructurar la interpretación, rechazando así cualquier modelo estandarizado *a priori*. De esta forma, la interpretación pone de relieve la cualidad *kairótica* e irrepetible del momento.

Por eso, hemos remarcado que las interpretaciones sucesivas de la misma obra musical representan un proceso inacabable de enriquecimiento de ésta. Esta singular renovación de la forma de estructurar se realiza a través de la relación y valoración cambiante entre los diferentes horizontes inherentes a la estructura interpretativa.

A estos horizontes los hemos llamado "momentos de la estructura interpretativa". Son los siguientes:

1) el momento de lectura-audición interna de la obra,

2) el momento del análisis – dentro del cual hemos distinguido un análisis fenomenológico descriptivo y un análisis hermenéutico -,

3) el momento de síntesis interpretativa – en el que se organiza el discurso interpretativo – y

4) el momento culminante de la ejecución vocal o instrumental.

6) Hemos definido el análisis musical como la separación de determinados aspectos de una obra para el estudio selectivo de aquellos aspectos que pueden contribuir de forma decisiva a la comprensión de la obra musical.

Sin pretender avanzar conclusiones, hemos advertido que no tiene sentido realizar una tarea analítica si después no le sigue un momento de síntesis que reúna y organice en una totalidad los resultados aportados previamente por el análisis. Sin embargo, para que el análisis sea musicalmente significativo, hemos insistido en la necesidad de que respete escrupulosamente la unidad de concepción de la obra, su integridad estructural y la intencionalidad expresiva del autor.

7) Aún habiendo reconocido la relevancia del momento analítico en la interpretación, el análisis musical no es ni sirve de conexión a la experiencia estética, ni puede servir de substituto de la escucha musical: es a ésta última que los valores estéticos se dan finalmente a su juicio soberano.

Por eso, hemos señalado que el objetivo final del momento analítico es desvelar el sentido del objeto musical, iluminando los valores estéticos que se ocultan entre las notas y las figuras de la partitura.

Para conseguir este objetivo hemos determinado una serie de condiciones para la tarea analítica:

1) debe rechazar cualquier teoría analítica que comporte la reducción de la obra a una mera confirmación de un modelo explicativo;

2) debe garantizar el respeto a la integridad, unidad e identidad de la obra y de todos los objetos musicales que la componen;

3) debe estar al servicio de la escucha, interviniendo en todo caso para ampliar y enriquecer la percepción y el sentido musicales;

4) debe partir del principio de que la verificación de los resultados analíticos ha de estar siempre en correspondencia con los valores dados inmediatamente a la escucha.

8) Profundizando en el momento analítico, hemos investigado sobre la estructura del análisis musical fenomenológico en general y hemos descubierto como se articula en diversos campos temáticos.

Hemos hablado, pues, de un análisis tipológico que se encarga de estudiar la facticidad histórica de la obra en tanto que perteneciente a un género y a unos rasgos estilísticos comunes a otras obras - del mismo compositor o no -, de la misma o de otras épocas.

Hemos mencionado también el análisis objetual, el cual identifica y describe los diversos objetos musicales de la obra.

Otro campo importante de estudio es el análisis técnico, que está encargado de la descripción de los diferentes procedimientos técnicos compositivos que utiliza el autor en aquella obra en particular.

El campo analítico que quizás pide más volumen de trabajo es el análisis cualitativo-descriptivo, en el que se hace una descripción y una valoración de las distintas cualidades estéticas vinculadas especialmente, que no únicamente, a las nociones primordiales de movimiento y crecimiento musicales:

1) cinético-temporales,

2) hilético-sonoras,

3) intensivas y

4) eidéticas – las cuales incluyen los aspectos relacionados con la forma-estructura y, si fuera el caso, con el lenguaje armónico -.

Finalmente, hemos descrito el campo del análisis hermenéutico que cuida especialmente del fenómeno expresivo, de los sentimientos estéticos, de los valores estilísticos y culturales, y, en general, de todo aquello asociado fuertemente a la noción primordial de intencionalidad.

Pero la distinción entre diversos campos no nos tiene que hacer perder de vista el horizonte unitario desde el cual se contempla el momento analítico en conjunto. Así, el campo analítico descriptivo no puede ser considerado como una cosa a parte en relación al campo del análisis hermenéutico: de hecho, todos los campos interactúan mutuamente, llevando a término, por ejemplo, una tarea hermenéutica cuando hacen la descripción de las cualidades estéticas de la obra o realizando una tarea descriptiva cuando interpretan la intencionalidad expresiva de ésta.

9) En relación a las características que deben estar presentes en el análisis descriptivo, hemos destacado la necesidad de coherencia en relación a las nociones primordiales del pensamiento musical, a fin de iluminar y explicitar el valor de las diversas cualidades estéticas:

1) seguir de forma solidaria el movimiento musical en las diversas formas en que se presente,

2) valorar la presencia de singularidades estructurales,

3) atender a las manifestaciones de orden y organización de los diferentes objetos musicales componentes de la obra, y

4) constatar el fenómeno del crecimiento musical en sus múltiples dimensiones.

En cambio, hemos señalado que el objetivo del análisis hermenéutico consiste en dejar que la obra "hable", se explique - en vez de que sea el intérprete quien "busque explicaciones" para sus teorías -, de forma que nos permita captar cada vez más claramente las chispas de sentido musical presentes en cada detalle y su razón de ser de éste dentro de la obra. De esta manera, hemos puesto de manifiesto que es la misma obra – y no el fruto de una actitud voluntariosa por parte del intérprete – la que pide ser interpretada. El análisis hermenéutico representa, pues, un nivel más profundo y a la vez más sutil y elevado respeto al análisis descriptivo: un nivel que permite descubrir la diferencia y desvelar la singularidad infundamentada. Por eso, este campo analítico es el más adecuado para valorar la intencionalidad del compositor, su cosmovisión como artista y la expresividad de su obra.

10) Para alcanzar los objetivos analíticos que hemos ido nombrando, hemos visto que puede ser de gran ayuda concretar un método analítico, a la manera de protocolo organizado de actuaciones. Sin embargo, justamente porque el análisis debe ser sensible a la singularidad de cada obra musical, no tendría sentido elaborar un método a la manera de manual universal: en este sentido cada obra "tiene que abrir su camino".

Hemos indicado que el primer paso de este camino debe consistir en observar, a la vez que nos aproximamos a la partitura, de arriba a abajo, comenzando por lo más general y más complejo, para, a continuación y poco a poco, dirigirse a lo particular, al detalle más simple.

De este modo, debemos iniciar este recorrido observando el género al cual pertenece la obra, el estilo vinculado a los procedimientos compositivos y la tipología formal de la obra.

Seguidamente, hemos de captar las características del movimiento a partir del tiempo musical, las cualidades hylètica-sonoras de la obra, los procesos de crecimiento y las cualidades eidéticas correlativas a la estructura musical.

Una vez llegados al nivel de la particularidad del detalle estamos en disposición de comprender y captar mejor la obra musical desde una perspectiva más elevada. Así, partiendo del principio de la circularidad – espiralidad - hermenéutica, retornamos reiteradamente a la perspectiva general, enriquecidos, no en menor medida, con el conocimiento que hemos adquirido de las particularidades analizadas.

Para que este proceso no se desvíe de los objetivos propuestos, hemos visto como es necesario que el intérprete tome una actitud de esmero (cura) que impida cualquier violencia contra la integridad, identidad y unidad de concepción de la obra. Eliminar las posibles distorsiones de sentido y ser fiel a la verdad musical que manifiesta la obra sólo es posible cuando el intérprete tiene suficientemente en cuenta los supuestos preestablecidos, sus prejuicios legítimos en relación a la obra que está analizando: le hará falta, por lo tanto, ser capaz de mantener en todo momento una actitud de apertura a la posibilidad de sorpresa.

11) Como hemos explicado anteriormente, al momento analítico le sigue un momento de síntesis interpretativa de todos los momentos interpretativos previos. En este punto el objetivo tiene que consistir en captar de manera profunda y elevada los valores de la obra musical en su totalidad.

Para alcanzarlo hemos de reintegrar la unidad de sentido que el análisis había separado, diferenciado y enfatizado, trascendiendo los resultados precedentes y aportando un valor interpretativo propio y decisivo – el cual de ninguna manera debe ser considerado la mera suma de los momentos anteriores -.

Hemos remarcado, también, el hecho de que la obtención de una síntesis interpretativa requiere la elaboración de un "discurso" musical interpretativo correlato del propio desplegarse de la obra musical. En este sentido, si bien la síntesis interpretativa recoge toda la paleta de énfasis y silenciamientos diferenciadores alcanzados en el momento analítico, la organización y presentación de este discurso ha de responder a la misma forma inmediata de darse de la obra musical a la escucha: sólo así pueden quedar aclaradas y orientadas las expectativas del oyente no sólo en cada detalle de la obra sino en su totalidad.

12) Finalmente, se ha hecho patente que la ejecución de la obra representa la consumación y culminación de la tarea interpretativa. Este es el momento en el cual el discurso interpretativo se transforma en sonido musical "hecho carne" en la sensibilidad, el gesto y el cuerpo del intérprete-ejecutante, dando a la vez facticidad histórica a la obra musical.

Con el propósito de conseguir este objetivo, hemos insistido en la necesidad inapelable de que la ejecución sea en todo momento fiel a la interpretación, que sea transparente a los valores interpretativos; lo que comportará la exigencia de una subordinación de la técnica instrumental a los valores propios e interpretativos de la obra. Cuando es así, la obra permite a la ejecución que ésta incorpore sus valores estéticos "ejecutivos" a aquella: valores que son singulares para cada ejecución y que representa para la obra todo un poso de enriquecimiento y crecimiento de su valor estético.

De esta manera, hemos descubierto una doble intencionalidad en la obra musical ejecutada: la intencionalidad expresiva del autor, a la cual hemos de añadir una intencionalidad interpretativa expresada en cada ejecución.

* * *

Como final y conclusión definitiva de nuestra tesis, hemos podido constatar como la estética musical fenomenológica, por un lado, nos ha desvelado la estructura profunda de donación de la música en su creación, su sentido, su escucha y su comprensión, y por otro, se nos ha presentado como una auténtica *Prima Philosophia* en tanto que nos ha hecho patente la realidad musical como la verdadera fundamentadora de la estructura metafísica del mundo de las cosas y de la vida.

...

"*Nada te satisface, ni tan quisiera lo Absoluto; sólo la música, ese desvanecimiento de lo Absoluto*".[a]

[a] E. M. Cioran, *op. cit.*, p. 259

Siglas

EFS *Esencia y formas de la simpatía*. Scheler, M.. Losada. Buenos Aires, 1942.

FEE *Phénoménologie de l'Expérience esthétique.* Dufrenne, M.. *Vol. I L'Objet esthétique*. Edición en castellano por Fernando Torres, editor. Valencia 1982.

FTPM *Fragments Toward a Phenomenology of Music*. Schütz, A.. Collected Papers vol. IV. Kluwer Academic Publishers.

GS *Gramática de los sentimientos*. Scheler, M.. Crítica. Barcelona 2003.

LI *Le Imaginaire. Psichologie phénoménologique de l'immagination*. Sartre, J.P.. Trad. cast. de Manuel Lamana. Losada, Buenos Aires, 1964.

MEF *La música nell'estetica fenomenologica*. Mazzoni, A.. Mimesis. Milano, 2004.

MI *La Musique et l'inéffable*. Jankélévitch, V. Trad. al castellano de Rosa Riu y Ramón Andrés. Ediciones Alpha Decay. Barcelona, 2005.

PHP *Phénoménologie de la perception*. Merleau-Ponty, M.. Gallimard. Paris, 1945.

PMM *Problèmes de la musique moderne*. De Schloezer, B., Scriabine, M.. Trad. al castellano de Maria y Oriol Martorell. Seix Barral. Barcelona, 1960.

OS *L'Objet singulier*. Rosset, C. Les Éditions de Minuit, Paris 1979.

TOM *Traité des Objets Musicaux*. Schaeffer, Pierre. Traducción al castellano por Araceli Cabezón de Diego, para Alianza Editorial. Madrid 2003.

VI *Le visible et l'invisible*. Merleau-Ponty, M.. Claude Lefort. París 1964.

VM *Verdad y Método*. Gadamer, H-G..Ediciones Sígueme. Salamanca 2005.

VPIZ *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*. Husserl, E..Max Niemayer Verlag, Túbingen, 1980.

Notas

Introducción

[1] Scruton, R., *The Aesthetics of Music*. Oxford University Press. New York 1999, p. 395.
[2] Gadamer, H-G., *Verdad y Método*. Ediciones Sígueme. Salamanca 2005, p. 123.
[3] *VM*, p. 124).
[4] Vilar, G., Introducción al libro *"Theodor Adorno. Sobre música"* Paidós I.C.E/U.A.B. Barcelona, 2000. p.10.
[5] como, según nuestra opinión, ocurre en el libro del gran músico y célebre director de orquestra Ernest Ansermet, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine* Éditions Robert Laffont. Paris, 1980. A pesar de su valor incuestionable de reflexión musical que contiene este voluminoso ensayo, creemos que se aparta bastante no sólo de la metodología sino de los fundamentos que deben asistir a cualquier indagación fenomenológica.
[6] *VM*., p. 107).
[7] Heidegger, M.,"*¿Qué es metafísica?".* Trad. Per X. Zubiri. Ed. Renacimiento. Sevilla, 2003.
[8] *VM*, p. 141.
[9] *VM*, p. 319.
[10] *VM*, p. 329.

Capítulo 1

[1] Scheler, M., *Gramática de los sentimientos*. Crítica. Barcelona 2003, pág. 32.
[2] *GS*, pág. 32.
[3] *GS*, pág. 33.
[4] *GS*, pág. 29.
[5] *GS*, pág. 34.
[6] *GS*, pág. 31.
[7] *GS*, pág. 30.
[8] *GS*, pág. 30.
[9] *GS*, pág. 95.
[10] *GS,* pág. 51.
[11] *GS,* pág. 92 a 94.
[12] *GS,* pág. 99.
[13] *GS,* pág. 96.
[14] *GS,* pág. 99.
[15] Scheler, M., *Esencia y formas de la simpatía*. Losada. Buenos Aires, 1942. Pág. 10.
[16] *EFS.,* pág. 14.
[17] *EFS.,* pág. 19.
[18] *EFS,,* pág. 21.
[19] *EFS,* pág. 22.
[20] *EFS,* pág. 24.
[21] Langer, S. K. *Philosophy in a New Key.* Harvard University Press. Massachusetts, 1942.
[22] Scheler, Max. *Esencia y formas de la simpatía*. Pág. 25.
[23] *EFS,* pág. 29.
[24] *EFS,* pág. 30.
[25] *EFS.,* pág. 33.
[26] *EFS,* pág. 34.
[27] *EFS,* pág. 36.
[28] *EFS.,* pág. 37.
[29] *EFS,* pág. 38.
[30] *EFS.,* pág. 40.

[31] *EFS,* pág. 41
[32] *EFS.,* pág. 48.
[33] *EFS,* pág. 49.
[34] *EFS.,* pág. 50.
[35] *EFS,* pág. 50.
[36] *EFS,* pág. 52.
[37] *GS,* pág 146.
[38] *EFS,* pág. 63.
[39] *EFS.,* pág. 70.
[40] *EFS.,* pág. 74-76.
[41] *EFS,* pág. 80.
[42] *EFS.,* pág. 81.
[43] *EFS,* pág. 82.
[44] *EFS.,* pág. 84.
[45] *EFS,* pág. 89.
[46] *EFS,* pág. 91.
[47] *EFS.,* pág. 108-109.
[48] *EFS,* pág. 277.
[49] *EFS,* pág. 141.
[50] *EFS,* pág. 128.
[51] *EFS.,* pág. 133.
[52] *EFS,* pág. 143.
[53] *EFS,* pág. 179.
[54] *EFS,* pág. 180.
[55] *EFS,* pág. 296.
[56] *EFS,* pág. 301.
[57] *EFS,* pág. 311.
[58] *EFS,* pág. 306.
[59] *EFS,* pág. 308.
[60] *EFS,* pág. 311.
[61] *EFS,* pág. 315.
[62] *EFS,* pág. 316.
[63] *EFS,* pág. 317-318.
[64] *EFS,* pág. 328.
[65] *EFS,* pág. 331.
[66] Scheler, M., *Gramática de los sentimientos*. Crítica. Barcelona 2003, pág. 208.
[67] *GS,* pág. 224.
[68] Adorno, Theodor W., *Filosofia de la nueva música.* Sur. Buenos Aires 1966, pág 189.
[69] Dante Alighieri. *Divina Commedia*, Paradiso Canto XXXIII. Edición bilingüe con traducción al catalán de Joan F. Mira. Proa. Barcelona, 2000.
[70] *GS,* pág. 30.
[71] *GS,* pág. 31.

Capítulo 2

[1] Dufrenne, M., *Phénoménologie de l'Experience esthétique. I. L'objet esthétique*. Trad. cast. de Román de la Calle, Fernando Torres editor, Valencia, 1982, pág 23.
[2] Husserl, E., *Formale und transcendentale Logik*, Niemeyer, Halle 1929 (recogido en *MEF*, pág. 21).
[3] *MEF*, pág. 21-22.
[4] *MEF*, pág. 27.
[5] Geiger, M., *Zugänge zur Ästhetik*, Der Neue Geist, Leipzig 1928 (recogido en *MEF*, pág. 30).
[6] Mazzoni, M., *MEF*, pág. 31.
[7] Husserl, E., *Logische Untersuchungen*. Niemeyer, Halle 1900-01.
[8] *MEF*, pág. 35.
[9] Conrad, W., *Der ästhetische Gegenstand. Eine phänomenologische Studie*, 1908 (recollit en *MEF*, pág. 37).
[10] *Ibidem* (recogido en *MEF,* pág. 52).

[11] *MEF*, pág. 56-57.
[12] Ingarden, R., *Das Musikwerk*. Traducció al francès de Dujka Smoje, *Qu'est-ce qu'une oeuvre musical?*, Christian Bourgis editeur. 1989.
[13] *Opus cit.*, pág. 83.
[14] *Opus cit.*, pág. 94.
[15] *Opus cit.*, pág. 142-143.
[16] *Opus cit.*, pág. 178-179.
[17] Schütz, A., *Fragments Toward a Phenomenology of Music*. Collected Papers vol. IV. Kluwer Academic Publishers, pág. 243-275.
[18] *FTPM*, pág. 243.
[19] *FTPM*, pág. 244.
[20] *FTPM*, pág. 250.
[21] *FTPM*, pág. 258.
[22] *FTPM*, pág. 248.
[23] *FTPM*, pág. 263.
[24] *FTPM*, pág. 265.
[25] *FTPM*, pág. 271.
[26] *FTPM*, pág. 274.
[27] Sartre, J. P., *Le Imaginaire. Psichologie phénoménologique de l'immagination*. Trad. cast. de Manuel Lamana. Losada, Buenos Aires, 1964, pág. 17.
[28] *LI*, pág. 18.
[29] *LI*, pág. 20.
[30] *LI*, pág. 30.
[31] *LI*, pág. 32.
[32] *LI*, pág. 34.
[33] *LI*, pág. 37-38.
[34] *LI*, pág. 124.
[35] *LI*, pág. 128.
[36] *LI*, pág. 224.
[37] *LI*, pág. 226-228.
[38] *LI*, pág. 229.
[39] *LI,* pág. 232.
[40] *LI,* pág. 235.
[41] *LI,* pág. 235.
[42] *LI,* pág. 237.
[43] Dufrenne, M., *Phénoménologie de l'Expérience esthétique.Vol. I L'Objet esthétique*. Edición en castellano por Fernado Torres, editor. Valencia 1982, pág. 29. (***FEE***).
[44] *FEE*, pág. 32.
[45] *FEE*, pág. 35.
[46] *FEE*, pág. 35.
[47] *FEE*, pág. 44.
[48] *FEE*, pág. 49.
[49] *FEE*, pág. 50.
[50] *FEE*, pág. 51.
[51] *FEE*, pág. 127-128-129.
[52] *FEE*, pág. 260.
[53] *FEE*, pág. 262.
[54] *FEE*, pág. 263.
[55] *FEE*, pág. 269-271.
[56] *FEE*, pág. 272.
[57] *FEE*, pág. 283.
[58] *FEE*, pág. 283-284.
[59] *FEE*, pág. 308-309.
[60] de Schloezer, B., Scriabine, M., *Problèmes de la musique moderne*. Trad. al cast. de Maria y Oriol Martorell. Seix Barral. Barcelona, 1960, pág. 105. (***PMM***).
[61] *PMM*, pág. 59.
[62] *PMM*, pág. 60-62.
[63] *PMM*, pág. 65-66.
[64] *PMM*, pág. 31-32.

[65] *PMM*, pág. 36.
[66] *PMM*, pág. 39.
[67] *PMM*, pág. 41.
[68] *PMM*, pág. 44.
[69] *PMM*, pág. 45-46.
[70] *PMM*, pág. 48.
[71] *PMM*, pág. 49.
[72] *PMM*, pág. 50.
[73] *PMM*, pág. 54.
[74] *PMM*, pág. 50.
[75] *PMM*, pág. 55.
[76] Schaeffer, P., *Traité des Objets Musicaux*. Traducción al castellano por Araceli Cabezón de Diego, para Alianza Editorial. Madrid 2003, pág. 159. (***TOM***)
[77] *TOM*, pág. 163.
[78] *TOM*, pág. 163.
[79] *TOM*, pág. 164.
[80] *TOM*, pág. 22.
[81] *TOM*, pág. 23.
[82] *TOM*, pág. 93.
[83] *TOM*, pág. 329.
[84] *TOM*, pág. 27.
[85] *TOM*, pág. 184.
[86] *TOM*, pág. 184.
[87] *TOM*, pág. 185-197.
[88] Jankélévitch, V., *La Musique et l'inéffable*. Trad. al castellano de Rosa Riu y Ramón Andrés. Ediciones Alpha Decay. Barcelona, 2005, pág. 161. (***MI***)
[89] *MI*, pág. 118.
[90] *MI*, pág. 118.
[91] *MI*, pág. 228.
[92] *MI*, pág. 217.
[93] *MI*, pág. 224.
[94] *MI*, pág. 118.
[95] *MI*, pág. 32.
[96] *MI*, pág. 18.
[97] *MI*, pág. 111.
[98] *MI*, pág. 122-123.
[99] *MI*, pág. 112.
[100] *MI*, pág. 115.
[101] *MI*, pág. 144.
[102] *MI*, pág. 147.
[103]*MI*, pág. 131.
[104] *MI*, pág. 131.
[105] *MI*, pág. 137.
[106] Rosset, C., *L'Objet singulier*. Les Éditions de Minuit, Paris 1979. Pág. 63. (***OS***)
[107] *OS*, pág. 61.
[108] *OS*, pág. 62.
[109] *OS*, pág. 63.
[110] *OS*, pág. 64.
[111] *OS*, pág. 65.
[112] *OS*, pág. 65.
[113] *OS*, pág. 67.
[114] *OS*, pág. 71.
[115] *OS*, pàg. 79.
[116] *OS*, pág. 82.
[117] *OS*, pág. 87. Lo marcado en negrita es mío.
[118] *OS*, pág. 88.
[119] *OS*, pág. 91.

Capítulo 3

[1] Ferrater Mora, J., *Diccionario de Filosofía de Bolsillo*. Alianza Editorial. Madrid 1983, pág. 608
[2] Ferrater Mora, J., *Op. cit.*, pág. 610
[3] Ferrater Mora, J., *Op. cit.*, pág. 611
[4] Ferrater Mora, J., *Op. cit.*,pág. 614
[5] *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, Rudolf Boehm ed., *Husserliana X*, Martinus Nijhoff, Den Haag, 1966, pág. 334.
[6] Gadamer, H-G., *Verdad y método*. Ediciones Sígueme. Salamanca, 2005, p. 308).
[7] *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* , Max Niemayer Verlag, Túbingen, 1980, pág.5.
[8] *VPIZ*, pág. 26.
[9] *VPIZ*, pág. 30.
[10] *VPIZ*, pág. 31.
[11] *VPIZ*, pág. 35.
[12] *VPIZ*, final del párrafo 18, pág. 44-45.
[13] *VPIZ*, comienzo del párrafo 30, pág. 62.
[14] *VPIZ*, pág. 66.
[15] *VPIZ*, páraafo 31, pág. 69.
[16] *VPIZ*, pág. 74.
[17] *VPIZ*, párrafo 36, pág. 74.
[18] *VPIZ*, párrafo 36, pág. 75.
[19] *VPIZ*, párrafo 39, pág. 83.
[20] *VPIZ*, párrafo 43, pág. 90.
[21] *VPIZ*, pág. 107.
[22] *VPIZ*, pág. 106.
[23] *VPIZ*, pág. 108.
[24] *VPIZ*, pág. 110.
[25] *VPIZ*, pág. 119.
[26] Ferrater Mora, J., *Op. cit.*,pág. 614-615.
[27] Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, Gallimard. Paris, 1945, pág. 33.
[28] Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*. Claude Lefort. París 1964, pág. 200.
[29] Merleau-Ponty, M., *Signes*. París 1960, pág. 208.
[30] *Résumés de cours. Collège de France (1952-1960)*. París 1968, pág. 91.
[31] Bech, J. Mª, *Merleau-Ponty. Una aproximación a su pensamiento*. Anthropos. Barcelona 2005, pág. 78.
[32] Merleau-Ponty, M., *L'Oeil et l'Esprit*, Gallimard. Paris, 1964, pág. 25.
[33] citado por Merleau-Ponty en L'Oeil et l'Esprit, pág. 72.
[34] *PHP*, pág. 218.
[35] Merleau-Ponty, M., *L'Oeil et l'Esprit*. Gallimard. Paris 1964, pág. 80.
[36] Ver Capítulo 2. punto 1.1.1. del presente escrito.
[37] Ver Cap. 2. 1.1.2.
[38] Ver Cap. 2. 1.1.3 y Cap. 2. 1.1.4.
[39] Ver Cap. 2. 1.1.5.
[40] Sartre, J. P., *La imaginación*. Sarpre. Madrid, 1984; pág. 157.
[41] Ver Cap. 1 14.2.2.
[42] Ver Cap. 1. 14.2.
[43] Sartre, J. P., *Le imaginaire*. Losada. Buenos Aires 1964, pág. 150.
[44] ver nota q del Capítulo 2.

Capítulo 4

Ver Raffman D. *Language, Music and Mind*. Cambridge. Massachussetts, 1993.

Bibliografía

Adorno, Th. W.. *Filosofia de la nueva música.* Sur. Buenos Aires, 1966.
Teoría estética. Taurus Ediciones. Madrid, 1971.
Theodor Adorno. Sobre música. Paidós I.C.E/U.A.B. Barcelona, 2000.

Agustín. *De Musica*. Editorial Católica. Madrid, 1988.

Alighieri, D.. *Divina Commedia*, Paradiso Canto XXXIII. Proa. Barcelona, 2000.

Ansermet, E.. *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*.
Éditions Robert Laffont. Paris, 1980.

Aristóteles, *El Arte Poético*. Espasa-Calpe. Madrid, 1970.

Barthes, R.. *Elementos de semiología*. Alberto Corazón. Madrid, 1971.

Bech, J. Mª. *Merleau-Ponty. Una aproximación a su pensamiento*.
Anthropos. Barcelona, 2005.

Bergson, H.. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia.*
Ediciones Sígueme. Salamanca, 1999.

Bernaldo de Quirós, J.. *Elementos de rítmica musical*. Barry & Cía. Buenos Aires, 1955.

Boucorichlev, A. " *Le langage musical*". Fayard. 1993.

Brentano, F. C.. *La psychologie du point de vue empirique*. Aubier. Paris, 1944.

Brelet, G.. *L'interpretation créatice*. Presses Universitaires. Paris, 1951.

Burkholder, J. P., Grout, D. J., Palisaca, C. V.. *Historia de la música occidental*.
Alianza. Madrid, 2008.

Cage, J.. *Silencio*. Árdora. Madrid, 2007.

Chomsky, N.. *Aspectos de la teoría de la sintaxis*. Aguilar. Madrid, 1970.

Cioran, E.M. *El ocaso del pensamiento*. Tusquets. Barcelona, 2006.

Collingwood, R. G., *Los principios del art*e. Fondo de Cultura Económica.
México, 1960.

Conrad, W.. *Der ästhetische Gegenstand. Eine phänomenologische Studie*, 1908.

Cooke, D.. *The language of Music*. Oxford University Press. New York,1989.

Croce, B.. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale, teoria e storia.* Adelphi. Milano, 1990.

Damasio, A.. *The Feeling of What Happens: Body and emotion in the making of consciousness* Harvest Books. 2000.

Dart, Th.. *The interpretation of music*. Hutchinson. London, 1984.

Deleuze, G.. *Lógica de la sensación.* Arena libros. Madrid, 2002.

Descartes, R.. *Compendio de música*. Tecnos. Madrid, 1992.
Tratado de las pasiones del alma; y discurso sobre el método. Iberia. Barcelona, 1963.

Donington, R.. *The interpretation of early music*. Faber & Faber. London, 1989.

Dufrenne, M.. *Phénoménologie de l'Experience esthétique. I. L'objet esthétique*. Fernando Torres editor, Valencia, 1982.

Eimert, H i altres, *¿Qué és la música electrònica?*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1973.

Ekman, P.. *Emotions revealed: recognizing faces and feelings to improve communication and emotional life* . Henry Holt & Co.. New York, 2003.

Erickson, R.. *La estructura de la música*. Vergara. Barcelona, 1959.

Ferrater Mora, J.. *Diccionario de Filosofía de Bolsillo*. Alianza Editorial. Madrid, 1983.

Ferry, L., Vincent, J. D.. *¿Qué es el hombre? Sobre los fundamentos de la Biología y la Filosofía*, Taurus, Madrid, 2001.

Forte, A., Gilbert, S. E.. *Introducción al análisis schenkeriano*. Labor. Bacelona, 1992.

Fubini. E.. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza. Madrid, 2005.
Música y Lenguaje en la estética contemporánea. Alianza Editorial. Madrid, 1994.

Gadamer, H-G.. *El giro hermenéutico*. Cátedra. Madrid, 2001.
Verdad y Método. Ediciones Sígueme. Salamanca, 2005.

Gauss, Ch. E.. *Dictionary of the history of ideas: Studies of selected pivotal ideas*. P.P. Wiener. New York, 1973.

Gaut, B., *The Creation of Art*. Canbridge University Press, 2003.

Geiger, M.. *Zugänge zur Ästhetik*, Der Neue Geist, Leipzig, 1928.

Goodman, N.. *Los lenguajes del arte: aproximación a la teoría de los símbolos*. Seix Barral. Barcelona, 1976.

Harnoncourt, N.. *Le discours musical*. Gallimard. 1984.

Hanslick, E.. *De lo bello en la música*. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1947.

Hartmann, N.. *Ästhetic*. De Gruyter. Berlin, 1953.

Hegel, G, W. F.. *La fenomenología del espíritu*. Fondo de Cultura Econòmica. México D.F. 1966.
Estética. Alta Fulla. Barcelona, 1988.

Heidegger, M.. *El concepto de tiempo.* Editorial Trotta. Madrid, 2003.
El ser y el tiempo. Fondo de cultura económica. México, 1951.
¿Qué es metafísica?. Ed. Renacimiento. Sevilla, 2003.

Helmholtz H. von. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Dover Publications. New York, 1990.
Théorie physiologie de la musique. Victor Masson et Fils. Paris.

Honderich, T.. *Enciclopedia Oxford de Filosofía* (2ª edición). Tecnos. Madrid, 2008.

Hume, D.. *A Treatise of human nature*. Clarendon. Oxford, 1978.

Husserl, Edmund.. *Ideas I.* Fondo de cultura económica. México,1949.
Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins. Max Niemayer Verlag, Túbingen, 1980 (traducción al castellano en *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo.* Editorial Trotta. Madrid, 2002).

Ingarden, R.. *Das Musikwerk*. Traducción al francés en *Qu'est-ce qu'une oeuvre musical?*. Christian Bourgois editeur. 1989.

Jankélévitch, V.. *La música y lo inefable*. Ediciones Alpha Decay. Barcelona, 2005.

Kant, I.. *Crítica del juicio*. Espasa-Calpe. Madrid, 1977.

Keller, H.. *Essays on Music*, ed. C. Wintle. Cambridge, 1944.

Kivy, P.. *Nuevos ensayos sobre la comprensión musical*. Paidós. Barcelona, 2005.

Kühn, C.. *Tratado de la forma musical*. Labor. Barcelona, 1992.

Langer,S.. *Feeling and Form*. Scribner's. New York, 1953.
Philosophy in a New Key. Harvard University Press. Massachusetts, 1942
LaRue, J. *Análisis del estilo musical*. Idea Books. Barcelona, 2003.

Lawson, C., Stowell, R.. *La interpretación histórica de la música*. Alianza. Madrid, 2005.

Leibniz, G. W.. *"Epistolae ad diversos"* carta 154 a Goldbuch (1712).

Leibowitz, R.. *Introduction à la musique de douze sons*. L'Arche. Paris, 1949.

Lerdahl, R. i Jackendoff. A.. *A Generative Theory of Tonal Music.* Cambridge. Massachussetts, 1983.

Levinson, J.. *Music, Art and Metaphisics*. Cornell University Press, Ithaca. New York, 1990.

Lévi-Strauss, C. *Mythologiques. Volum I. Le cru et le cuit*. Plon. Paris, 1964.

Lisciani-Petrini, E.. *Tierra en blanco. (Música y pensamiento a inicios del siglo XX*) Akal. Madrid, 1999.
.
Lussy, M.. *El ritmo musical*. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1945.

Mazzoni, A.. *La musica nell'estetica fenomenologica*. Mimesis. Milano, 2004.

Merleau-Ponty, M.. *L'Oeil et l'Esprit*, Gallimard. Paris, 1964.
Phénoménologie de la perception, Gallimard. Paris, 1945.
Résumés de cours. Collèg de France (1952-1960). Gallimard. París, 1982.
Signes. Gallimard. París, 1960.
Le visible et l'invisible. Gallimard. París, 1964.

Mayer, L. B.. *El estilo en la música*. Pirámide. Madrid, 2000.
Emoción y significado en la música. Alianza. Madrid, 2001.

Morgan, R. *La música del siglo XX*. Akal. Madrid, 1994.

Nattiez, J.J.. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Union Général d'Éditions. Paris, 1976.

Nietzshe, F.. *Així habló Zaratustra*. Alianza. Madrid, 1980.
El nacimiento de la tragedia. Alianza Editorial. Madrid, 1980.

Pascal B.. *Pensamientos*. Espasa-Calpe. Madrid, 1976.

Perle, G.. *Twelve-ton tonality*. University of California Press. Berkeley, 1996.

Platón. *Obras completas*. Aguilar. Madrid, 1972.

Pousseur, H.. *Música, semántica, sociedad.* Alianza Música. Madrid, 1984.
Raffman D.. *Language, Music and Mind*. Cambridge. Massachussetts, 1993.

Rameau J. Ph.. *Traité de l'harmonie*. Arte Tripharia. Madrid, 1984.

Reti. R. *Tonalidad, atonalidad, pantonalidad: estudio de algunas tendencias en la música del siglo XX*. Rialp. Madrid, 1965.
The Thematic Process in Music. Faber. London, 1961.

Riemann, H.. *Manuel de l'Harmonie*. Breitkopf & Härtel. Leipzig, 1902.
Teoría general de la música. Idea Books. Barcelona, 2005.

Rosset, C.. *L'Objet singulier*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1979.

Rousseau, J. J.. *Écrits sur la Musique*. Éditions Stock. Paris, 1979.

Salzer, F., Schakter, C.. *El contrapunto en la composición*. Idea Books. Barcelona, 1999.

Salzer, F.. *Structural Hearing*. Dover Publications. New York, 1982.

Sartre, J. P.. *La imaginación*. Sarpre. Madrid, 1984.
Le Imaginaire. Psichologie phénoménologique de l'immagination. Losada. Buenos Aires, 1964.

Searly, H.. *El contrapunto del siglo XX*. Vergara. Barcelona 1957

Shenker, H.., *Five graphic music analyses*. Dover Publications. New York 1969
Tratado de Armonia. Real Musical. Madrid, 1990.

Schütz, A.. *Fragments Toward a Phenomenology of Music*. Collected Papers vol. IV. Kluwer Academic Publishers

Schloezer, B. de, Scriabine, M.. *Problemas de la música moderna*. Seix Barral. Barcelona, 1960.

Schaeffer, P.. *Tratado de los objectos musicales*. Alianza Editorial. Madrid, 2003.

Scheler, M.. *Esencia y formas de la simpatía*. Losada. Buenos Aires, 1942.
Gramática de los sentimientos. Crítica. Barcelona, 2003.

Schönberg, A.. *El estilo y la idea*. Taurus. Madrid, 1963.
Tratado de Armonia. Real Musical. Madrid, 1979.

Schopenhauer, A.. *El mundo como voluntad y representación*. Aguilar. Madrid, 1960.

Scruton, R.. *Historia de la filosofía moderna. De Descartes a Wittgenstein*. Ediciones Península. Barcelona, 2003.
The Aesthetics of Music. Oxford University Press. New York, 1999.

Sloboda, J. A.. *L'esprit musicien: la psycologie cognitive de la musique*. Pierre Mardaga, éditeur. Liège, 1985.

Smith Brindle. R.. *La nova música*. Antoni Bosch, editor. Barcelona, 1979.

Snarrenberg, R.. *Schenker's interpretative practice*. Cambridge University Press. New York, 1997.

Steiner, G.. *Gramàtiques de la creació*. Editorial Proa. Barcelona, 2002.

Storr, A.. *La música y la mente*. Paidós. Barcelona, 2002.

Szendy, P.. *Escucha*, (precedit d'*Ascoltando*, de Nancy, J. L.). Paidós. Barcelona, 2003.

Toch, Ernst. *La melodía* Labor Barcelona, 1985.

Tovey, D.. *Essays in musical analysis*. Oxford University Press. London, 1981.

Vinci,L. da. *Tratado de pintura.* Akal. Madrid, 2004.

Webern, A.. *El camí cap a la nova música*. Antoni Bosch, editor. Barcelona,1982.

Wittgenstein, L. *Fenomenología. (Secciones 94-100 del Big Typescript)*. KRK ediciones. Oviedo, 2009.
Investigacions filosòfiques. Edicions 62. Barcelona, 1997.

Xenakis, I.. *Música arquitectura*. Antoni Bosch, editor. Barcelona, 1982.

Zarlino, G. *Le Istitutzioni armoniche*. Arnaldo Forni. Bologna,1999.

Zuckerkandl, V.. *Sound and Symbol*. Princeton University Press. New Jersey, 1969.

The Sense of Music. Princeton University Press. New Jersey, 1959.

Bibliografía musical

Bach, J.S.. *Die Kunst der Fugue, BWV 1080*. Boosey & Hawkes. London, 1951.
Musikaliches Opfer, *BWV 1079*. Boosey & Hawkes. London, 1952.
Sinfonía nº 8 para clave, BWV 794. Bärenreiter. Kassel, 1972.

Beethoven, L. van. *Sinfonía nº 3 en Mi b mayor (Heroica), op. 55*.
Dover Publications. New York ,1989.
Sinfonía nº 6 en Fa mayor (Pastoral), op. 68.
Dover Publications. New York, 1989.

Berg, A.. *Violinkonzert*. Universal Edition. Wien, 1964.

Brahms, J.. *Sinfonía nº 4 en Mi menor, op. 98*. Dover Publications. New York, 1974.

Capmany, A.. *Cançoner popular: cançons populars catalanes*. Ketres Editora.
Barcelona, 1980.

Debussy, C.. *La Mer*. Dover Publications. New York, 1997 .

Mozart, W. A.. *Sinfonía en Do mayor "Júpiter" K. V. 551*.
Editio Musica. Budapest, 1980.

Schumann, R. *Album für die Jugend, op. 68*. Schott/Universal Edition. Wien, 1979.

Stockhausen , K.. "*Gruppen*" *für drei orchester, werk nr. 6*. Universal Edition.
London, 1963.

Wagner, R.. *Das Rheingold*. Dover Publications, New York, 1985.
Die Walküre. Dover Publications, New York, 1978.
Siegfried. Dover Publications, New York, 1983.
Götterdämmerung. Dover Publications, New York, 1982.

Webern, A.. *Variaciones para piano, opus 27*. Universal Edition. Wien, 1965.