

teorema

Vol. XXXI/3, 2012, pp. 237-252

ISSN: 0210-1602

[BIBLID 0210-1602 (2012) 31:3; pp. 237-252]

En busca del concepto musical: tres criterios clave y una cuestión de misterio

Rodrigo Guijarro Lasheras

The Routledge Companion to Philosophy and Music, EDITADO POR THEODORE GRACYK y ANDREW KANIA, LONDRES y NUEVA YORK, ROUTLEDGE, 2011, 654 pp, 135.00 £.

Sin el imperialismo del concepto, la música habría sustituido a la filosofía: habríamos conocido entonces el paraíso de la evidencia inexpresable, una epidemia de éxtasis.

E. M. CIORAN, *Silogismos de la amargura*.

I. INTRODUCCIÓN

Sumamente abrumadora resulta nuestra ineficacia para articular lingüística o conceptualmente la experiencia estética que propicia la obra musical. Esto, quizás en último término el gran acicate para su investigación filosófica, ilustra lo que a menudo se ha llamado poder revelador, misterioso y místico de la música¹. Su naturaleza abstracta y su problemática semántica, así como lo inefable de su experiencia, parecen ubicar sus propiedades en un limbo alógico que la filosofía, aspirante por su parte a otra suerte de revelación, ha intentado desvelar conceptualmente.

De todo ello es muestra el presente volumen, *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, empresa pionera en el intento de establecer y sistematizar el corpus de pensamiento musical que de forma especialmente intensa se ha desarrollado en los últimos treinta años. Para ello se ha optado

por una estructura hexamembre compuesta de 56 capítulos escritos por igual número de especialistas, en su mayoría pertenecientes al ámbito anglosajón. No obstante contar con algunos precedentes, la ambición de este compendio supera con creces la de textos anteriores², más aún en la medida en que no se limita a plantear el grueso de cuestiones filosóficas clave pertinentes (partes 1 y 2) sino que también desarrolla ampliamente una historia de la filosofía de la música (partes 3 y 4) para finalizar con una reflexión sobre las especificidades que plantean los distintos géneros y subgéneros musicales (parte 5) y una perspectiva filosófica del conjunto de otras disciplinas involucradas en la investigación sobre el fenómeno musical (parte 6). Y es que resulta un hecho palmario que la reflexión sobre la música exige un enfoque interdisciplinar, de tal manera que el apoyo de la psicología, neurobiología, paleoantropología o sociología serán referentes ineludibles en muchas secciones del libro. Asimismo, el lector encontrará una útil guía bibliográfica sobre cada uno de los temas tratados, cuyas interrelaciones con otros apartados se explicitan también al final de cada capítulo. Gran acierto, dada la vertiginosa sucesión de temas a lo largo de las páginas de este compendio, de cuyo ingente volumen temático comentaré con especial intensidad el contenido en las dos primeras partes.

II. TRES CONCEPTOS CLAVE

II.1 *Música*

La delimitación de un concepto suele ser más difícil cuanto más cotidiano e intuitivo nos resulte, lo que tiene especial pertinencia en el ámbito que nos ocupa. Considero no obstante que la mayor parte de la reflexión sobre el fenómeno musical puede sintetizarse en torno a tres conceptos, auténticos catalizadores de la filosofía de la música y del presente volumen. En torno a ellos podríamos reestructurar toda la primera parte del siguiente modo: en primer lugar hallamos el concepto de *música*, seguido del de *obra musical* y, finalmente, del concepto de “*performance*”³. La primera dificultad queda entonces ya a la vista: la definición de cada uno de estos términos, empezando por el seguramente más comprometido de todos: ¿qué es música?, he aquí la pregunta a la que, junto con sus diversas implicaciones, se dedican los tres primeros capítulos del libro [pp. 1-37].

Reviste especial interés glosar la tesis de Andrew Kania, quien elabora una definición progresiva consistente en la modificación de sus componentes conforme avanza el análisis, que incluye a su vez la revisión de otras teorías y definiciones. Esto evidencia un rasgo que el lector encontrará a lo largo de todo el libro: por un lado se trata de proponer una teoría propia más o menos consensuada y sustentada en elementos desarrollados en textos anteriores, y, por otro, coexiste el intento de ofrecer una breve panorámica y catalogación

de distintas corrientes de pensamiento respecto de cada uno de los temas –de ahí su carácter de compendio que sirve asimismo para ejemplificar el estado de la cuestión-. Podría argumentarse que algunos capítulos adolecen de un balance irregular de estos dos elementos⁴, si bien no empaña ni dificulta la gran labor compendiadora del presente volumen, que interesará tanto a eruditos como a neófitos curiosos.

La conclusión a la que Kania [p. 12] llega es que “música es cualquier evento intencionadamente⁵ producido u organizado para ser escuchado, y o bien poseer algún rasgo musical básico como altura o ritmo o bien ser escuchado en virtud de esos rasgos”. Parece claro que el primer elemento definitorio es el sonido: toda música es sonido⁶, pero no todo sonido es música. Esto no implica la existencia de sonidos musicales y de sonidos no musicales, ya que cualquier sonido puede tener esta cualidad o no según el contexto, no siendo esta –la musicalidad– una propiedad intrínseca del mismo.

El segundo componente de la antedicha definición –“intencionadamente producido u organizado para ser escuchado”– representa el esfuerzo de Kania por incluir el carácter intencionado y así evitar caer en la circularidad de una definición volicional –es música el conjunto de sonidos que hacemos cuando queremos hacer música–, conducente en última instancia al término que se pretende definir, y que, sin ser falsa, no es informativa –es música lo que es música–. Dicho esto, la alternativa parece requerir la incorporación de la intencionalidad –en el sentido que antes maticé– como condición necesaria pero no suficiente; esto es, uno de los requisitos de la música es que los sonidos sean producidos con la consciencia y voluntad de ser producidos para ser escuchados. Así, pongamos por caso, si mi gato se sube al piano y se pasea por las teclas, el sonido producido no será música. Sin embargo, conforme a esta definición, si a continuación me siento al piano y reproduzco exactamente la misma secuencia de sonidos producidos antes por el gato, el resultado sí será música.

Estas consideraciones abren paso a otra vía argumental interesante. De acuerdo con ella, ritmo y/o altura no son características del sonido, sino producto de su tamizado a través del filtro musical, esto es, son únicamente características musicales, tal y como vimos que aparecen en la definición de Kania. Así, una cosa es la frecuencia o tono –magnitud física– y otra, derivada de ella pero exclusivamente musical, la altura, que no implica la posesión de una determinada frecuencia, sino la identificación con una nota determinada del sistema musical –un re, un fa sostenido...– (para entender esta noción es diáfano el ejemplo del *vibrato*, que cambia la frecuencia de la nota pero no su altura). Su definición de este modo solo incluye a los sonidos con altura –“algún rasgo musical básico”–, no únicamente con la magnitud física que es la frecuencia⁷. Pero varios problemas vuelven a surgir: si lo interpretamos así, creo que es fácil caer de nuevo en una definición circular: música es lo que posee “características musicales básicas”, o en otras palabras, lo que

posee ritmo y/o altura a un tiempo que estos son dos rasgos dependientes y exclusivos de su concepción como música, no cuantificables en ningún sonido con anterioridad a otorgarle estatuto musical. Si por el contrario entendemos ritmo y/o altura como propiedades físicas del sonido, independientes por ende de su cualidad musical o no musical, las emisiones lingüísticas⁸ o la sirena de una ambulancia serían también música: son sonidos, intencionadamente producidos u organizados y con un ritmo y una altura –rasgos prosódicos–.

No obstante, creo que ahí no terminan los posibles inconvenientes de la definición de Kania. Y es que, según esta, no es ya que cualquier conjunto sonoro puede ser música, sino que, lo que es más, en muchas situaciones no existe forma de determinar si lo que escuchamos es o no música. No hay sonido, por antimusical que intuitivamente pueda parecernos –el sonido de una cisterna, de una taladradora–, del que podamos afirmar de antemano con total certidumbre que no es música. Si habitualmente así lo hacemos es por suposiciones automatizadas de orden pragmático. Así, si yo oigo en casa de mi vecino el sonido de una cisterna, lo más normal es que no atribuya a ese sonido entidad musical alguna, dando por supuesto que en este contexto la intención de mi vecino no era la de crear un evento musical. Sin embargo, ese conjunto de sonidos bien podría ser que mi vecino lo hubiera producido con el único propósito de que fuera escuchado en virtud de sus “cualidades musicales básicas” –por su ritmo, altura...–, creando así un evento musical. El rechazo automático de esta posibilidad considero se debe única y exclusivamente a razones relacionadas con la pragmática, a la costumbre y el régimen de expectativas que tengamos en cada momento y circunstancia: si escuchamos el crujido de una puerta, lo normal es que demos por hecho que es un ruido producido accidentalmente, no obstante bien podrían ser las *Variaciones para una puerta y un suspiro* de Pierre Schaffer u obra similar. Por tanto, una definición de música que se basa en el carácter intencionado, aún evitando caer en la circularidad, es dependiente de este tipo de elementos y, por consiguiente, no habría manera de determinar *per se*, sin una mayor información sobre el contexto, si la cisterna, el crujir de la puerta o cualquier otro sonido son eventos musicales o no.

Esto parece poder reducirse a que la música, el sonido musical, es siempre un fin en la medida en que no proyecta un significado conceptual preciso más allá de sí misma, mientras que el ruido (entendido como todo aquel evento sonoro que no es música) es siempre un medio para otra cosa –las emisiones lingüísticas para comunicar el pensamiento, los aplausos para mostrar aprobación...– o un accidente surgido de otra actividad con otro propósito –el crujido de la puerta al abrirla o el ruido de una aspiradora al limpiar el suelo–. Ahora bien, ¿acaso la música no puede utilizarse con un fin distinto al de ser escuchada únicamente por sus propiedades sonoras? Kania rechaza una definición estética de la música (abanderada por Levinson⁸, según la cual la música se define por el tipo de experiencia que debe producir) porque, señala

el propio Kania, podemos por ejemplo tocar la parte de violín del *Don Juan* straussiano simplemente para despertar a nuestro abuelo que lleva demasiado tiempo durmiendo. Ningún fin estético existe en este caso, y no por ello el *Don Juan* deja de ser música, o un trémolo en el caso de que lo eligiéramos para esa función¹⁰. Asimismo, la práctica de escalas que todo músico realiza a diario, no tiene como objetivo proporcionar ningún tipo de experiencia estética y no por ello dejan de ser música.

Llegados a este punto, creo conviene distinguir entre (1) la finalidad que se le pueda dar a una serie de sonidos –lo que no afecta a la categoría de música–, por ejemplo producir una escala *para* desentumecer los dedos o tocar los caprichos de Paganini *para* aprobar un examen; y (2) ser escuchados en razón del contenido semántico¹¹ del que los sonidos por convención son portadores, así emisiones lingüísticas, aplausos o sirenas de ambulancia. Bajo esta perspectiva, pienso que podría decirse que (1) es música, mientras que (2) no lo es.

Pero esta distinción no es tampoco resolutive: es cuanto menos difícil sostener que si para Kania un trémolo fortísimo en el violín es música en la circunstancia de ser usado para despertar a alguien –evento que entraría dentro de lo que he agrupado en (1)–, no lo sea entonces la alarma del despertador, que tiene idéntica función y podría ser incluso la misma secuencia sonora¹². Del mismo modo, esto nos conduce a que, a la hora de definir el concepto de música, parecemos enfrentarnos a una serie de pautas mentales que intuitiva y automáticamente nos dicen en todo momento qué es música y qué no (en virtud de las cuales nos apresuramos a rechazar una definición que excluya por ejemplo las escalas o el *Don Juan*). Pero, hemos visto, sacar a la luz y clarificar estas intuiciones resulta hartamente complejo. Aunque de menor calado, otra posibilidad ausente en el *Companion* sería la de formular una definición pragmática de la música, que operaría más por extensión que por intensión, toda vez que resulta claro que la discriminación entre secuencias sonoras musicales y no musicales depende de un criterio exclusivamente cultural, convencional y contextual¹³. Así, se podría acotar qué eventos sonoros son o no música en función de la situación o los medios con los que se producen.

Un último elemento nos queda sin embargo por tratar del ámbito de la definición, que será el que ocupe los siguientes capítulos del libro. Se trata de “algún rasgo musical básico, tales como altura o ritmo”, respecto de lo cual quiero destacar el desorden imperante. ¿Son ritmo y altura las únicas características musicales básicas? Kania no arroja mucha luz sobre este particular, e introduciendo el “tales como” –“such as”– parece no tener muy clara la delimitación de las mismas. Asimismo, persiste la confusión entre el uso de estos términos en su acepción física (según la cual altura y frecuencia serían la misma cosa) y su acepción musical (acorde a la cual he trazado la distinción altura y ritmo frente a frecuencia y frecuencia de repetición). Si decidimos prescindir de esta bifurcación terminológica, el problema es el siguiente: ¿no

existen multitud de sonidos considerados ordinariamente como no musicales que sí tienen duraciones pautadas –ritmo- y/o altura–? Esto nos lleva a que estas dos propiedades de los sonidos no serían en ningún caso informativas ni relevantes a efectos de delimitar lo musical. La sirena de la ambulancia es por ejemplo plenamente rítmica y suele presentar un intervalo tritono repetido. Frente a estos dos rasgos, Roger Scruton [pp. 24-38] nos ofrece dos capítulos después un análisis de tres elementos clave: ritmo, melodía y armonía. A su vez, otros teóricos como el compositor Aaron Copland (2010), distinguen entre ritmo, melodía, armonía y timbre. A estos cabría añadir la intensidad. La melodía y la armonía son posibles gracias a la altura y, como señala Scruton [p. 27], también al ritmo, dado que la melodía implica sucesión de sonidos con tono o altura y por tanto ritmo, que se definiría a su vez como la “organización temporal que escuchamos en la secuencia de sonidos”, no reducible a pulso o medida. Mayor problema plantea la definición de la melodía, ya que no es una propiedad material de la secuencia sonora. Tras señalar [p. 29] dos rasgos que caracterizan a toda melodía y la ilusión de movimiento que supone y requiere, acaba concluyendo que una melodía es una entidad intencional –de nuevo el adjetivo de la discordia– y subjetiva –de ahí que quepan distintos fraseos musicales, en virtud de cuándo el intérprete entienda que acaba una melodía o sección de la misma y empieza otra–. De este modo, la secuencia de sonidos que emite un ruiseñor no es nunca una melodía, no así cuando el compositor, valga el caso de Respighi en *Pini di Roma*, reproduce exactamente ese conjunto de notas.

Dicho esto, pese a los problemas que he intentado sacar a colación, puede en conclusión señalarse que este nuevo intento de delimitación de lo musical que propone Kania es exitoso en la medida en que supone una crítica y consolidación de una alternativa a la definición estética de la música propuesta por Levinson, mostrándose asimismo eficaz de cara a la –hasta ahora problemática– inclusión en la definición de música de todos los experimentos vanguardistas, siendo 4’33’’ el caso paradigmático. A estas cuestiones merecen finalmente sumársele las reflexiones que en el primer y segundo capítulo del libro se realizan en torno al silencio, su necesidad, papel y cualidad musical. J. Judkins [pp.14-24] matiza que es definitorio de toda música el estar comprendida entre silencios. No obstante, creo, debemos añadir por enésima vez el adverbio “intencionalmente”, puesto que si el silencio se rompe porque, pongamos por caso, el público comienza a aplaudir antes de tiempo, no por eso pierde ese conjunto de sonidos su entidad musical.

II.2 *Obra musical*

Una vez desarrollada la reflexión que el *Companion* plantea en torno a estos ingredientes básicos del fenómeno musical, cobra relevancia un nuevo término que páginas atrás denominé el segundo de los conceptos vertebradores:

el concepto de *obra musical*, cuya ontología e implicaciones diversas regirán la mayoría de capítulos desde el 4 hasta el número 11. En suma, el lector encontrará una clasificación de los distintos posicionamientos y propuestas que se han planteado respecto a esta noción. Ante preguntas como ¿existen las obras musicales?, ¿cómo son?, ¿cuándo nacen? se incide en el predominio de la llamada *type theory*, que explica el fenómeno a partir de la asentada distinción entre *types* y *tokens*, siendo a su vez consignadas varias propuestas alternativas. Esto afectará a otras muchas cuestiones, sirva de ejemplo el capítulo 47, parte 6, en torno a lo que es e implica componer, concepto para cuya delimitación es necesario abordar de nuevo la discusión que acabo de enunciar. Por otro lado, la mayoría de obras musicales, al menos en la tradición occidental, suelen fijarse mediante la notación (capítulo 7). La notación es la representación gráfica, inevitablemente imprecisa, del sonido musical. Sería interesante trazar una teoría del signo musical, comparando la escritura musical –que, por cierto, incluye palabras– con la escritura lingüística. Algunos esbozos de ello hay en el capítulo dedicado a la notación, si bien ahora resulta más estimulante recuperar la afirmación de Nelson Goodman [p. 78], para quien la partitura debe describir inequívocamente la obra que especifica. Esto es, de aquí se deduce que la notación implica recoger todos los aspectos definitivos y definitorios, constitutivos de la obra musical como tal; por tanto, la partitura se convierte en el mejor elemento para definir la obra musical, diferenciándola de cualquier otra combinación de sonidos posible.

II.3. *Performance*

Una de las consecuencias de la teoría de Goodman nos conduce al tercer pilar sobre el que puede condensarse la reflexión contenida en el presente *Companion*: la música resultante de la improvisación no puede considerarse obra musical. Para clarificar este punto son de necesaria lectura los capítulos (6, 8 y 9 fundamentalmente) correspondientes al concepto de *performance*. Me voy a permitir sin embargo abordar antes el problema terminológico que considero plantea la traducción de dicho término al castellano. A menudo se recurre a los términos (1) *representación*, (2) *función*, o (3) *actuación*. Todos ellos implican a mi juicio un matiz que no necesariamente acompaña a *performance*. Una (1) *representación* connota ora una especie de fingimiento o ficcionalización que parece más propio del ámbito dramático, ora una proyección de significado hacia otra instancia, una especie de *sustitución*, de *estar por*, que en el ámbito de lo musical no acaba de cobrar pleno sentido y no está necesariamente presente en *performance*. (2) *Función* parece por su parte enmarcarse en lo que habitualmente llamamos un *espectáculo*, más próximo al inglés *show* y que necesariamente tiene lugar ante un público. Por su parte, (3) *actuación* sigue manteniendo el componente de recrear algo ficticio, y de nuevo nos lleva al terreno de una suerte de fingimiento encima de

un escenario. *Actuar* rige unas implicaciones ausentes en el más neutro *obrar*. Todos estos matices están sin embargo ausentes en (4) *interpretación*. El problema es que tal término presupone que el evento producido, la música en este caso, ha sido de algún modo interiorizada, asimilada o sometida a juicio por parte de su *intérprete*, rasgo que no tiene por qué ser condición necesaria de toda *performance*. Puede por tanto hablarse de *interpretaciones* acertadas o desacertadas de una obra –por ejemplo conforme al estilo, propiedades estéticas proyectadas...–, siendo todas ellas *performances* en toda regla de una obra musical dada. Propongo por todo ello hablar en lo sucesivo de (5) *ejecutar* una obra musical, que implica exclusivamente (6) *reproducir* –otro término que también se adecua bastante al sentido que buscamos–, hacer sonar el conjunto de sonidos que una obra prescribe.

La elección de (5) *ejecución* o (6) *reproducción* –posteriormente pondré una distinción entre los dos términos– en lugar de las habituales *representación*, *interpretación* o *actuación* nos introduce de pleno en el tema que más páginas ocupa en nuestro *Companion*, que no es otro que una vez más la delimitación conceptual. Empezaré señalando que no toda obra musical es susceptible de ser ejecutada y no toda ejecución de música tiene necesariamente que serlo de una obra musical. Para que haya una *ejecución* debe haber alguien tocando. De este modo, cuando escuchamos un disco no estamos escuchando una *ejecución* sino una grabación de la obra en cuestión. No obstante, la fuente de disensión se presenta al dirimir si es requisito de toda *ejecución* el ser realizada ante un público o audiencia. Los que así lo piensan (Godlovitch y Thom) argumentan que toda *ejecución* es esencialmente comunicativa, y por consiguiente requiere de un emisor y también de un receptor¹⁴ [pp. 80-81]. T. Gracyk, autor del texto que aborda la cuestión, replica que el requisito de toda *ejecución* es el de ser realizado intencionalmente para una audiencia, lo que no excluye que de facto no la haya. La ejemplificación parece clara: si un violinista sale al escenario, toca una obra y se da cuenta al terminar de que nadie en realidad ha acudido al concierto, no por ello habría dejado de *ejecutar* la obra. Esto es, la *ejecución* de una obra requeriría *sensu stricto* la creencia o *sensu lato* la disposición o mentalización (nótese lo lúbil de estos términos) por parte del músico de que está tocando para un audiencia. Así, pongamos por caso, el ensayo general de una orquesta antes del concierto –que suele ser a puerta cerrada– sí sería una *ejecución* de una obra. De forma idéntica, si un músico se halla ensayando en su casa sabiendo que alguien lo escucha, estaría en efecto *ejecutando* la obra, pero si está solo pensando en que nadie lo está escuchando, y sin embargo su vecino sí lo está haciendo, ¿sería entonces una *ejecución*?

Llegados a este punto, podemos discriminar dos sentidos musicales del término *performance*, ya entendido como evento que necesariamente requiere de audiencia, para lo cual quizás sea más acertado volver a un término como *función* o *actuación*, aunque no sean equivalentes absolutos de *performance*;

o ya, en segundo lugar, entendiendo en cambio que la audiencia no es necesaria y que una *performance* bien puede llevarla a cabo uno mismo para sí mismo (cabría plantear hasta qué punto uno puede ser emisor y receptor al mismo tiempo), en cuyo caso hablar de *ejecutar* una obra parece más apropiado. Sin embargo, el tema que más desarrollo parece haber tenido en los últimos años, concerniente a *performances* en un sentido u otro, es la ontología de la improvisación (las improvisaciones no son obras musicales pero se ejecutan y constituyen actuaciones), así como la delimitación del tipo de cosas que cada improvisación indirectamente prescribe e implica (pautas estilísticas, temporales, en muchos casos armónicas).

En otro orden de cosas, había señalado anteriormente que hay obras que no pueden ser *ejecutadas*, lo que es el caso de una buena parte de la música popular –la llamada *disco* o la *electrónica*– así como parte de la música concreta de la segunda mitad del XX. No pueden ser ejecutadas ya que son secuencias sonoras que para ser creadas requieren una manipulación informática y un soporte de grabación. Una vez creadas solo cabe entonces *reproducirlas*, “darle al play” y en ningún caso *ejecutarlas*, lo que no excluye que pueda ser ante una audiencia, siendo por tanto *funciones* o *actuaciones*, reforzando así la distinción que anteriormente he propuesto. Así las cosas, el conflicto entre *obra musical* y las *performances*, entendidas como ejecuciones de la misma, es el siguiente campo de batalla que se nos presenta. Para ello Paul Thom desarrolla (capítulo 9) la diferencia entre interpretación auténtica (aquella que sigue todas las prescripciones de la partitura) e interpretación inauténtica (aquella que vulnera lo especificado por el compositor). Pero, si interpretamos, como casi siempre se hace, obras anteriores al siglo XX con instrumentos y cuerdas modernas, golpes de arco que los arcos de entonces no permitían, etc..., ¿estamos entonces ante interpretaciones inauténticas? Y, una interpretación inauténtica, ¿lo sería con una sola nota errónea, desafinada?, ¿deja de ser un *token* del *type* que es la obra?

III. EL MEDIO

Sea como fuere, el llamado *medio artístico* (a través del cual se transmite un contenido a un receptor) nos permite dar otra vuelta de tuerca a todos estos asuntos. A menudo diferenciamos un arte de otro por el medio en que se transmiten, asociándose la música claramente al medio auditivo. No obstante, esto no es suficiente para definir un arte. Normalmente el medio de una obra artística se identifica con las cosas que el artista manipula para producir la obra. Pero David Davies [pp. 48-58] rechaza esta tesis: es insuficiente para explicar la articulación de un contenido artístico más allá de lo puramente manipulativo. Su aclaración y propuesta se basa en una concepción tripartita del medio: 1) el medio vehicular, que es el tipo de cosas y materiales que se

emplean para obtener 2) el medio artístico, que es lo que realmente transmite el contenido artístico y queda entonces definido como el producto de la manipulación del medio vehicular comprendiendo siempre el factor intencional. Así, “lo que en el medio vehicular son marcas de tinta en el medio artístico son pinceladas, sombreados, perfiles” [p. 49]. Y es en virtud de estos últimos –del medio artístico– por lo que concebimos e identificamos 3) el contenido artístico, las propiedades estéticas de la obra.

Pero, ¿qué sonidos manipula el compositor? Ninguno, simplemente da instrucciones sobre cómo otros deben manipularlos. Consecuentemente, la música presenta una bipartición del medio artístico: el que propiamente manipula es sólo el intérprete. Por otro lado, es muy frecuente que en el desarrollo de este proceso dual se contradiga o vulnere alguna de las especificaciones de la partitura. Está claro que interpretar es manipular el medio artístico, pero es también rellenar los huecos e indeterminaciones de toda partitura, ya que no existe una única secuencia sonora que represente al *type*, a la partitura, a la obra. ¿En qué lugar –se desprende de esto– queda el intérprete? El intérprete –quizás la más notable ausencia de este *Companion*– es alguien capacitado para entender y producir lo que el compositor prescribe. Tiene que haber pues una comprensión de estas prescripciones, una búsqueda de autenticidad en el sentido musical del término que recoge por ejemplo Paul Thom [p. 91]. Pero, en los casos en que no la hay, ¿cómo afecta eso al estatuto de la obra?, ¿sigue siendo la misma? Además, el intérprete proyecta y superpone una propia intención estética sobre la obra. Dentro de la multitud de posibilidades que la obra admite, elige y crea una. Así, las *Variaciones Goldberg*, pese a ser un único *type*, la misma obra, proyectan un contenido estético distinto en la versión de Glenn Gould grabada en 1955 (38 minutos) y en la grabada en 1981 (51 minutos), como ya solo nos indica la duración de una y otra. Estas cuestiones ponen de relieve la necesidad de reflexionar sobre el papel del intérprete en la construcción del contenido estético de la obra y analizar los procesos de los que habitualmente aquel se sirve para rellenar esos huecos prescriptivos que inevitablemente posee toda partitura y que dan lugar a un número virtualmente infinito de interpretaciones auténticas.

Pero existe otro tercer elemento de obligada referencia¹⁵: ¿qué hace a una cadena de sonidos vehículos de una obra artística? No propiedades intrínsecas, sino, responde Davies, el ser usados para albergar un contenido artístico [p. 52]. Y esto, ¿no es en última instancia preguntar qué hace que una cadena de sonidos sea música? Y, consiguientemente, ¿no apunta esto a una definición estética que habíamos descartado anteriormente? En otras palabras, Davies parece presuponer que toda música tiene de suyo un fin estético, y aun en el caso de que aquí se aludiera en exclusiva a la música con pretensiones estéticas, faltaría saber qué ocurre con la cuestión del medio en la música sin fin estetizante.

IV. UNA CUESTIÓN DE MISTERIO

Queda de este modo clara la singularidad del medio artístico en la música respecto de otras artes, cualidad esta que persiste en lo que respecta a su percepción, evaluación y enjuiciamiento, temas todos ellos comprendidos en un segundo núcleo temático desarrollado entre los capítulos finales de la primera parte y la segunda parte en su integridad, a su vez dotada de un carácter más interdisciplinar. La música, señala Alan Goldman [pp. 155-164], posee un valor distinto al de las otras artes, ya que su experiencia de apreciación es cualitativamente distinta, mucho más inmediata –tal vez también poderosa– que cualquier otro arte y de naturaleza especialmente abstracta. Dicho esto, ¿dónde residen entonces las propiedades estéticas de una obra, cuál es el valor las mismas? y ¿en qué consiste la evaluación estética de una obra?, ¿es esta posible sin evaluar distintas ejecuciones e interpretaciones de la misma? Una tarea importante que acomete el *Companion* es precisamente esta: agrupar el puñado de teorías¹⁶ más en boga desde un doble punto de vista: la expresión de emociones por un lado, su inducción por otro, lo que de nuevo nos remite a la dicotomía emisor/receptor que regía la noción de *performance*.

Parece gozar de amplio consenso que la expresividad musical es producto de la imaginación, cierto tipo de representación mental, ya que no es una propiedad física del sonido. Pese a ello, es algo únicamente audible, pues la partitura no tiene la propiedad de provocar las emociones que suscita la obra ejecutada. En esta línea se sitúan, de forma directa o indirecta, un buen número de teorías. Así, por ejemplo, una importante vertiente crítica considera la percepción musical como una inevitable metáfora continua, señalando incluso la ubicación espacial de los sonidos (los agudos más altos, los graves más bajos) como un ejemplo de la metaforización constitutiva de la percepción musical¹⁷. Las hipótesis más recientes parecen favorecer una concepción relativista y cultural del valor expresivo, basado por otro lado en los estudios musicales sobre música no occidental [pp. 245-257]. La expresividad estaría pautaada, canalizada, determinada por el contexto cultural en que se produce y percibe esa música, lo que continúa la línea en la que apuntaban los problemas conceptuales anteriormente presentados. No por ello deja de resultarnos muy compleja una deconstrucción de estos formantes expresivos y casi inverosímil que un acorde menor no induzca de forma natural a la tristeza, sino que lo sea únicamente por convención cultural, que una segunda mayor no sea percibida como disonante, o incluso no escuchar una escala de grave a agudo como ascendente.

En directa relación, y al no presentar la música ningún contenido conceptual unívoco que aprehender¹⁸, la siguiente pregunta surge con fuerza: ¿qué es entender una obra musical? El proceso no es análogo al de captación de un enunciado lingüístico. Se suceden de nuevo un puñado de teorías (capítulo 12) con sus respectivos aciertos y problemas para cuyos pormenores me

remito al texto, si bien quisiera plantear un esquema tripartito, que originaría tres tipos de entendimiento: a) de reconocimiento (entender música es reconocer que lo que estamos oyendo es música); b) emocional (entender una obra musical es experimentar una respuesta emocional apropiada¹⁹ a los mecanismos de tensión-distensión que rigen la obra); c) intelectual (es necesario conocer y reconocer los recursos compositivos y estructurales que rigen la obra, con independencia de que haya respuesta emocional o no).

V. TRES NUEVOS ENFOQUES: HISTORIA, SUBGÉNEROS E INTRADISCIPLINARIEDAD

He de decir que el lector encontrará abundantes ideas sobre todos los temas que he mencionado hasta el momento no solo en los capítulos pertinentes, sino también en el tercer núcleo temático, correspondiente a la historia de la filosofía de la música. Del capítulo 23 al 36 se glosa buena parte del pensamiento musical a lo largo de la historia, incluyendo la antigua China, India y concluyendo con la filosofía occidental hasta los años 70 del pasado siglo. Además, este compendio presenta varios capítulos monográficos dedicados a los grandes pensadores musicales –Platón, Schopenhauer, Hanslick, Adorno...–. A esto se le suma la estimulante novedad de desarrollar no ya un comentario o explicación de su pensamiento sino una deducción de sus ideas musicales a través de sus planteamientos en otros ámbitos, baste citar casos como el de Kant o Heidegger. Falta quizás en este volumen conectar estas ideas “históricas” con las que se han venido desarrollando en las secciones anteriores, no obstante la relación es a menudo evidente.

A todo lo anteriormente expuesto se suma en la penúltima sección un nuevo enfoque: un repaso por las reflexiones que de forma específica plantean los distintos géneros musicales. Comentarlas es remitirse a otros apartados; así el jazz es un caso paradigmático para reflexionar sobre la improvisación y el concepto de obra musical, la música pop para la relación existente entre música y arte, así como para construir una teoría sociológica. La música étnica nos remite también al factor político que toda música, por el mero hecho de estar inscrita en un marco cultural e histórico, posee. Incluso cuestiones no específicamente musicales como los derechos de autor y propiedad intelectual tendrían aquí cabida. Otras cuestiones relevantes, como la relación de la filosofía de la música con la musicología, la composición o el análisis musical, así como el papel de otras disciplinas como los estudios de género y su aplicación a la música, fundamentalmente en lo que se refiere a la traslación del rol masculino y el rol femenino a categorías, terminología y práctica musicales, centran el interés de la sexta y última sección.

Una vez repasado el contenido de los diferentes apartados –legibles todos ellos de forma independiente–, creo se hace patente que la elección de la estructura externa del volumen sienta también unas pautas canónicas en cuanto a la

organización de la materia. Es en este sentido relevante el marbete que se ha elegido para dar cuenta de ella: “*Philosophy and Music*”, optando por una conjunción copulativa que alude al carácter interdisciplinar y no circunscrito a la filosofía *de* la música, si bien estamos ante una transversalidad que no se matiza o acota en ningún momento. En definitiva, empleando siempre capítulos cortos que trazan multitud de hilos con la apropiada orientación bibliográfica para que el lector interesado los siga enhebrando, se opta a menudo por una –legítima– toma de partido respecto de una u otra teoría, lo que va en detrimento del carácter enciclopédico pero beneficia en cambio el plano ensayístico²⁰. Esto será sin duda del gusto de aquellos ya versados en la materia, a la par que no empaña este frágil hibridismo en equilibrio, bien logrado en el presente volumen.

Para ir concluyendo, si se hiciera, decía Davies (2003), un *podium* con las disciplinas filosóficas que más han avanzado en los últimos años, la filosofía de la música se llevaría la medalla de oro. Este libro es ni más ni menos que la prueba fehaciente y el recuento de la renovada tentativa para revelar esa *evidencia inexpressable* y desatar así los múltiples nudos gordianos que singularizan a la experiencia musical entre cualquier otra. Quizás, he señalado, le falta a este oro algún destello, restando aún muchas cuestiones que desentrañar y mucho preciado metal todavía ignoto. Aún en este caso, es innegable que estamos ante un detallado mapa del tesoro.

*Facultad de Filología
Universidad Complutense de Madrid
Ciudad Universitaria, 28040 Madrid
E-mail: rguijarr@estumail.ucm.es*

NOTES

¹ Baste mencionar el ejemplo de Schopenhauer y la integración que hace de la música en su sistema filosófico, considerada como único fenómeno capaz de representar la Voluntad [pp. 339-349].

² Sirva como ejemplo Davies (2003), a cargo de un único autor, o Paynter (1992), al que considero una suerte de versión previa, más heterogénea y dispersa, del volumen que nos ocupa.

³ Si elijo el término inglés es porque ninguna de las posibles traducciones castellanas parece adaptarse plenamente a lo que este concepto implica, asunto en el que me detendré más adelante.

⁴ Véase el caso del capítulo 4 [pp. 38-47], dedicado a una enumeración de posicionamientos sobre la ontología de la música.

⁵ El término inglés empleado es “*intentional*” o “*intentionally*”, que traduzco por “intencional” o “intencionadamente” en el sentido de “deliberado” o “a propósi-

to”. Es importante desligar este uso de la tercera acepción que da el DRAE para dicho término (“Se dice de los actos referidos a un objeto y de los objetos en cuanto son término de esa referencia”) relativa al valor que la voz “intencionalidad” posee en la tradición filosófica y la filosofía del lenguaje y de la mente contemporáneas.

⁶ Para dar cabida también a los múltiples experimentos vanguardistas del siglo XX, Kania decide evitar el término “sonido”, abriendo así las puertas al silencio no ya como factor musical sino incluso como único elemento de la obra. Se trata por tanto de una definición que lograría englobar a obras como la conocida 4’33, de John Cage, que no está compuesta de sonidos pero sí es un evento “producido u organizado para ser escuchado”. Del mismo modo, la última cláusula (“o bien está concebido para ser escuchado en virtud de alguna de esas propiedades”) intenta dar cabida a este tipo de obras que, pese a no tener ritmo y/o altura o al no estar hechas de sonido, son música porque están pensadas para que se escuchen como si lo tuvieran. Para mayor desarrollo véase: Kania (2010) y Davies (2003), pp. 11-30.

⁷ De todo esto se deriva que la música es una entidad cultural exclusivamente humana, y no, como podría tenerse la tentación de pensar, algo extramental, que se da o que existe con independencia de una cultura y contexto social. El ritmo y la altura son fenómenos inexistentes fuera de lo humano. Por ello, un perro no puede oír música pero sí sonidos, del mismo modo que no puede ver un billete pero sí el pedazo de papel tintado que lo constituye.

⁸ Las concomitancias entre lenguaje y música son notables. Dos capítulos sirven como introducción a este tema: 10 y 54. La paleoantropología desarrolla aquí un papel importante para analizar un posible origen común, refrendado por la neurobiología, que muestra evidencias del empleo de zonas cerebrales comunes en ambas actividades.

⁹ Kania construye su propuesta a través de la refutación o glosa crítica a los cinco componentes de la definición estética propuesta en los 90 por Levinson (2011), pp. 267-278 –cuyos ensayos musicales han sido reeditados recientemente–. La definición de Levinson establece que “música es (1) sonidos (2) organizados temporalmente (3) por una persona (4) con el propósito de enriquecer o intensificar la experiencia a través de la participación activa (escucha, baile, ejecución) (5) en donde los sonidos son entendidos principalmente, o en una medida significativa, como sonidos”.

¹⁰ Refiero el ejemplo del trémolo para que no quepa aducir que el *Don Juan* sigue siendo música porque fue originalmente concebido con función estética, independientemente del uso alternativo que podamos darle.

¹¹ Puesto que cabría atribuir contenido semántico a la música, podemos sustituir esta expresión por “símbolos del pensamiento discursivo” [Levinson (2011), p. 272], ya que pretendo aludir a un contenido semántico que funciona y se aprehende de forma claramente distinta al que pudiera poseer la obra musical.

¹² De hecho, nada más corriente en nuestros días que utilizar secuencias sonoras pertenecientes a obras musicales en este tipo de alarmas o tonos de llamada en el móvil. ¿Es música usada para otra función –despertar a alguien– o pasa a ser un ruido dotado por convención de un contenido semántico concreto?

¹³ El estudio de otras tradiciones musicales, presentado en el capítulo 23, muestra que la consideración de prácticas como la llamada al rezo o lecturas salmódicas ya como canto, *ergo* música, ya como casos particulares de habla, es puramente convencional.

¹⁴ Cabe plantearse una analogía lingüística: ¿sería sostenible que no hay emisión lingüística alguna a menos que esté presente un receptor?

¹⁵ Elemento que además evidencia un rasgo del libro: la presencia de distintos criterios y puntos de partida entre los distintos capítulos y sus respectivos autores.

¹⁶ Baste citar *doggy theory, persona theory, romantic theory*. Para un resumen detallado de los pros y contras de estas y otras teorías, véase los capítulos 19-22 [pp. 199-243].

¹⁷ Véase Scruton (1997 y 2004) para desarrollar esta idea, así como Budd (2003) para su crítica, tendencias ambas recogidas en el capítulo 11.

¹⁸ Cuando empecé a estudiar música, se insistía a los niños en su particular estatus de “lenguaje universal”. No obstante, si su completa universalidad queda ya en entredicho por su carácter convencional, este otro punto reabriría la cuestión de su ontología lingüística, dada la ausencia de una semántica claramente delineada.

¹⁹ Una cuestión inmediata surge: ¿cómo discriminar y diferenciar cuándo una respuesta emocional es más o menos apropiada? Para la problemática que plantea el concepto de “entender” véase el capítulo 12.

²⁰ Para un carácter enciclopédico *sensu stricto* la referencia es la cibernética *Stanford Encyclopedia*, <http://plato.stanford.edu/entries/music/#2.2>

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUDD, M. (2003), “Musical Movement and Aesthetic Metaphors” *British Journal of Aesthetics*, 43, pp. 209-23.
- COPLAND, A. (2010), *Cómo escuchar la música*, México, Fondo de Cultura Económica.
- DAVIES, S. (2003), *Themes in the Philosophy of Music*, Nueva York, Oxford University Press.
- KANIA, A. (2010), “Silent music”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68, pp. 343-353.
- LEVINSON, J. (2011), *Music, Art, & Metaphysics*, Oxford, Oxford University Press.
- PAYNTER, J., HOWELL, J., ORTON, R., y SEYMOUR, P. (eds.) (1992), *Companion to Contemporary Musical Thought*, 2 volúmenes, Nueva York, Routledge.
- SCRUTON, R. (1997), *The Aesthetic of Music*, New York, Oxford University Press.
- (2004), “Musical Movement: A Reply to Budd”, *British Journal of Aesthetics*, 44, pp. 184-7.

ABSTRACT

The *Routledge Companion to Philosophy and Music* is one of the most complete and compelling attempts to gather all recent developments regarding the relations between philosophy and music. As well as providing a global perspective on all topics covered by the book, this critical notice pays special attention to three of its key concepts: music, musical work and performance and compares the new definition of music proposed by Kania with the aesthetic definition championed by Levinson.

KEYWORDS: *Music, Philosophy, Routledge Companion, Definition of Music, Performance.*

RESUMEN

El *Routledge Companion to Philosophy and Music* supone uno de los más completos intentos de agrupar el pensamiento que durante los últimos años se ha desarrollado en torno al fenómeno musical. Por ello, además de trazar una perspectiva global de todos los temas abordados en este volumen, se hará especial hincapié en tres conceptos vertebradores del texto: música, obra musical y performance, analizando en particular las novedades y posibles problemas que presenta la definición de música propuesta por Kania frente a la definición estética abanderada por Levinson.

PALABRAS CLAVE: *música, filosofía, Routledge Companion, definición de música, performance.*