

## ESTUDIOS

### *Los ruidos del sonido* (Notas para una filosofía de la música)

por  
Sergio Rojas

*"Uno trata desesperadamente de dominar el material y el azar trata con igual desesperación de mantener su dominio apareciendo a través de miles de agujeros que no pueden obstruirse."*

PIERRE BOULEZ

#### I. LA MÚSICA EN LA HISTORIA DE LA SUBJETIVIDAD

El desarrollo de una comprensión filosófica de la música se encuentra sin duda estimulado y hasta en cierto modo exigido por la producción musical contemporánea. Compositores como Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, John Cage, Pierre Henry, Yanis Xenakis y otros han hecho de la música un arte radicalmente conceptual, tanto desde el punto de vista de la arquitectónica de la obra como del proceso mismo de composición, al punto de que en muchas oportunidades la estética musical ha devenido en lo que podríamos denominar preliminarmente como una *poética de la construcción* (y cuyo discurso estético alcanza en ocasiones ribetes casi místicos). Sin duda que esto reviste especial interés para un tipo de filosofía que desde hace ya un tiempo trabaja en la revisión y cuestionamiento crítico de los modelos conforme a los cuales se ha constituido el sujeto moderno (cuestionamiento en el que obviamente conceptos como los de 'autor' y 'obra' no permanecen incólumes). Esta situación contrasta con el escaso interés filosófico que ha generado la música en otras épocas, como ocurre, sin ir más lejos, en la filosofía de Kant, cuestión no menor si tenemos en consideración el poderoso influjo que ha tenido, hasta el día de hoy, la *Crítica de la facultad de juzgar* con respecto a la formalización de la estética idealista en general<sup>1</sup>. En Kant la música permanece en un lugar inferior con respecto a las otras artes debido a la presencia excesiva de su materialidad: la música "habla a través de muchas sensaciones

<sup>1</sup>Como dice Andrew Bowie 1999:191: "La música puede considerarse como un medio de articulación deficiente o como un medio privilegiado. Este nexo es fundamental para la historia filosófica de la subjetividad".

sin concepto y, por lo tanto, no deja algo para meditar como la poesía (...)”<sup>2</sup>. Todas las observaciones que hace Kant con respecto a la música se dirigen precisamente a su dimensión material, lo cual reviste para nosotros por ahora el mayor interés, pues en el siglo XX los trabajos con la materialidad del sonido, primero en la denominada “música concreta” a finales de los años 40 y luego en la “música electrónica” recién iniciados los años 50, serán acontecimientos decisivos a favor del carácter conceptual y, en algunos casos, casi místico que adquiere la música en la segunda mitad del siglo XX. Detengámonos brevemente, pues, al comenzar, en el análisis que hace Kant del arte musical en el parágrafo 53 de la tercera *Crítica*.

La música, afirma Kant, “es más goce que cultura”<sup>3</sup>, esto debido a que las facultades cognoscitivas (el entendimiento y la imaginación) son convocadas en grado mínimo. La subjetividad es conducida desde ciertas sensaciones hacia ideas absolutamente indeterminadas (ideas difusas que, por lo tanto, se disuelven antes de terminar de presentarse), por lo que incluso las sensaciones mismas que la música provoca consisten en impresiones transitorias que se disipan rápidamente. Lo decisivo aquí consiste en el hecho de que, según Kant, la música no ofrece a la imaginación un objeto duradero que exija a la imaginación en su “libre juego” adecuarse al entendimiento: *la música no da que pensar*. Kant no logra establecer una diferencia precisa entre el ruido y el sonido en la música o, mejor dicho, al no llegar a determinar la dimensión subjetiva de la música, la condición propiamente material del sonido musical predomina siempre, haciendo de la música un estímulo demasiado pasajero (como lo es, en general, el ruido disipándose en el espacio) e incluso, en ocasiones, molesto: “a la música le está asociada una cierta falta de urbanidad, en cuanto que, sobre todo según las cualidades de sus instrumentos, difunde su influjo más lejos de lo que se le pide (hacia la vecindad) y de tal modo se impone, por decir así, quebrantando la libertad de otros, ajenos a la sociedad musical; lo que no hacen las artes que hablan a los ojos, pues no hay más que desviar los ojos cuando no se quiere acoger su impresión”<sup>4</sup>. Esta especie de inercial difusión espacial de la música destaca precisamente esa materialidad por la que la música puede devenir simplemente en ruido dada la fragilidad de su dimensión estética. Evidentemente, al permanecer Kant referido a la dimensión material, por lo tanto externa, del sonido musical piensa inmediatamente el *espacio* como el *medium* más propio de la música, sin hacer ninguna referencia al tiempo. En este sentido se entiende que la música no ofreciera un interés propiamente filosófico para Kant, pues al no detenerse en su dimensión temporal la música no tiene relación *interna* con la subjetividad.

Para aproximarnos a entender en qué sentido puede ser la música un objeto de investigación filosófica, resulta conveniente considerar su diferencia con una

<sup>2</sup>Kant 1992: B218 (p. 235 en la edición española).

<sup>3</sup>Kant 1992: B218 (p. 236). “Si [...] se estima el valor de las bellas artes según la cultura que proporcionan al ánimo y se toma la ampliación de las facultades que deben convenir en la facultad de juzgar con vistas al conocimiento, la música tiene en dicho alcance, entre las bellas artes, el lugar más bajo”. Kant 1992: B 220 (p. 237).

<sup>4</sup>Kant 1992: B221 (p. 237).

cierta línea de la musicología hoy. En efecto, en el marco de la crisis de los esencialismos y universalismos (crisis, por lo tanto de la filosofía, pero también crisis ella misma radicalmente filosófica), algunos musicólogos definen lo que ha de entenderse por música como "aquello que una comunidad humana determinada designa como (su) música". Esta perspectiva otorga a la musicología un carácter predominantemente antropológico, en donde la atención preferente hacia la singularidad del caso resaltarán la dimensión *expresiva* y, en ocasiones, contenidista de la música. A diferencia de este enfoque (aunque no necesariamente contrario), la relación filosófica con la música supone en el objeto mismo la *autoconciencia*, es decir, la obra es ella misma portadora de un concepto cerca del arte, lo cual es a la vez la condición esencial de la *autonomía* en el arte, también en la música. De hecho, podría decirse que la musicología se constituye como disciplina precisamente con la autonomía de la música, lo cual implica aquella peculiar lucidez que sanciona la emergencia del proceso y de las formas<sup>5</sup>. Antes de esto la teoría no es posible, pues el "objeto" no se recorta sobre sí mismo, no emergen su propio cuerpo estético y densidad histórica. En efecto, una cosa es la obviedad de la afirmación de que la música es una creación humana, históricamente condicionada en su forma, y otra cosa es el desarrollo de la música producida conforme al valor de la subjetividad<sup>6</sup>, una música que debe su origen, en el proceso mismo de creación, a la progresiva conciencia (autoconciencia) de la música como *obra*. En este sentido, la estética hegeliana significa un acontecimiento fundamental para la posibilidad de una filosofía de la música. Lo que queremos señalar es que esta autoconciencia está presente no sólo en la reflexión "acerca" de la música, sino en la producción misma de la obra musical. Asistimos en la actualidad, en los debates y análisis en torno a la crítica y análisis cultural, a una reposición de la idea de lo barroco (ya circula con cierta legitimidad el concepto de "neobarroco"). En este sentido, no sería descaminado pensar que el itinerario de la autoconciencia en la música, y la consecuente aceleración de su historia, tiene en el Barroco un impulso decisivo, dada precisamente la voluntad expresiva y de forma que lo caracterizan: "Todo el Barroco [en la música] consiste en una búsqueda del 'efecto' [...]. Los caminos que va a abrir conducirán lejos: hasta nuestros días. En la nueva época de la vida del mundo, los días valen por años. La Edad Media contaba por siglos y el Barroco por décadas"<sup>7</sup>.

<sup>5</sup>La teoría del arte surge en el momento de consumación de la figura de la autonomía, en lo cual consiste precisamente la "muerte del arte" diagnosticada por Hegel. Esto señala la nueva condición del arte, cruzado por la lucidez cada vez más radical con respecto a las formas y a los recursos en general de la artísticidad, desplazando progresivamente el contenido a una condición externa e inessential.

<sup>6</sup>El historiador y sociólogo del arte Arnold Hauser (1994) ha señalado que lo decisivo para el desarrollo de la autonomía del arte en la modernidad no es el descubrimiento de la subjetividad, sino la *valoración* de ésta. Este fenómeno comienza a ocurrir en el Renacimiento. Esto permitiría pensar, por ejemplo, la relación entre la música religiosa de un Palestrina y el canto gregoriano a partir de su diferencia con respecto al concepto mismo de obra de arte.

<sup>7</sup>Satazar 1954: 106-107.

## II. EL MÉDIUM DE LA MÚSICA ES LA INTERIORIDAD: EL OÍDO COMO "ÓRGANO TEÓRICO"

El sentido de una historia universal de la música es filosófico, depende del hecho de que sea posible determinar la incidencia del pensamiento en la música: un "pensamiento musical". En esto se juega tanto la historicidad de la música (que no ha de confundirse, por cierto, con la mera cronología) como el carácter *universal* de esa historia. He aquí el lugar preponderante que ha tenido la música occidental europea. Esto no significa que la música que no ingresa en esta condición exhibe necesariamente menos riqueza ni que el análisis de sus estructuras presente menos dificultades, sino que lo decisivo es precisamente la condición propiamente histórica de la música occidental (podrán vislumbrarse en este marco problemático las enormes dificultades teóricas que enfrenta la tarea de intentar determinar el sentido del "acontecimiento histórico" en la música). Por cuanto se trata de una historia *interna*, la música permanece abierta hacia lo desconocido, en una relación cada vez más consciente con las fronteras que han de ser superadas<sup>8</sup>. Habría una relación entre la lucidez a la que la subjetividad moderna ha llegado, en un proceso de progresiva secularización e inmanencia del mundo, y la condición estética de ese mundo en el pensamiento.

En las *Lecciones sobre la estética*, Hegel ubica a la música en un lugar superior con respecto a la arquitectura, la escultura y la pintura. Nos interesa el criterio conforme al cual Hegel concede a la música esa "superioridad". En efecto, la historia del arte es, en el marco de la filosofía hegeliana, la historia de la relación del sujeto con una trascendencia de la cual no es posible una intuición ni experiencia directa; debe por lo tanto el espíritu alienarse en el medio (salir de sí hacia sí) en cuanto que dicha mediación comporta la gravedad de una materialidad que no se traduce por completo en espiritualidad y que por lo tanto permanece como una *exterioridad*. En esa relación de la subjetividad consigo misma permanece un residuo de materia, de modo que la relación misma (entre la subjetividad y su "objeto") conserva en parte la alienación de la subjetividad; en otras palabras, ésta no vuelve del todo a sí misma (traduciendo todo estímulo externo a una idea). Ahora bien, ese "residuo" de materia es progresivamente menor en la historia del arte (en donde cada "género" ha sido la condición para el desarrollo del siguiente, de manera que la historia del arte en Hegel puede ser leída como la historia de la *desmaterialización* de la obra de arte), y de aquí el lugar que ocupa la música, después de la pintura y antes de la poesía. Escribe Hegel: "precisamos de un material que en su ser-para-otro sea inconsistente e incluso desaparezca ya en su nacer y ser-ahí [...], este completo retraimiento a la subjetividad tanto desde el punto de vista de lo interno como de la exteriorización, lo consume el segundo arte romántico: la *música*"<sup>9</sup>. Es decir, la música es propiamente un arte y se inscri-

<sup>8</sup>Por cierto, la idea de que la superación de los límites que trazan el estado presente del arte sea una tarea interna al proceso mismo de creación es una herencia del romanticismo. Sin embargo, la eficacia teórica de esta y de otras ideas de la estética romántica hacen difícil reducirlas a la condición circunscrita de una "ideología estética".

<sup>9</sup>Hegel 1989: 646. El primer arte del romanticismo es la pintura y el tercero la poesía.

be por lo tanto en la historia en la medida en que implica una relación con una trascendencia. Esta trascendencia lo es con respecto a la materia en general, por lo que el *telos* de esa historia es la relación de la subjetividad consigo misma. ¿Cómo podría tener lugar esa relación sin que ello signifique la disolución de toda trascendencia posible en la pura arbitrariedad de la subjetividad del individuo?

Podría decirse que en cierto sentido, a propósito de la música, Hegel invierte los polos de gravedad de la relación en la experiencia de la obra de arte: en la experiencia del arte musical la relación es necesariamente subjetiva. Esta condición necesaria tiene que ver con el hecho de que el material de la música es el *sonido*: "con el sonido abandona la música el elemento de la figura externa y de su visibilidad intuitiva, y precisa por tanto también para la aprehensión de sus producciones de otro órgano subjetivo, el *oído*, que, como la vista, no se cuenta entre los sentidos prácticos, sino *teóricos*, y es incluso más ideal todavía que la vista"<sup>10</sup>. El sonido es determinado por Hegel ante todo como *vibración y resonancia*, en esto consiste su condición de acontecimiento estético todavía material; la diferencia con respecto a las otras artes es que siendo la vibración el modo de existir del sonido, su materialidad se resuelve por entero en la recepción que la subjetividad hace de ella, de aquí la determinación del oído como "órgano subjetivo" y también teórico. En el sonido no permanece —como sí ocurre, por ejemplo, con la pintura— una materia exterior. Lo decisivo aquí es que el "completo retraimiento a la subjetividad" en la música consiste en que, a diferencia de lo que ocurre con la visibilidad en la pintura, la materialidad en la experiencia de la música es por completo la que constituye esa misma experiencia. No queda un resto de materia de la cual se pueda decir que se ha tenido una experiencia auditiva, no existe otra materialidad que la del sonido, no queda más materia que la que la subjetividad es *capaz de sentir*. Que la sensación o, más exactamente, que el sentimiento provocado por los sonidos sea una *actividad* del sujeto y no mera pasividad supone en la materia el intervalo o la diferencia que sería precisamente el lugar y el tiempo en donde ese sentimiento se elabora. De este hecho estético se sigue, por ejemplo, el privilegio del piano con respecto a lo "sentimental"<sup>11</sup>.

Pues bien, si el sonido es la relación misma con el arte de la música, ¿qué es *lo que se escucha* en la música? O, dicho de otra manera, ¿qué clase de trascendencia es esa que ni permanece en el exterior como materia "apaciblemente subsistente" ni se disuelve en las arbitrarias asociaciones subjetivas del psiquismo individual? Que el modo de ser del sonido sea la vibración y, por ende, la resonancia, significa que es precisamente por la vibración que la materialidad del sonido se *dispone* para una apropiación puramente ideal<sup>12</sup>. He aquí lo constitutivo del arte

<sup>10</sup>Hegel 1989: 646.

<sup>11</sup>"El piano es capaz de *sugerir* timbres, colores instrumentales merced a la disposición de las notas en el teclado y a causa del espaciamiento en él de la disonancia. El encanto de lo que se consiga proviene en buena parte de esta *sugestión*, del efecto de alusión a 'otra cosa' remota, y que la sensación recibe con delicia. Si este efecto, de neto entronque romántico, se 'realiza', concretando en sonidos reales o en timbres auténticos lo que solamente estaba *sugerido*, el efecto probablemente desaparecerá [como ocurre a veces con la 'transcripción' para orquesta de la música originalmente para piano]". Salazar 1954: 212.

de la música: "tomado como objetividad real, el sonido, frente al material de las artes figurativas, es del todo abstracto"<sup>13</sup>. Esto significa que, "mediante su libre oscilación inestable, muestra que es una comunicación que, en vez de tener para sí misma una subsistencia, debe ser ahí sólo sostenida por lo interno y subjetivo y sólo para lo interno subjetivo"<sup>14</sup>. Podría decirse que en Hegel la música es una materialidad que carece de "cuerpo", de manera que la trascendencia que en la música es experimentada se resuelve ante todo como *contenido*. La música romántica es precisamente una música que se define por el contenido y en ese sentido por la idealidad. Este contenido es pleno de subjetividad ya en el trabajo de la composición<sup>15</sup>.

### III. AUTOCONCIENCIA Y DESAFECCIÓN

¿De qué tipo es la subjetividad que resulta "afectada" por la música? De una parte, como ya lo hemos señalado, la idealidad del sonido disuelve toda exterioridad material, de otra parte se trata, sin embargo, de un sentir que tiene como condición una sensación auditiva, por lo que no consiste del todo en una pura idea o concepto. Esto nos sugiere que en la música se trata de una suerte de autoafección. Es decir, la condición propiamente *musical* del sonido supone en la subjetividad una disposición "previa" a ser afectada por el sonido; en términos simples podría hablarse de una predisposición a "escuchar música". Hegel señala el hecho de que la música podría producir sonidos a partir de un trabajo meramente técnico, deliberadamente sin contenido, "para contentarse meramente con una sucesión en sí conclusa de combinaciones y alteraciones, oposiciones y mediaciones que inciden en el dominio puramente musical de los sonidos. Pero entonces la música resulta vacía, carente de significado [...]. Sólo cuando lo espiritual se expresa de modo adecuado en el elemento sensible de los sonidos y de la múltiple figuración de los mismos, se eleva también la música a verdadero arte"<sup>16</sup>. Es precisamente la expresión de esa espiritualidad la que se juega en lo que aquí nosotros nombramos como la predisposición. Es lo que intentamos comprender ahora.

Si la audición musical implica una predisposición en la subjetividad, entonces le es inherente a ésta una peculiar *conciencia de sí*, en virtud de ésta dicha predisposición implica también una *desafección*. Esta idea resulta muy pertinente si consideramos la vieja discusión acerca de la relación entre arte e imitación, en el sentido de que esta cuestión corresponde a la pregunta acerca de cuál es el "asunto" de la afección en el caso de la música. ¿Qué es lo que en la música place o conmueve al que la escucha? En sus *Reflexiones críticas sobre la pintura y la poesía*,

<sup>12</sup>Por la resonancia el ruido deviene sonido.

<sup>13</sup>Hegel 1989:647.

<sup>14</sup>Hegel 1989:647.

<sup>15</sup>"[...] la región propiamente dicha de sus composiciones sigue siendo la más formal interioridad, el puro sonar, y su profundizar en el contenido deviene, en vez de una imagen hacia fuera, más bien un retorno a la propia libertad de lo interno, un verse de sí en sí mismo, y en muchas esferas de la música incluso una certificación de que en cuanto artista es libre del contenido". Hegel 1989: 650.

<sup>16</sup>Hegel 1989: 654.

publicadas en 1719, el abate Du Bos afirma la condición imitativa de la música en cuanto que arte: el arte imita objetos capaces de producirnos pasiones. "Pero las pasiones suscitadas por los objetos imitados tienen carácter ficticio, artificial [...]. De aquí se deriva el placer producido por la imitación, la cual suscita pasiones transitorias, no violentas y sin ninguna consecuencia dañosa"<sup>17</sup>. Encontramos aquí esa peculiar afección estética que tiene como su condición la desafección de la subjetividad, más aún podría decirse que su condición es precisamente el *factum* de la subjetividad y que en ello consiste la desafección, en la *conciencia* (y también en la autoconciencia que le es inherente). La condición de artificio de la obra refiere el hecho de que la sensibilidad a la que está destinada es una sensibilidad reflexiva, ya por el hecho de que se trata de una afección que implica la *conciencia de que se trata de una obra de arte*<sup>18</sup>. Por lo tanto, "artificio" en este caso no significa mero simulacro o falsedad, sino precisamente aquella conciencia que es al mismo tiempo una forma de *autoconciencia*, en cuanto que se trata de una conciencia que condiciona necesariamente un tipo de afección en la que lo decisivo es la forma: "lo que place, o mejor, lo que nos conmueve, no es sólo el objeto imitado, sino especialmente el *modo* de imitarlo [...]"<sup>19</sup>. Lo que denominamos aquí como desafección corresponde a esa conciencia de la forma o del modo que constituye a la obra de arte, pues la afección que resulta de ello supone la conciencia de ser afectado. Podría decirse que, si se nos acepta la expresión, se trata de un sentimiento que consiste en "sentirse sentir". Si la música ha de producir algún tipo y grado de afección emotiva en el auditor, ello exige, antes que comunicar un "contenido", afectar a la subjetividad musicalmente, esto es, desde la *forma* expresiva misma. Pero la forma aquí no es la de un sentimiento o de una emoción, sino la forma que el compositor ha *creado*. "La emoción llamada estética y en particular la emoción musical, es la irradiación de esta forma en la esfera de nuestra afectividad, es la respuesta que nuestra subjetividad da a una presencia expresiva en ella, porque tiene un sentido que le es inmanente [...]"<sup>20</sup>. Lo decisivo aquí es, pues, la forma de la obra, la que hace posible el recogimiento de la subjetividad sobre sí misma (desde el mundo) y su disposición a un "contenido" que permanece necesariamente más o menos indeterminado.

La autoconciencia en la afección hace que la subjetividad se disponga para ser afectada absolutamente por la sensación, de tal manera que de ello resulta el *sentimiento* propiamente tal. Es precisamente la desafección, la cual produce un "vacío" en la subjetividad (como predisposición a un "contenido" por venir), la

<sup>17</sup>Fubini 1971: 25.

<sup>18</sup>Como se sabe, esta es una nota que Kant señala como absolutamente necesaria al sentimiento de complacencia provocado por el arte bello.

<sup>19</sup>Fubini 1971:25.

<sup>20</sup>De Schloerzer y Scriabine 1960: 37. Podría decirse que se trata de una perspectiva con un claro sesgo romántico, pero también es posible pensar que se trata de un aspecto esencial al fenómeno musical, aspecto que es precisamente el que el romanticismo enfatiza y desarrolla: "Si la emoción estética difiere *todo cielo* de la emoción natural, es porque en un mundo en que cada cosa nos refiere a otra [...], en un mundo en el que nada comienza y acaba, solamente la obra es inteligible por ella misma, únicamente ella brilla con su propia luz y a ella sola podemos responder *valde bonum*". De Schloerzer y Scriabine 1960: 38.

que hace posible el sentimiento, con toda su profundidad: “la interioridad abstracta tiene como primera particularización suya, con la que la música entra en conexión, el *sentimiento*, la subjetividad que se amplía del yo, la cual pasa ciertamente a un contenido, pero lo deja todavía en esta conclusión inmediata en el yo y en una relación carente de exterioridad con el yo. Por eso el sentimiento nunca deja de ser más que la envoltura del contenido, y es esta esfera la que reclama la música”<sup>21</sup>. Aquella “interioridad abstracta” es el yo que se constituye con la explícita conciencia de sí: el retorno a sí de la subjetividad con ocasión de disponerse *toda ella* a escuchar música, disponerse abstractamente a la sensibilidad del oído (se trata por lo tanto de una sensibilidad que se constituye desde esa predisposición). La interioridad se particulariza en el sentimiento, esto es, recibe un contenido, pasa de la pura conciencia de sí en la expectativa de lo musical a la conciencia de “algo” en el sentimiento, pero este sentimiento, por lo demás indeterminado, no corresponde a algo externo al yo que siente. De allí la precisa observación de Hegel en el sentido de que la esfera que es propia de la música es la de la “envoltura del contenido”. No se trata de que el contenido sea desplazado por la “envoltura”, sino que dicho contenido en la música no comparece de ninguna manera autónomamente con respecto a la forma musical: “La música debe [...] llevar los sentimientos a determinadas relaciones sonoras y sustraer la expresión natural a su salvajismo, a su tosco irrumpir, y pautarla”<sup>22</sup>. Lo que ocurre es, pues, muy curioso, casi paradójico. El salvajismo de la “expresión natural” es neutralizado por las relaciones sonoras y la pauta. Ahora bien, esta operación que podría entenderse en principio como una neutralización de la sensibilidad, consiste propiamente en hacer ingresar el ruido (la materialidad) por entero en la sensibilidad del sujeto y a eso es a lo que en sentido estricto se denomina *sentimiento*. ¿Cómo entender el hecho de que en el sentimiento nada [externo] sea sentido? Acaso sea ésta una condición que es propia del sentimiento en general. Lo cierto es que “la obra musical no es ‘de sonidos’ como la estatua es de mármol”<sup>23</sup>, es decir, la obra no es una cosa, sino una forma que acontece en devenir, que se desarrolla en el tiempo: “no percibimos algo que se realiza, sino una realización”<sup>24</sup>. En este sentido, el estímulo propiamente tal no es el ruido que un cierto oído entrenado percibiera como “sonido musical”, sino el devenir articulado del sonido. Considérese al respecto en qué medida la *repetición* es el principio en el que se funda la construcción musical, incluso más allá de los límites de la música occidental<sup>25</sup>. Decíamos anteriormente que se trataba de una autoafección en la que el sujeto se siente sentir. Volvamos sobre esta idea.

<sup>21</sup>Hegel 1989: 655.

<sup>22</sup>Hegel 1989:655.

<sup>23</sup>De Schloezer y Scriabine 1960: 67.

<sup>24</sup>De Schloezer y Scriabine 1960: 66.

<sup>25</sup>El compositor mexicano Carlos Chávez (1964:58) escribe: “Ya sea un simple acompañamiento o una de las maneras más elaboradas que posteriormente tomó en las formas homofónicas perfeccionadas por Haydn, Mozart, Beethoven, etc., [...] la música descansa en el principio fundamental del tiempo sincrónico y simétricamente acentuado. En este sentido un *allegro alla breve* de Mozart con tiempos bien marcados difiere poco de la encantación musical más primitiva acompañada por un

“En la intuición y la representación, como en el pensar autoconsciente, interviene ya en efecto la diferenciación necesaria entre el yo que intuye, que representa, que piensa, y el objeto intuido, representado o pensado, pero en el sentimiento esta diferencia está borrada o más bien todavía no resaltada en absoluto, sino que el contenido está inseparablemente entrelazado con lo interno como tal”<sup>26</sup>. En efecto, lo que el individuo siente musicalmente en sentido estricto son los sonidos y sus relaciones, pero éstos no son obviamente el referente del sentimiento en su “insondable profundidad”: “esta esfera, el sentido interno, el abstracto percibirse a-sí-mismo, es lo que la música aprehende, y por ello pone también en movimiento la sede de las alteraciones internas, el corazón y el ánimo como este simple meollo concentrado de todo el hombre”<sup>27</sup>. Es decir, la música en sentido estricto no es ella misma portadora de un contenido, sino que al ingresar por completo el sonido en la subjetividad ésta es movilizadora en el sentimiento. Si alguna “objetividad” cabe determinar aquí, se trataría de la correspondencia entre los sonidos y la subjetividad. Se plantean aquí para nosotros dos problemas reveladores con respecto a la cuestión del contenido de la música. Primero: ¿cómo es que el sonido ingresa en la subjetividad, cuál es su condición propiamente tal que lo dispone en cierto modo a la idealidad, qué clase de propiedad comparten los sonidos musicales y la subjetividad en general? Segundo: ¿qué característica del “contenido poético” de la música lo circunscribe a aquél con propiedad en los límites estéticos de ésta?

#### IV. LA IDEALIDAD DEL TIEMPO EN LA MÚSICA

El “cuerpo” del sonido, su materialidad, es una multiplicidad, sin embargo tal multiplicidad no se despliega en el espacio, sino en el tiempo, de aquí que la vibración del ruido en el aire es pensada ante todo como *resonancia*, “pues el sonido, en vez de fijarse en figuras espaciales y adquirir subsistencia en cuanto a la multiplicidad de la yuxtaposición y la diseminación, más bien entra en el dominio ideal del *tiempo* y no pasa por tanto a la diferenciación entre lo interno simple y las apariencias corpóreas concretas”<sup>28</sup>. En cuanto que el sonido se constituye “materialmente” en el tiempo, su medio propiamente tal es la subjetividad en virtud de la cual los sonidos se articulan. El sonido musical, así, en la unidad que la idealidad

---

constante tamborileo: un efecto hipnótico, poderoso, imperativo, de tiempos repetidos obstinadamente sostenidos”. Con la noción de desafección intentamos señalar aquí aquella anónima dimensión de formas y estructuras que hacen posible la afección. La repetición sería, por ejemplo, un elemento de esa dimensión, y es muy interesante considerar lo que ocurre cuando se la hace ingresar en un plano más protagónico con respecto al oyente. En el pasaje recién citado Chávez utiliza la expresión “efecto hipnótico”, con lo cual marca precisamente la curiosa relación entre afección y desafección que se da cuando lo que se percibe es precisamente la neutra condición de la afección. Dentro de la música contemporánea cabe subrayar al respecto la producción del compositor “minimalista” Philip Glass, en especial su obra *Music with Changing Parts* (1971).

<sup>26</sup>Hegel 1989: 656.

<sup>27</sup>Hegel 1989:656. “La música penetra inmediatamente en la sede interna de todos los movimientos del alma”. Hegel 1989: 657.

<sup>28</sup>Hegel 1989: 656.

le confiere, *transcurre*<sup>29</sup> y por lo tanto se despliega en una suerte de forma "narrativa" en la medida en que la relación entre las unidades que lo constituyen se han articulado y relacionado secuencialmente en la subjetividad del que escucha<sup>30</sup>. La repetición y la variación son dos principios fundamentales para el ingreso del sonido en la idealidad de la subjetividad<sup>31</sup>. Es en este sentido que el contenido de la música no refiere algo externo a la propia subjetividad en la que la música como resonancia crece y se desarrolla en la interioridad; la música no es nunca "una objetividad que-sea-para-sí", por lo que la relación con el sonido de la música no consiste en una sensación o en una percepción, sino en un *sentimiento*: la subjetividad experimenta su propia afectación, porque con la música no es posible acusar recibo de otra cosa que no sea del propio sentimiento, acaso como conciencia de estar siendo (temporalmente) en el sentimiento. En el siguiente pasaje Hegel desarrolla la primera de las cuestiones que planteamos más arriba: "El yo es en el tiempo, y el tiempo es el ser del sujeto mismo. Ahora bien, puesto que el tiempo, y no la espacialidad como tal, es lo que constituye el elemento esencial en que el sonido adquiere existencia respecto a su validez musical y el tiempo del sonido es a la vez el del sujeto, ya sobre esta base penetra el sonido en el sí, lo capta según su más simple ser-ahí y pone en movimiento al yo mediante el movimiento temporal y su ritmo, mientras que la ulterior figuración temporal de los sonidos, en cuanto expresión de sentimientos, todavía añade, además, un remate más determinado para el sujeto, por el cual es éste igualmente afectado y arrastrado"<sup>32</sup>. La temporalidad del sonido hace, pues, que éste se constituya subjetivamente, sin embargo la posibilidad de un *contenido* de la música exige que lo decisivo sea aquí la conciencia del sentimiento, pero, como ya sugeríamos, el sentimiento es ya una forma de conciencia al punto que en sentido estricto el sentimiento es entonces una peculiar *autoconciencia*, pues el sentimiento, más allá o más acá de la dimensión expresiva que pueda atribuírsele, implica un retorno a sí. En Hegel la música deviene arte de la subjetividad como tal, especialmente de la interioridad pura.

¿Qué característica del "contenido poético" de la música lo circunscribe a aquél con propiedad en los límites estéticos de ésta?

<sup>29</sup>La música "evapora su existencia real en una inmediata transitoriedad temporal de la misma [...]". Hegel 1989: 657.

<sup>30</sup>En la intuición y la representación, como en el pensar autoconsciente, interviene ya en efecto la diferenciación necesaria entre el yo que intuye, que representa, que piensa, y el objeto intuido, representado o pensado, pero en el sentimiento esta diferencia está borrada o más bien todavía no resaltada en absoluto, sino que el contenido está inseparablemente entrelazado con lo interno como tal". Hegel 1989: 656.

<sup>31</sup>De Schloezer y Scriabine 1960: 125 señalan: "La variación es la condición *sine qua non* del acontecimiento musical; [...]. Las variaciones deben someterse a una determinada ordenación que dé a las relaciones sonoras un mínimo de coherencia, una unidad dentro de la diversidad. Esta ordenación implica una limitación del número de grados de variación y exige la definición de su amplitud, absoluta o relativa, que debe poder ser fijada, por lo menos, de manera aproximada". Las nociones de variación, coherencia, unidad, diversidad y amplitud reciben su sentido de la subjetividad a la cual está destinado el sonido musical, subjetividad que traza al mismo tiempo los límites históricos en los que tales nociones tienen aplicación y efectividad.

<sup>32</sup>Hegel 1989: 658.

## V. FIN DEL CONTENIDO COMO INESENCIAL

El romanticismo es el momento en la historia *universal* del arte en el que las características de la música en relación a la subjetivización de la materia artística llegarían a su máxima radicalidad. "Partiendo de la arquitectura para llegar a la música, se tiene progresivamente una mayor fuerza expresiva, cada vez una mayor capacidad de abstracción y un creciente poder sobre lo sensible, hasta subjetivar completamente la materia en la música, y negarla, en cambio, en la poesía"<sup>33</sup>. En efecto, la historia del arte en Hegel podría ser descrita como la progresiva conciencia de los recursos artísticos en general paralelamente con la conciencia de que el verdadero contenido del arte es la propia subjetividad: la obra de arte es una relación de la subjetividad consigo misma, autoconciencia. Esto significa la incorporación de la materia artística a la idealidad de la subjetividad, he aquí el privilegio de la música como el arte en el que se da la última relación (sensible) con la materia, pues en la poesía el arte se hace del todo pensamiento y es a lo que Hegel denomina, como se sabe, la muerte del arte.

Es precisamente el hecho de que el arte sea pensado en relación a la historia de la subjetividad en su proceso de autoconciencia, que tiene sentido la idea de una historia *universal* de la música. En el romanticismo la distancia que separa a la subjetividad de sí misma, distancia en la cual acontece la obra de arte, disminuye hasta casi disolverse. Esto significa que al encontrar en la música cada vez más las propias operaciones de la subjetividad, cualquier contenido posible (narrativo, imaginario, ideológico, etc.) se manifiesta casi de inmediato como extraño a la obra. "El principio de la música lo constituye la interioridad subjetiva. Pero lo más interno del sí concreto es la subjetividad como tal, no determinada por ningún contenido fijo y por tanto no obligada a moverse de acá para allá, sino que se apoya en sí misma en libertad sin trabas"<sup>34</sup>. En la conciencia de este fenómeno consiste precisamente la autonomía del arte en el caso de la música. La idea de una historia universal de la música, esto es, como ya lo señalábamos, de la música inscrita en la historia de la subjetividad, implica el hecho de que la historia de la música es la *historia de la teoría de la música*: el devenir de la autonomía es la autoconciencia del creador en su proceso de composición de la obra musical. En este sentido, el énfasis en el "contenido", que es siempre particular (y destinado por lo tanto a particularizar a la conciencia en un estado de ánimo o sentimiento determinado, arrastrándola desde el proceso de la autoconciencia), es una especie de recaída prerreflexiva, fuera de la autoconciencia. En la *Estética* de Hegel la música es en general placentera (digamos, para el "público en general") por su contenido, de aquí la conveniencia de que sirva como acompañamiento de un texto, es decir, debe la música disponerse en relación a un elemento externo, como es el caso de las palabras. El texto debe ser de tal índole que proporcione un contenido a la música, que de suyo no lo tiene, pero cuidando de tornarla innecesaria: "ya que la música debe añadirse a las palabras, éstas no deben pintar

<sup>33</sup>Fubini 1971: 93.

<sup>34</sup>Hegel 1989: 689.

el contenido muy en detalle, dado que si lo hace la declamación musical deviene nimia, dispersa y demasiado volcada hacia distintos aspectos, de modo que se pierde la unidad y se debilita el efecto total<sup>35</sup>.

“El lado constructivo –escribe Fubini–, arquitectónico, de la contextura musical, su afinidad con la estructura misma del ser, que hace a la música capaz de no expresar precisamente los sentimientos individuales y particulares, sino más bien de simbolizar la interioridad pura como tal, abstraída de sus contenidos; todos estos conceptos están presentes, de algún modo, en la estética hegeliana, en contradicción con la tesis preponderante, según la cual la música es expresión de los sentimientos”<sup>36</sup>. Esto es muy claro en Hegel cuando se refiere a la “música acompañante”, es decir, la música que en general aparece como subordinada a un texto, por cuanto la profundidad del pensamiento resulta excesiva para el medio musical, pero, por otra parte, el mero sentimiento no alcanza a ser un motivo suficiente<sup>37</sup>. Este problema es muy importante pues permite visualizar una de las grandes transformaciones de la música hacia el siglo XX, en diálogo sostenido con el diagnóstico hegeliano de la “muerte del arte”. Por una parte, la música al carecer de contenido no puede recomendarse de suyo a la reflexión, sin embargo tiene sentido considerar la posibilidad de su emancipación con respecto a la palabra<sup>38</sup>. ¿Qué es lo que, con todo, hace posible pensar la autonomía de la música? Si la música carece de contenido y, en la perspectiva hegeliana, sólo puede relacionarse con un contenido sirviendo como medio acompañante, entonces la autonomía en cuestión sólo podría estar referida a esa su condición de medio: “En la música al *profano* le encanta sobre todo la expresión inteligible de sentimientos y representaciones, lo tangible, el contenido, y por tanto se inclina preferentemente por la música acompañante; en cambio al “entendido”, que tiene acceso a las relaciones musicales internas de los sonidos e instrumentos, le encanta la música instrumental en su uso artístico”<sup>39</sup>. Esta diferencia entre el gusto del lego y el gusto del entendido marca una cuestión fundamental: la posibilidad de una complacencia musical cuya condición no es la imaginación onírica, sino el entendimiento, atenido principalmente a cuestiones formales en la medida en que la música es ella misma disciplina y organización formal. Sin duda que el gusto por lo que aquí se denomina “música instrumental” se ha desarrollado significativamente en lo que va desde la época de Hegel hasta la actualidad (en ello incide, por cierto, la cuestión benjaminiana de la reproductibilidad técnica

<sup>35</sup>Hegel 1989: 685. Esta música a la que Hegel caracteriza como nimia, dispersa y volcada siempre hacia lo particular correspondería a lo que hoy se denomina “música incidental”, en el cine por ejemplo.

<sup>36</sup>Fubini 1971: 97.

<sup>37</sup>Escribe: “Ni la profundidad de pensamiento ni la fatuidad o indignidad del sentimiento ofrecen por tanto un auténtico contenido”. Hegel 1989: 684.

<sup>38</sup>“La música acompañante tiene fuera de sí lo que debe expresar, y en tal medida se refiere en su expresión a algo que no le pertenece a ella en cuanto música, sino a un arte extraño, a la poesía. Pero si la música quiere ser puramente musical, debe alejar de sí este elemento no peculiar a ella y emanciparse completamente, con toda su libertad sólo ahora cabal, de la determinidad de la palabra”. Hegel 1989: 689.

<sup>39</sup>Hegel 1989: 690.

de la obra de arte). Al punto que podría hablarse, por ejemplo, de la historia de la capacidad de un goce "especialmente musical"; un sentido musical, cada vez más difundido, no traducible en imágenes o palabras<sup>40</sup>.

En efecto, la disolución del contenido por el creciente protagonismo estético de los recursos pone en cuestión la idea de que la música sea esencialmente *expresión* o, por lo menos, que sea necesariamente expresión de un contenido extramusical. De hecho, bien podría afirmarse que en el desarrollo del siglo XX la denominada "música popular", a diferencia de la "música docta", se define en términos generales precisamente por la importancia del contenido, que es lo que hace posible su "consumo"<sup>41</sup>. La música contemporánea se caracterizará por la investigación en torno a los recursos musicales en general, una vez que el contenido aparece como algo de suyo agotado, cuestión que resulta relevante si se considera que la música, tal como aquí lo exponemos, se inscribe en la historia del pensamiento. No se trata de que tales o cuales contenidos o temas sean ahora desechados por trillados o sobreexplotados, sino que todo contenido posible está de antemano puesto en cuestión por el hecho de que la música ha arribado a aquel momento de su historia en el que investiga estéticamente sus propias estructuras, sistemas y formas de construcción, dado que *sólo éstas le son propias*. La música habría arribado, pues, a la historia de la autoconciencia. ¿Qué significa esto en relación a lo que hemos señalado con respecto a la importancia del *sentimiento* en el proceso de subjetivación de la materia artística?

## VI. LA EMERGENCIA DEL SONIDO Y EL CUESTIONAMIENTO DE LA MÚSICA COMO LENGUAJE EXPRESIVO

En cierto sentido, el sentimiento es todavía hoy un elemento esencial al fenómeno de la música, por lo tanto la cuestión fundamental aquí es la siguiente: ¿de qué naturaleza es el *sentimiento* que corresponde a la *autoconciencia*? Dos son los factores fundamentales a considerar para intentar dar cuenta de este proceso. En primer lugar, lo verosímil que resulta con respecto a la música del siglo veinte la tesis según la cual la historia del arte conforme al principio de la autonomía es la historia de la transgresión de las formas heredadas, por cuanto tal principio opera ante todo como una exigencia *a priori* sobre los artistas. "En nuestro siglo —escribe Tomás Marco—, la armonía tonal llega a una disolución última, ya que

<sup>40</sup>Al respecto Carlos Chávez (1954:10) ha escrito lo siguiente: "No es precisamente que queramos que el arte se deshumanice [en alusión a un conocido ensayo de Ortega y Gasset]; es más bien que hemos alcanzado un punto más alto en el desarrollo de nuestro sentido musical específico, y cada vez vamos siendo más y más capaces de un goce específicamente musical [...]. Los sonidos y sus relaciones particulares estimulan un sentido específico que está en nosotros, el sentido musical, el cual no tiene nada que ver con ideas propiamente dichas, con pensamientos lógicos, con imágenes literarias, con sensaciones plásticas o de color, con metáforas poéticas, con tristeza o alegría, con las contingencias de la vida diaria o con cualquier otra cosa". 1954: 10.

<sup>41</sup>Esto ocurriría incluso con aquella música popular en la cual es manifiesta su procedencia a partir de los rendimientos ya sedimentados de la música electrónica más experimental; es el caso, por ejemplo, del francés Jean Michel Jarré, del japonés Isao Tomita o de los alemanes "Kraftwerk", en los que constatamos un trabajo con la *forma expresiva*.

[...] la historia de la armonía no es otra que la de la transgresión constante (o, si se prefiere, el ensanchamiento) de sus reglas. Esto ocurre desde el principio y es un proceso que se acelera a través de Beethoven, Chopin, Schumann, Liszt, Brahms y otros autores, de tal modo que al llegar a Wagner nos encontramos con una casi suspensión de las reglas tonales. [...] Politonidad y atonalidad serán los métodos por los que los compositores de nuestro siglo acaben con el viejo y resquebrajado edificio<sup>42</sup>. Esta historia es precisamente la historia de la disolución de lo "temático" en la música, y entonces la cuestión para nosotros, considerando la pregunta que más arriba nos ha conducido hasta aquí, es en qué sentido la transgresión de las reglas en la música obedece al valor del sentimiento, es decir, ¿qué clase de sentimiento es ese que sólo puede tener lugar con ocasión de la transgresión de las reglas heredadas? Se trata, sin duda, de un sentimiento reflexivo pero, más todavía, un sentimiento que sólo puede tener lugar al interior del horizonte de la música y de su historia (acaso de la música *como* historia de la misma: la música como reflexión acerca de la música). En esta suerte de secularización del proceso de creación musical, el sentimiento que la música provoca está indisociablemente unido a la *conciencia* de las condiciones que hacen posible ese sentimiento (el sujeto siente que está sintiendo, experimenta no sólo lo inédito de tal o cual propuesta, sino también y ante todo las formas, los límites, las medidas que el compositor se autoimpuso, como si la obra consistiera en hacer aparecer precisamente esa "autolimitación" en la que consiste la libertad del compositor contemporáneo) y por lo tanto cada trabajo es portador de su propio *agotamiento*<sup>43</sup>. Los compositores trabajan, respondiendo a la exigencia de la autoconciencia, al *límite de sus recursos* en todo sentido.

El segundo factor a considerar y que resulta igualmente decisivo es la importancia que tienen para los procesos de composición y de audición (en ese orden) los nuevos y sorprendentes recursos técnicos, lo cual condiciona positivamente a su vez la progresiva emergencia del *sonido*. Resulta extremadamente interesante el hecho de que la investigación en la dimensión "material" del fenómeno de la música arroje como resultado una radicalización del carácter *conceptual* de las obras. Esto se relaciona también con el agotamiento y su valoración, como si en ello se jugara precisamente la valoración de la subjetividad. La música plantea una exigencia de *lucidez* al que la escucha (es necesario, como se dice, "entender"), pero esta exigencia sólo puede fructificar sobre el entendido de que la música sigue siendo en cierto modo esa idealidad que se articula temporalmente en la interioridad de la subjetividad, aunque en cierto modo se puede decir que la música "ya no es eso". Es decir, la materialidad de la obra (sus recursos, formas, etc.) ya no puede ser simplemente trascendida, sin embargo el sujeto, históricamente constituido, no puede dejar de contar con el supuesto de que la música es lenguaje y que, por lo tanto, dispone una cierta idealidad: la expectativa de un

<sup>42</sup>Marco 1978: 15-16.

<sup>43</sup>Las posibilidades del compositor contemporáneo aumentan y esto lo obliga a "plantearse cada obra como un trabajo *ex novo*, puesto que al desaparecer las antiguas formas clasificables cada obra debe elegir su propio material y darle una forma sólo válida para esa pieza en concreto". Marco 1978: 17.

cierto consumo al fin y al cabo. Es precisamente por obra de esta *expectativa* que lo que se escucha no permanece en la simple condición de recurso y medio material, neutro y opaco, pero tampoco puede ingresar del todo en la idealidad del sentido (la acusación de que el arte contemporáneo "no tiene sentido" es frecuente en el lego).

La contradicción interna del romanticismo (el "suicidio" que lo constituye), entre la trascendencia de la materia y la materialización de la trascendencia<sup>44</sup>, contradicción sin solución que significará la no-obra (cada obra particular en lugar de la obra), es materialmente puesta en obra por el arte de la música contemporánea. Esta es precisamente, en el fondo, la tesis de Adorno.

Esto significa que en la música contemporánea la radicalización de las condiciones materiales de la música tiene como resultado la disposición de su máxima idealización. Es decir, al exponer como elemento interno a la composición los recursos de la misma, la música acontece como la destinación a una *subjetividad que todavía no existe*. La vivencia del sonido es en este sentido la experiencia de esa diferencia, la exigencia de una subjetividad más radical, más intransigente; llevando al límite esta idea podría decirse que se trata de la exigencia de una subjetividad radicalmente escéptica de tanta lucidez pero al mismo tiempo dispuesta a escuchar aquello para lo cual la historia no ha producido aún el oído adecuado, en la expectativa de escuchar algo que viene con el sonido pero que no está en el sonido. La relación entre materia e idealidad es, pues, una clave para la comprensión de la música contemporánea. Esto nos envía nuevamente al problema anteriormente planteado acerca de qué es lo que escucha quien escucha música, para la cual la discusión acerca de si la música es o no es lenguaje resulta plenamente pertinente.

"La música -escribe Adorno- es semejante al lenguaje en tanto que sucesión temporal de sonidos articulados, que son más que mero sonido. Dicen algo, a menudo algo humano", sin embargo "quien toma la música literalmente como lenguaje se confunde"<sup>45</sup>. Consideramos que, al menos en este texto, Adorno desarrolla la cuestión de la música y el lenguaje en el horizonte antes señalado de la problemática relación, heredada en parte del romanticismo, entre la materialidad y la idealidad de la obra de arte: eso que la música quisiera "nombrar" le resulta completamente desconocido en la exacta medida en que desconoce lo absoluto como sonido, el sonido de lo absoluto, el "sonido absoluto". Lo que está en cuestión es precisamente la significabilidad de la música, dispuesta y a la vez cifrada en el sonido: "Lo que ella dice se encuentra a la vez determinado y oculto en la afirmación. Su idea es la figura del nombre divino. Es oración desmitologizada, liberada de la magia de la influencia; es el intento humano, vano como siempre, de nombrar el nombre mismo, en vez de comunicar significados"<sup>46</sup>. Es claro en este pasaje que la música está siendo pensada en relación al fin, como a una cierta

<sup>44</sup>Porque el mundo ha de ser trascendido, pero ese mundo que ha de ser trascendido no es sino éste y ningún otro.

<sup>45</sup>Adorno 2000: 25.

<sup>46</sup>Adorno 2000: 25. Más adelante escribe: "La música comparte con todas las artes el carácter enigmático, el decir algo que se entiende y, sin embargo, no se entiende". Adorno 2000: 36.

consumación de lo humano que se juega en el misterio del lenguaje, de su cuerpo y de su poder. Según Adorno, la “nueva música” podría considerarse fácilmente como habiendo surgido contra la tendencia conservadora de afirmar preponderantemente la semejanza de la música con el lenguaje. Lo que nos interesa aquí es el hecho de que la superación de aquella tendencia significa una transformación en las formas de la composición, es decir, si la relación entre música y lenguaje consiste en la posibilidad de esperar un significado o un contenido temático en la música, tal posibilidad radica no sólo en una determinada concepción de la música, sino en las formas mismas de ésta: “al ser la armonía tradicional un sistema generador de formas temáticas, la música que se libera de él tiende hacia el atematismo. Y siendo el tema algo estrechamente ligado a la melodía [...], la música de nuestro siglo tiende al am melodismo”<sup>47</sup>. La revolución que significó el dodecafonismo de Schönberg apunta precisamente en esta dirección de cuestionamiento del sistema armónico. El derrumbamiento del viejo sistema ocurre alrededor del 1900, sin embargo, como señala el compositor Aaron Copland, es claro que “toda la historia del desarrollo armónico nos muestra una imagen en continuo cambio”<sup>48</sup>. El punto es que durante los siglos XVII, XVIII y hasta el siglo XIX el sistema musical asume, dentro de la escala, la hegemonía de una nota principal, la *tónica*, y por lo tanto la modulación de otras tonalidades (nunca demasiado lejanas) implicaba *a priori* el regreso a la tónica. Con Wagner comienza la pérdida de la tonalidad central, y será Schönberg quien lleve este proceso a sus consecuencias límites, de aquí que su aporte innovador se denomine con el inexacto título de música “atonal”. Con todo, el adjetivo de “atonal” enfatiza un aspecto que resulta fundamental, y es que, como ya lo hemos señalado, el oído es histórico. La música “atonal” es, pues, en términos generales, música que pone en cuestión la expectativa de encontrar en la música un medio expresivo. Esto no significa que la música de Schönberg carezca simplemente de motivo, sino que de lo que se trata es más bien de producir las condiciones formales para que el motivo acontezca sin trabajar con armonías. Entonces, el oído percibe *como motivos* grupos de sonidos repetidos o variados de determinada forma<sup>49</sup>.

Adorno lo señala con claridad: “La música contemporánea se halla frente a una aporía. Después de que descompusiera el elemento idiomático por mor de la expresión pura, no cosificada, inmediata, ya no es capaz de expresión. De la dialéctica emerge al final el material de la naturaleza amenazadoramente puro”<sup>50</sup>. La música no podría, esencialmente, perder toda relación con el lenguaje sin que

<sup>47</sup>Marco 1978: 16.

<sup>48</sup>Copland 2000: 79. “Comparada con el ritmo y la melodía, la armonía es el más artificioso de esos tres elementos musicales. [...] El ritmo y la melodía se le ocurrieron naturalmente al hombre, pero la armonía brotó gradualmente de lo que fue en parte un concepto intelectual [se la menciona por primera vez en los tratados del siglo IX], sin duda uno de los conceptos más originales de la mente humana”. Copland 2000: 70.

<sup>49</sup>La teoría de Schönberg consiste, a grandes rasgos, en disolver toda idea de relación de los sonidos entre sí que no se presentan nunca ni vertical ni horizontalmente como ‘intervalos consonancia’, sino como ‘intervalos distancia’, sin que las aglomeraciones que se obtienen fortuitamente presupongan una aglomeración anterior de la cual deriven, ni una posterior a la cual den origen”. Salazar 1954: 228.

<sup>50</sup>Adorno 2000:77.

dejara de ser música, esto es, arte. Todo se juega, pues, en el tipo de relación que la música contemporánea, *post* "muerte del arte", guarda con el sentido.

## VII. LA CONQUISTA DEL FIN

No se trata simplemente de permanecer en la discusión entre la estética formal y la estética del contenido a propósito de la música, sino de los problemas que las nuevas posibilidades plantean al músico y del hecho de que en eso la historia de la música se cruza con la historia de la subjetividad occidental. Dada la absoluta libertad del compositor en la "era del sonido", se hace necesaria una operación de autolimitación. En varios casos podría decirse que la obra inmanente es precisamente la que exhibe ante toda la forma de la autolimitación, como si la obra consistiese ante todo en ese "recurso formal". Es decir, dada la absoluta libertad del autor, *sólo la forma tiene sentido*, como límite. Desarrollando las consecuencias de esta idea, podría decirse que no se trata simplemente de que el dodecafonismo haya venido a ampliar las posibilidades del compositor y con ello su libertad, sino que allí en donde éstas ya se han ampliado hasta amenazar con tornar imposible la obra, el dodecafonismo opera como un límite posibilitante (en el sentido kantiano).

Insistamos en la relación a un cierto fin que observamos en planteamientos como los de Adorno. La puesta en crisis y superación de la armonía podría pensarse como siendo no sólo la superación de una forma histórica, sino que, precisamente por tratarse de uno de los elementos más históricos y artificiales de la música, lo que se intenta es la superación de la historia misma *en* la música (el encargo romántico sobre el arte en general). No cedamos a la obviedad de que todos estos intentos, incluso los más radicales, trazan una historia que se renueva constantemente, pues lo que queremos decir es que en cada propuesta se da concretamente una *relación interna con el fin*, relación ésta que correspondería precisamente a la condición a partir de la cual se desarrolla la música en el siglo XX. Es en esa relación interna con el fin que la condición histórica de la música resulta, en cada caso, negada o, al menos, puesta entre paréntesis<sup>51</sup>. En efecto, el cuestionamiento musical de la armonía dispone el acceso de la conciencia a la dimensión material de la música, esto es, el *sonido*, pero sin abandonar lo propiamente musical, sino más bien determinando al sonido como el medio musical por excelencia. "Hoy día vemos muy claramente que el final momentáneo de todo ese proceso no ha sido otro que la conquista del total sonoro, de tal forma que en nuestros días cualquier tipo de sonido es potencialmente sonido musical ya que, elaborado o no, puede entrar en las intenciones compositivas de un creador"<sup>52</sup>. Esto es lo que debemos tratar de comprender: el hecho de que la materia haya ingresado en la

<sup>51</sup>"En los tiempos heroicos de la nueva música —escribe Adorno (2000: 34) con sentido crítico—, la vehemencia de los intentos de ruptura —comparables a la tendencia de la temprana pintura radical que consiste en reunir en sí materiales que se mofaban de todo sujeto que les insuflara un alma, el fenómeno arcaico del montaje— se declaró como insurrección anárquica contra todo contexto de sentido musical". La negación de la historia se opera entonces como negación del contexto.

<sup>52</sup>Marco 1978: 17.

dimensión propiamente musical, más aún, que sea en este momento el presente de la música en su historia universal (ya hemos señalado el sentido que damos a esta expresión aquí), y que una de las condiciones decisivas para el desarrollo de este proceso haya sido la superación del encargo de significación temática sobre la obra musical. "Cualquier sonido puede ser música": no se trata de estar de acuerdo o no con esta afirmación, sino de entender su sentido. Con esta finalidad siempre resulta útil e interesante considerar las experiencias y propuestas más radicales en el campo. Pues, por ejemplo, el hecho de que cualquier sonido pueda ser música" no significa simplemente que cualquier sonido pueda ser escuchado como música por un auditor lo suficientemente "informado", sino que ciertos sonidos *son* música aunque no puedan ser escuchados por oído humano alguno. Esto, aparentemente demasiado extraño, fue posibilitado por el serialismo, de una parte, y por el desarrollo de la tecnología del sonido, por otra. La obra consiste cada vez más en la *composición*, al punto que existen obras que por limitaciones técnicas no pueden ser ejecutadas o que por "limitaciones" humanas no pueden ser escuchadas. Tal vez, como señala el crítico musical Hans Heinz Stuckenschmidt, la utilización en la composición de elementos que el oído no alcanza a percibir no sea algo totalmente nuevo<sup>53</sup>, sin embargo en el caso de la música electrónica que inicia un desarrollo sin igual desde la década del cincuenta, se trata de sonidos que escapan absolutamente al oído humano<sup>54</sup>. En este sentido, las posibilidades que la tecnología pone a disposición del compositor parecen tocar un límite, un límite propiamente humano, una frontera de naturaleza fisiológica. Sin embargo, cabe preguntarse aquí, precisamente por haber llegado a esa frontera, ¿circunscribe la fisiología del oído humano los límites al interior de los cuales ha de desarrollarse la música? Por cierto, una primera cuestión que surge es el hecho de que, como ya lo hemos señalado, el oído humano es histórico, no sólo con respecto a lo que puede caer o no dentro de la categoría de "sonido musical", sino incluso en relación a la capacidad de *percibir* ciertos sonidos en la medida en que ello dependa de una *atención* peculiar que puede estar más o menos desarrollada (y a lo que la misma música podría contribuir). Pero la cuestión decisiva a la que nos conduce el problema del límite consiste en que la música pudiera ir más allá del medio auditivo hacia la condición de acontecimiento, con lo cual alcanzaría también un estatuto máximamente conceptual. Cuando Stockhausen, utilizando sintetizadores, comprime una sinfonía completa para obtener un único sonido, sostenido por el tiempo que sea requerido, lo que escucha es ese extraño "ruido" que ha resultado, no la "sinfonía-comprimida", aunque *sabe* que de alguna manera ésta está allí, sonando.

Esta condición de *acontecimiento* de la música significaría al mismo tiempo la conquista de la absoluta autonomía y su evanescencia, desde el ámbito de lo sen-

<sup>53</sup>-Desde los cánones de la polifonía renacentista holandesa hasta la época de Bach, el ojo del compositor era siempre un auxiliar del oído". Stuckenschmidt 1960: 228-229.

<sup>54</sup>"La banda magnética [en la década del 50] permite divisiones más sutiles. Los valores ínfimos, a los que el oído ya no reacciona, llegan hasta la categoría de las centésimas de segundo. Entre la negra usual y su duplicación, la blanca, es posible intercalar casi veinte grados de duración electrónica". Priebert 1961: 130.

sible, en lo conceptual. He aquí el privilegio que recién señalábamos de la composición en la música más experimental. La importancia de la composición significa también la importancia del texto musical, porque entonces algo que no es posible escuchar, el intérprete dispone de los gráficos de su ejecución: "La imposibilidad de encontrar una notación clara y concreta para ciertos sonidos concebidos o concebibles ha llevado a diversos compositores a una especie de resignación y, haciendo una virtud de la necesidad, han utilizado dibujos para sugerir o guiar al intérprete"<sup>55</sup>. La relación entre los sentidos de la vista y el oído, esto es, el hecho de que sea necesario el concurso de ambos, hace de la música algo trascendente a la mera sensación, sin embargo la consistencia de esa trascendencia es de índole eminentemente conceptual. El psico-visualismo de Russel Atkins "establece un límite muy definido entre composición y música pues considera que son contradictorias. Lo que llamamos "composición musical" es un arte visual. El oído puede distinguir las frecuencias pero, sin embargo, no distingue ni los agudos ni los graves, ni la organización estructural, ni las relaciones geométricas"<sup>56</sup>. En este sentido, la experimentación llevada a cabo por la música electrónica no haría sino llevar a sus últimas consecuencias las condiciones implícitas en la música occidental desarrollada desde el Renacimiento en adelante. La figura que permanece como lugar de cruce de todas las investigaciones, propuestas y transgresiones es la del *autor*.

Adorno se expresa con fuerza contra este tipo de experiencias, sin embargo, insistamos, lo que nos parece interesante es el hecho de que tales propuestas puedan constituir un cierto presente de la música: *que el presente sea el fin*. Consideremos lo que el mismo Adorno señala: "la producción electrónica de sonidos, que se tiene a sí misma por la voz sin lenguaje del ser, se oye por de pronto como una algarabía mecánica. [...] El sueño de una música completamente espiritualizada, que haya dejado atrás el estigma de la animalidad del ser humano, despierta como rudo material prehumano y como monotonía mortal"<sup>57</sup>. Este es el punto, que el despertar de la materialidad del sonido en la música se deba al sueño de la espiritualidad. Contra el oído histórico, la conquista del "total sonoro" (como conquista de una dimensión hasta ahora inaccesible) hace emerger algo así como una materialidad "no histórica", falta de contexto. Esto significa en principio abrir el oído histórico, en el cual se habrían sedimentado ciertas armonías y sonidos, *hacia* lo inédito absoluto, carente en sí mismo de toda narratividad posible; una propuesta que se acerca no tanto a la idea vanguardista de la transgresión, sino más bien a la discontinuidad, a la interrupción, desde el punto de vista de lo que podría ser una historia de la música. Es necesario, sin embargo, cuidarse en este punto de un cierto positivismo que hiciera de la música un campo "objetivo" de investigación, como si el proceso de composición hubiese comenzado a consistir simplemente en el trabajo del ingeniero de sonido.

<sup>55</sup>Stuckenschmidt 1960: 228.

<sup>56</sup>Stuckenschmidt 1960: 228.

<sup>57</sup>Adorno 2000: 35.

## VIII. EL LÍMITE COMO CAMPO

Consideremos, por ejemplo, el pensamiento de Schönberg con respecto a las posibilidades que la música reserva para la humanidad: "Personalmente, tengo la sensación de que la música lleva en sí un mensaje profético que revela una forma de vida más elevada, hacia la cual evoluciona la humanidad"<sup>58</sup>. Se trata, sin duda, de una filosofía romántico-expresionista de la música que emerge en pleno siglo XX a propósito de los nuevos recursos y concepciones musicales. La emergencia del sonido en la música contemporánea se inicia teóricamente con lo que algunos han denominado como "la emancipación de la disonancia". Queremos enfatizar esto para despejar la idea de un positivismo en la investigación y composición musical, de lo contrario cualquier intento por desarrollar una filosofía de la música estaría de antemano condenado a permanecer en el punto de partida. "Emancipación de la disonancia significa eliminar la base misma de la armonía que se sustentaba precisamente en el hecho de que el oído estaba habituado a advertir ciertos acordes como disonantes y a pretender la resolución de los mismos con una consonancia. Consonancia y disonancia son, pues, conceptos históricos, precedidos, producidos por cierta práctica y costumbre musical que el desenvolvimiento de la armonía de los últimos cien años ha transformado radicalmente. El oído, habituado a un número de disonancias cada vez mayor, había perdido el temor de su efecto incoherente"<sup>59</sup>. El ruido es un acontecimiento físico que el oído escucha históricamente, el resultado de esa escucha es el sonido. Consonancia y disonancia no son en sentido estricto características "objetivas" del sonido (como ya lo señalábamos a propósito de los adjetivos "tonal" y "atonal"), sino de la forma en que el sonido se manifiesta a un oído conformado históricamente. Por lo tanto, cabe pensar que el desarrollo de la música contemporánea no consiste simplemente en un estudio del sonido en sí mismo, sino más bien del oído histórico, y es sólo con respecto a este oído que tiene sentido la idea y el efecto de un "en sí" del sonido. El mismo Schönberg consideraba que la dodecafonía no era un descubrimiento, sino un *invento*, es decir, en la música el sonido corresponde más bien a un material de trabajo que a un "objeto" de investigación.

La recuperación del sonido en su dimensión de "ruido" es la recuperación de una dimensión de la sensibilidad, de la capacidad de sentir, inhibida históricamente. Ahora bien, la condición propiamente *musical* del sonido está dada por el hecho de que su acontecer es determinado por un trabajo de composición. En este sentido, lo determinante no es la simple novedad del sonido en sí, sino el

<sup>58</sup>Cf. Schönberg, *Estilo e idea*, citado por Fubini 1971: 239. En el mismo texto Schönberg señala: "De hecho, el concepto de creador y el de creación deberían formularse en armonía con el Modelo Divino, en el que inspiración y perfección, aspiración y actuación coinciden espontánea y simultáneamente". En 1979 Karlheinz Stockhausen se expresa en los siguientes términos respondiendo a la pregunta acerca de la misión más importante de la música: "Lo esencial es que la música es un médium del espíritu, el médium más sutil, ya que penetra hasta los átomos del hombre, a través de toda la piel, a través del cuerpo entero, no sólo a través de los oídos, y puede hacerlo vibrar. Es el medio más importante para poner al hombre en contacto con su creador", entrevista con Stockhausen de Pierre Kister citada en Albet 1979:35.

<sup>59</sup>Fubini 1971: 240-241.

hecho de que sea convocado por la composición. En 1949 los compositores Pierre Schaeffer y Pierre Henry, a partir de sus investigaciones en música concreta, producen la *Sinfonía para un hombre solo*, la cual se basa en los sonidos y ruidos que un solo hombre es capaz de producir sin ayuda de ningún instrumento. Los sonidos, tanto humanos (respiración, gritos, etc.) como no humanos (pasos, golpes de puertas, etc.), no son en sí mismos inéditos, no obstante la obra sí lo es. Aquí lo nuevo corresponde más bien al hecho de *escuchar* esos ruidos, lo cual no significa la simple inmersión y disolución del trabajo del compositor en la anónima y trivial materialidad de lo cotidiano, sino que, por el contrario, la música alcanza un alto grado de idealidad al quedar remitida, en la instancia de su recepción, al *concepto* en el que tiene su origen y fundamento.

Fue en 1949 cuando Pierre Schaeffer da inicio a las investigaciones del denominado *Groupe de recherches de musique concrète*. Buscando nuevos medios de expresión, más radicales, más vigorosos que los hasta ahora existentes, descubre el ruido (entendido como "sonido inarticulado"). Schaeffer acota el sentido de la música concreta diferenciándola de las investigaciones que por esa época se iniciaban en la Escuela de Colonia, en Alemania; al respecto escribe en su cuaderno de notas: "No confío en los nuevos instrumentos, en las "ondas" o en las "ondiolinas", en lo que los alemanes pomposamente llaman "música electrónica"... Trato de entrar en contacto directo con el medio sonoro, sin electrones interpuestos"<sup>60</sup>. La formulación de esta última frase nos ha de llamar especialmente la atención, la formulación de su deseo programático: "entrar en contacto directo con el medio". ¿Una relación sin mediaciones con la mediación? ¿Es esto posible? Es decir, ¿es posible una relación inmediata con el medio sin que éste pierda su condición de medio y, con ello, al devenir sólo ruido, pierda también su condición de ser todavía música o de pertenecer a ésta? El grupo de Schaeffer investiga la mediación material sonora misma en la que consiste la música, pero tal condición de medio sólo es tal si algo *otro* se expresa o se anuncia en el sonido. Se trata acaso de alcanzar una expresividad que sea sólo musical, haciendo emerger el *ruido* que en el sonido articulado y dispuesto para el oído se encuentra sofocado, conformado, armonizado, tematizado.

Las experiencias que se realizan en Colonia con la música electrónica (especialmente a partir de 1953 con los instrumentos de ondas) buscan también esa pureza por la vía en cierto modo radicalmente opuesta: la manipulación técnica del sonido. Aun cuando ambos proyectos comparten ciertos problemas conceptuales, los resultados son muy diferentes. La música concreta trabaja conscientemente con el límite, la *concretud* del ruido es portadora de una gravedad matérica tal que los recursos musicales se cumplen y se agotan con su acontecimiento. Un crítico de la época escribió lo siguiente: "La idea que motivó la música concreta debe ser de concepción pesimista. Su idioma musical se desarrolla rápidamente y se gasta. Continuamente hay que buscar algo nuevo en la expresión. Y esto es todavía más difícil que descubrir una nueva forma de pensar"<sup>61</sup>. La música electrónica, en

<sup>60</sup>Prieberg 1961: 95.

<sup>61</sup>Prieberg 1961: 100.

cambio, abre posibilidades indeterminadas en la medida en que surge montada directamente sobre las posibilidades tecnológicas de las nuevas máquinas.

En ambos casos la pertenencia del sonido a la música está dada por la voluntad del compositor de utilizarlo en una obra, sin embargo la "expresividad" del sonido tiende a hacerse autónoma con respecto al autor, en la medida en que depende en buena medida de la consistencia o de la lógica interna de los materiales y de los procesos en juego. En este sentido, la invención de nuevas posibilidades sonoras, sea en la música concreta o en la electrónica, deviene en el *descubrimiento de nuevos límites* y es precisamente aquí en donde se constituye la obra, al menos en donde se constituye *formalmente*.

## IX. LA AUTOLIMITACIÓN: LAS FÓRMULAS DE LA FORMA

La libertad del compositor contemporáneo debe vencer la arbitrariedad para afirmarse como tal, y ello muchas veces sólo puede alcanzarse decidiendo o eligiendo las condiciones para la operación de una necesidad absoluta, implacable. El núcleo de la obra está constituido por el margen de necesidad que el autor no ha podido anticipar, en este sentido la exposición al azar es la relación con una necesidad desconocida. Es decir, en muchos casos no se oponen simplemente el azar y la necesidad, pues de lo que se trata es de crear estrategias y fórmulas de creación que permitan incorporar a la obra aquel orden de la contingencia que no puede ser manipulado directamente. Un buen ejemplo de esto son los montajes musicales de John Cage. Realiza experiencias en el campo de lo que se denominó como "música aleatoria", en las que resuelve, por ejemplo, la composición de resonancia y silencio sometiéndose a las reglas casuales de los palillos chinos<sup>62</sup>. Esta relación, a la que podríamos denominar como dialéctica, entre la máxima libertad y la implacable necesidad en el proceso creador, en virtud de operaciones de autolimitación, es algo que encontramos prácticamente en todo el campo de las artes en el siglo XX, y corresponde a la radical autoconciencia del autor en el proceso de creación. Esta radical lucidez debe entonces producir conscientemente los límites a los cuales ha de someterse, como una estrategia para dar lugar a lo posible inédito. Con esta finalidad, el compositor puede idear *fórmulas* de trabajo, las que no se identifican simplemente con la *forma* de la obra (cabe incluso preguntarse si tal identificación es estéticamente posible). La relación entre fórmula y forma podría aportar alguna perspectiva con respecto al hilo conductor que habría seguido la música moderna hasta el presente; preguntarse, por ejemplo, por lo que ha ocurrido en la historia de la música entre las *Variaciones Goldberg* de Bach y los compositores minimalistas contemporáneos.

<sup>62</sup>En 1953, en su ensayo *Alea*, Pierre Boulez critica a Cage refiriéndose a "la adopción de una filosofía de matriz orientalista, que sirve para encubrir debilidades fundamentales de la técnica de la composición. [...] La nueva música de azar es igualmente fetichista, con la diferencia [con respecto al serialismo al que también critica por lo que considera como negativa ante la elección] de que la responsabilidad de la elección recae sobre el que la interpreta en vez de sobre los números [como ocurriría con el serialismo que él mismo había practicado antes]", citado por Stuckenschmidt 1960: 219. Cabe prestar atención, más allá de la crítica que dirige a Cage, en esta noción de "fetichismo" utilizada por Boulez.

Permítasenos el siguiente *ex curso* literario para terminar de ilustrar la importancia que cobran en el arte contemporáneo los ejercicios de autolimitación. En 1960 el matemático Francois Le Lionnais y el escritor Raymond Queneau fundan el grupo *Oulipo*, un "taller de literatura potencial" orientado a investigar especialmente las posibilidades inéditas de la coerción. "Toda obra literaria –señala Francois Le Lionnais en la primera proclama del grupo *Oulipo*– se construye a partir de una inspiración [...] obligada a acomodarse, mejor o peor, a una serie de coerciones y procedimientos contenidos unos dentro de otros como muñecas rusas. Coerciones como el vocabulario y la gramática, como las reglas de la novela o de la tragedia clásica, coerciones de la versificación general, coerciones de las formas fijas, etc."<sup>63</sup>. En 1942 Queneau había iniciado la elaboración de *Ejercicios de estilo*, obra que consiste en la producción de 99 variaciones estilísticas de una misma situación extremadamente simple (prácticamente insignificante desde el punto de vista del contenido narrativo). La inspiración fue una fuga de Bach, "considerando la obra de Bach –comenta el mismo Queneau–, no desde el ángulo del contrapunto y fuga, sino como construcción de una obra por medio de variaciones que proliferaran hasta el infinito en torno a un tema bastante nimio"<sup>64</sup>.

Considerando el sentido de la forma como autolimitación (articulando así, en una misma espiral, autonomía, reflexividad, creación y descubrimiento), resulta pertinente preguntarse lo siguiente: ¿se contradicen en lo esencial la música aleatoria y la música cuyos procedimientos la sitúan en la condición de "predeterminada"? Creemos que lo decisivo aquí es esa *anterioridad* con la que la obra entra en relación, *anterioridad* sin la cual ninguna creación puede ser reconocida al mismo tiempo como un descubrimiento. En la música aleatoria el sujeto renuncia en cierto modo a resolver soberanamente la mediación, para poder entonces escuchar esa sonora anterioridad anónima que está ya en el mundo y que forma parte sustancial de éste. Esto que aquí denominamos como relación con la anterioridad –y que caracteriza al desarrollo del arte contemporáneo en general– es la apertura de la esfera del arte hacia una realidad que no sólo está más allá del arte, sino incluso de la estética (investigar la materia sonora, por ejemplo, no sólo más allá de la música hacia el sonido, sino incluso más allá del sonido hacia el ruido). Se trata de la invención de fórmulas que operan en el límite entre la experimentación y la ironía (pudiendo en ocasiones llegar incluso a lo humorístico)<sup>65</sup>. Lo que queremos señalar en cualquier caso es que con la emergencia de las fórmulas la obra se constituye a partir de la renuncia a controlarlo todo, y es precisamente esta decisión de "no decidir" la que da lugar al acontecimiento<sup>66</sup>. Sin embargo,

<sup>63</sup>Citado por Antonio Fernández Ferrer en la Introducción a Queneau 1999: 22-23.

<sup>64</sup>Queneau 1999: 13.

<sup>65</sup>Salazar 1954: 236 proponía el sugerente término de *bluff* para clasificar este tipo de operaciones: "El *bluff* puede definirse diciendo que es la utilización, en el arte, de efectos que caen fuera del área estética".

<sup>66</sup>En 1951 Cage estrena la obra *Imaginary Landscape*: la ejecutan veinticuatro personas, las que organizadas en parejas manipulan doce aparatos de radio. Mediante el *I Ching* se determinan previamente las estaciones que se sintonizan, la intensidad y la relación entre el sonido y el silencio. El contenido propiamente acústico de la obra es proporcionado por la programación de las radioemisoras sintonizadas, por lo que el "contenido" de la obra dependerá de la localidad en la que se ejecute.

¿existe en verdad esa posibilidad de decidirlo todo? Acaso lo que la música aleatoria hace es precisamente asumir internamente la imposibilidad del control absoluto por parte del compositor, haciendo de esa imposibilidad su condición.

En 1955 el compositor Ernest Krenek elabora el concepto de *música totalmente predeterminada*, "con ello se refería a un método de composición tal, que cada elemento del sonido musical, frecuencia, duración, intensidad, timbre y, a ser posible, el área tonal o ámbito, se determina según unas series preseleccionadas"<sup>67</sup>. Las combinaciones posibles dan resultados tan complejos que el compositor debe servirse de operaciones y modelos matemáticos, la paradoja consiste en que "el compositor que prepara su material matemáticamente de antemano se priva a sí mismo de la posibilidad de revisar la forma general y, por tanto, de controlar completamente su material"<sup>68</sup>. Es decir, la música predeterminada no significa un control absoluto del autor sobre la obra, sino la determinación por parte de éste de las condiciones de posibilidad de la obra. Al final, de todas maneras el compositor debe hacer una selección subjetiva sobre la enorme cantidad de posibilidades que el cálculo le entrega. El control absoluto no es posible. Tanto en la música aleatoria como en la que se inspira en la ultra precisión, el compositor pone en cuestión la poética de la expresión, que enfatiza el protagonismo de la subjetividad del autor, orientándose más bien hacia la exploración del material sonoro y de los procesos y formas que condicionan su emergencia. Como ya lo hemos sugerido, la situación a la que llega el arte occidental durante la segunda mitad del siglo XX estaría dando cuenta de una cierta dirección, cifrada en la historia de la subjetividad moderna. En el caso de la música, la idea de un "control absoluto" (expresada también en aquella frase de Pierre Boulez que sirve como epígrafe al presente texto) es la tarea imposible que surge de la plena conciencia del compositor con respecto al *a priori* material y formal de su trabajo artístico<sup>69</sup>. Pero, ¿es posible desechar sin más la exigencia de una lucidez radical? De hecho, podría decirse que, en cierto sentido, el compositor se obliga a hacer de su propia voluntad de control una "obra", una indicación, un acontecimiento que se desarrolla y consume, como la música misma.

Si la música del siglo XX puede entenderse como la búsqueda de nuevas posibilidades para lo humano reservadas en la experiencia del sonido, esa búsqueda ha consistido, sobre todo en las líneas de producción más experimentales, en franquear los límites del sujeto creador, del individuo demiurgo, en favor del *acontecimiento* sonoro. La materialidad de este acontecimiento no tendría nada que ver con lo humano si no fuera porque las condiciones de su emergencia son

<sup>67</sup>Stuckendsmidt 1960: 210.

<sup>68</sup>Stuckendsmidt 1960: 210.

<sup>69</sup>En efecto, podría decirse que la posibilidad concreta del trabajo de composición pasa por el "sometimiento" de signo positivo del autor a las condiciones materiales ("arabescos melódicos, figuras rítmicas, sucesión de acordes, combinación de timbres, en una palabra, relaciones sonoras cualquiera") y formales (esquemas, reglas y convenciones, a veces arbitrarias que el compositor se impone cuando escoge cierta forma, cierta escritura, cierto sistema armónico y aún cierto tema") que constituyen la anterioridad del artista en cada caso. Cf. De Schloezer y Scriabine 1960: 23-24.

el resultado de una histórica superación del humanismo ilustrado, superación que en el caso de la música se manifiesta como dialéctica. La posibilidad de una filosofía de la música se juega, como ya lo hemos señalado, en el hecho de que ésta sea internamente histórica, lo cual la dispone en relación a un fin. La historia de la música sería la historia de la autoconciencia que determina la progresiva emergencia de los materiales y de los recursos de la música misma, el sujeto se hace abstracto en el sentido de que aspira a hacerse plenamente consciente de sus procedimientos y obras a partir de principios.

Sin embargo, el medio propio de la música es el sonido, y por lo tanto cabe preguntarse si una forma de música que abandonara la vivencia concreta del sonido podría todavía denominarse con el título de "música". Xenakis afirma que la hipótesis del "arte inmaterializado" es un sofisma absurdo, sin embargo la idea de una música inmaterializada no es simplemente el resultado de una extravagante especulación teórica, sino la consumación interna de los procesos de máxima complejización incorporados al trabajo de composición, lo cual terminaría por hacer de la música algo inaudible (o, dicho de otra manera, lo que el sujeto está escuchando no es lo que está "sonando", análogamente a como ocurre con los cientos de manchas que dan cuerpo a las figuras en la pintura impresionista). Si la historia de la música puede ser leída como una historia del "sonido", entonces la pregunta que se nos impone necesariamente es acerca del afán humano que podría animar una tal historia.

En 1953 Herbert Eimert señaló lo siguiente a propósito de los primeros conciertos de música electrónica: "En realidad, se trata de una especie de música 'extrahumana' [...], una música que se asoma al horizonte de la humanidad más bien 'proveniente de otro astro', más bien cósmica que dentro del hombre mismo"<sup>70</sup>. ¿No será acaso ese elemento *unheimlich* aquello que cruza la historia de la música, precisamente en su posibilidad de ser pensada como, siendo una y la misma, universal?<sup>71</sup> El sonido de la alteridad (el "sonido absoluto", un concepto en sí mismo imposible) sería el *telos* de una búsqueda en la que, por ejemplo, Palestrina, Schumann, Boulez y Xenakis trazan una misma historia. Subrayamos ahora, al término de este escrito, lo que señalamos a su inicio: es la idea de una *historia* de la música lo que hace de ésta un asunto para el pensamiento filosófico. Si bien es verosímil leer la historia de la música como una progresiva ampliación de la experiencia estética (ampliación por ende de lo que se entiende y se escucha como música), cabe todavía la pregunta por la posibilidad de una "música pura", esto es, una música no audible ni comprensible en su normalidad o en su novedad por el oído histórico, sino la idea de una música en sí, audible incluso por un oído en situación de "tabla rasa". No pensamos necesariamente que tal

<sup>70</sup>Prieberg 1961: 127.

<sup>71</sup>Sin duda que esta idea se presenta a una primera consideración como un resabio del romanticismo, pero entonces, lejos de objetarla, esa relación podría explicar en parte el hecho de que la "muerte del arte" sancionada por Hegel a partir del Romanticismo sea todavía un diagnóstico poderosamente verosímil a la hora de intentar comprender la condición en la que el arte se desarrolla incesantemente hasta el día de hoy.

cosa exista, sino que una idea como esa está implícita en la perspectiva de una historia *universal* de la música y, consecuentemente, en el canon que ella misma establece. Por cierto, como se ha dicho, nada hay más horrible que los esperantos, sin embargo el problema es que si ni siquiera la *idea* de una música en sí se sostiene, entonces la historia de la música sería sólo la historia del agotamiento de los recursos y de la absoluta autoconciencia del creador en la manipulación estética del material sonoro. Pero esto, claro está, correspondería al fin de la música.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, THEODORO  
2000 "Música, lenguaje y su relación en la composición actual", *Sobre la música*. Barcelona: Paidós.
- ALBET, MONTSERRAT  
1979 *La música contemporánea*. Barcelona: Salvat Ediciones, Colección Grandes Temas.
- BOWIE, ANDREW  
1999 *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*. Madrid: Visor.
- CHÁVEZ, CARLOS  
1964 *El pensamiento musical*. México: Fondo de Cultura Económica.
- COPLAND, AARON  
2000 *Cómo escuchar la música*. México: Fondo de Cultura Económica (cuarta reimpresión).
- DE SCHLOEZER, BORIS Y MARINA SCRIBINE.  
1960 *Problemas de la música moderna*. Barcelona: Seix Barral.
- FUBINI, ENRICO  
1971 *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*. Barcelona: Barral editores.
- HAUSER, ARNOLD  
1994 *Historia social del arte y la literatura*. 3 tomos. Barcelona: Labor.
- HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH  
1989 *Lecciones sobre la estética*. Traducción de Alfredo Brotóns Muñoz. Madrid: Ediciones Akal.
- KANT, EMANUEL  
1992 *Crítica de la facultad de juzgar*. Traducción de Pablo Oyarzún. Caracas: Monte Ávila Editores.
- MARCO, TOMÁS  
1978 *Historia general de la música*. Torno IV (4 tomos). Madrid: Ediciones Istmo- Editorial Alpuerto.
- PRIEBERG, FRED  
1961 *Música de la era técnica*. BUENOS AIRES: EUDEBA.
- QUENEAU, RAYMOND  
1999 *Ejercicios de estilo*. Madrid: Editorial Cátedra (séptima edición).

SALAZAR, ADOLFO

1954 "Conceptos fundamentales en la historia de la música". Madrid: Ediciones Revista de Occidente.

SCHÖNBERG, ARNOLD

1960 *Stile e Idea*. Milán: Rusconi e Paolazzi.

STUCKENSCHMIDT, HANS HEINZ

1960 *La música del siglo XX*. Madrid: Guadarrama.