

# **ESTÉTICA DE LA MÚSICA**

Carl Dahlhaus

Edition Reichenberger  
Berlín 1996

Recensión Realizada por David Chacobo

## LA MÚSICA COMO TEXTO Y OBRA

*Poiesis*, entendido de acuerdo con la sobriedad griega, no significa más que producir y praxis significa actuar. Cuando Herder llama música arte “energética” quiere decir con ello que es esencialmente acción (*energeia*), no obra (*ergon*).

La idea de que la música es una suma de obras, idea firmemente enraizada desde hace más de un siglo y medio, es al parecer algo sobreentendido. Sus inicios se remiten al siglo XVI. En su tratado *Musica* de 1537, el cantor Nicolaus Listenius, que había estudiado en Wittenberg y estaba bajo la influencia de Melanchthon, hacía figurar la composición como *poiesis*. De la *musica practica*, de la actividad musical, separaba una *musica poetica* consistente en hacer y producir: un trabajo mediante el cual se saca algo a la luz, que incluso tras la muerte del autor representa una obra completa y existente por sí misma. La idea de Listenius de que la música es un *opus absolutum*, una obra en sí misma, al margen de su representación sonora no penetra sin embargo en la conciencia del “conocedor y aficionado” hasta el siglo XVIII.

La música es transitoria, pasa de largo en vez de resistir la observación. Y debido a su esencia efímera, huidiza, Adam de Fulda la concibió en 1490 como “*meditatio mortis*”. Ciertamente concede Hegel a la obra de arte musical el principio de una diferenciación entre sujeto que disfruta y obra objetiva. Pero no se eleva esa oposición, como en las artes plásticas, a una existencia exterior perdurable en el espacio sino que por el contrario, su existencia real se desvanece en su propio transcurrir temporal inmediato. Lo audible se experimenta no como algo que se nos presenta delante, sino como suceso que nos envuelve y penetra, en lugar de guardar distancia con respecto a nosotros.

Por otra parte, sería erróneo negarle rigurosamente una objetividad que existe por sí misma. También la música es, de forma análoga a una obra plástica, un objeto estético, objeto de contemplación estética. Sin embargo, su objetualidad se muestra más de forma indirecta que inmediata, no en el momento en que la música suena, sino sólo cuando el oyente, al final de una composición o de una parte de la composición, se vuelve a lo pasado y se lo re-presenta como un todo cerrado.

En tanto que forma, dicho sea a modo de paradoja, la música alcanza su propia existencia real precisamente en el momento en el que ya es pasado. Retenida todavía en la memoria se sitúa a una distancia que no tenía en su presencia inmediata. Y en la distancia se constituye como algo abarcable, como forma plástica. Espacialización y forma, regresión y objetualidad se relacionan de forma correlativa. Lo uno es punto de apoyo y requisito de lo otro.

El significado musical, a diferencia del significado del lenguaje, no se puede desligar, o sólo en muy pequeña medida, del hecho sonoro. La composición necesita, para ser musicalmente real, la interpretación sonora. El significado de la música se podría definir (en una burda simplificación que descuidaría su carácter emocional) como una suma de relaciones entre los sonidos que componen una obra. Relaciones y funciones tonales, empero, son un tercer aspecto junto a y más allá de la notación y de su realización sonora, un aspecto que se sitúa por encima de ambas. La circunstancia musical de que los acordes de sol mayor y do mayor actúan como dominante y tónica formando una cadencia, un punto de reposo, no está contenida ni en la notación ni en el hecho sonoro como tal. El significado musical es “intencional”. Existe sólo en cuanto que un oyente lo ha captado.

La carencia de función o la autonomía de la obra de arte musical, la emancipación de los fines externos, sin embargo, no significa una ruptura tan radical con la tradición de la música funcional como hace suponer la acritud de las polémicas que intentaban establecer el concepto moderno de arte. Los objetivos se “desvanecieron”, se hicieron inservibles y a la vez se asumieron en el interior de las obras. Los rasgos que originariamente habían sido imprimidos desde fuera a un género musical, se transformaron en propiedades inmanentes. La función de la polonesa o de la mazurca como música de danza aristocrática o danza rústica se les queda adherida también después de su utilización como piezas de concierto. En el caso de Chopin, como coloración emocional e imagen de la memoria o de la imaginación de viejas fiestas.

En la antigua música funcional, la obra era en primer lugar ejemplo de un género, a cuya tradición se añadía como el individuo en una sucesión de generaciones que pasa por encima de él y le sobrevive. La obra no formaba un todo aislado y cerrado, una individualidad que descansa en sí misma, sino que más bien expresaba un tipo de cuya sustancia histórica, desarrollada durante decenios o incluso siglos, se nutría y que tenía que establecer una relación con el oyente para que pudiera entenderse. Para una pieza musical que lleve el título de barcarola es al menos tan importante, como observó Ernst Bloch, que represente de forma manifiesta el tipo de barcarola como que sea una obra individual con rasgos bien definidos e irrepetibles.

Pero desde finales del siglo XVIII el género pierde rápidamente sustancialidad. En la barcarola de Chopin, aunque también se evoque la imagen de Venecia, lo particular, lo irrepetible, es más esencial que los rasgos generales que comparte con otras piezas del mismo nombre. El concepto de género ya no está preestablecido en las obras particulares, sino que palidece en un concepto general abstracto, extraído con posterioridad de estructuras individuales que finalmente en el siglo XX sólo con violencia son sometibles a un género.

## **TRANSFORMACIONES DE LA ESTÉTICA DEL SENTIMIENTO**

La idea de que el objetivo de la música es representar y causar afectos es un tópico cuyas raíces en la historia no son menos profundas que las de la tesis contraria según la cual la música es matemática sonora.

No obstante, la teoría de los afectos, por mucho que destaque el efecto de la música, el movimiento del ánimo, presupone implícitamente una interpretación en primer lugar objetiva y objetivante de los caracteres emocionales musicales. La convención musical del siglo XIX de hablar de “expresión o “estado de ánimo” es, por cuanto se refiere a la música anterior a la mitad del siglo XVIII, confusa y equívoca. El término “expresión” hace pensar en un sujeto que está tras la obra y que habla de sí mismo en el “lenguaje sentimental” de la música. El término “estado de ánimo” hace pensar en un complejo de sentimientos en el que el oyente se sumerge vuelto sobre su propia condición. Pero los caracteres sentimentales de la música como ha mostrado Kurt Huber se conciben en primer lugar como algo objetivo. La impresión de lo grave, lo sombrío, o la lánguido se atribuye de forma arbitraria a la estructura sonora misma como propiedad. En una percepción libre de prejuicios el motivo melódico no expresa

en primer momento languidez, ni sitúa al oyente en un estado de ánimo lánguido, sino que aparece por sí mismo como lánguido. Es más tarde, si acaso, cuando la impresión emocional objetiva se experimenta como estado o se interpreta como signo: tanto el paso a un estado de ánimo, que el oyente siente como propio, como la idea de que el carácter emocional es expresión de una persona, de un sujeto situado detrás de la música, son secundarios.

La teoría de los afectos de la Antigüedad y de la Edad Media no sería por tanto una “estética de la expresión”. Los afectos, como formula Isidoro de Sevilla, son “movidos”, es decir, “repercutidos”, no “manifestados”. Y también la fórmula convencional en el siglo XVII y principios de XVIII según la cual el fin de la música es “affectus exprimere” se malentendería si al hablar de “expresión” se pensara en manifestación de la excitación emocional del compositor o del intérprete. Los afectos se representaban, se retrataban, pero no se “extraían del alma”, no se exprimían desde el interior agitado.

Los efectos maravillosos que en la Antigüedad partían de la música, suscitaron la envidia de los humanistas italianos de los siglos XVI y XVII, cuya veneración por los antiguos les prohibía el pensamiento consolador de que la intensidad no pocas veces se tiene que pagar con primitivismo. Los sonidos, entendidos como estímulos en sentido fisiológico-psicológico, desatan reflejos, excitan sentimientos que el oyente no objetiviza, sino que percibe inmediatamente como los suyos propios, como intromisión en su estado anímico. El oyente se siente expuesto a la música, en lugar de mantener la distancia estética ante ella.

En las investigaciones y especulaciones estético-médicas que desde la Antigüedad se han ocupado de aclarar los “maravillosos efectos” de los sonidos, ha sido el concepto de movimiento el que ha proporcionado la conexión entre la música y afecto o *ethos*. Los movimientos de los sonidos desatan por simpatía los del alma (un alma que a veces se representa bajo la imagen de un instrumento de cuerda) y se hallan sometidos a las mismas leyes que los estímulos psíquicos.

La estética de la imitación del siglo XVIII, de la cual Charles Batteux ofreció la versión más rigurosa y eficaz, entendía la expresión musical de los afectos como representación, descripción de pasiones. Al oyente le corresponde el papel del espectador relajado, del observador que juzga sobre la semejanza o desemejanza de una pintura. Ni el oyente se halla expuesto él mismo a los efectos representados musicalmente, ni tampoco el compositor revela su agitado interior en una manifestación sonora de la que espera el asentimiento, la “simpatía”, del oyente.

La idea de que los sonidos son “signos naturales” de las emociones, una concepción que desde Dubos dominaba la estética musical, facilitó la transición del principio de representación al principio de expresión. La teoría de la imitación, que asignaba al compositor un papel de sereno observador, fue rechazada como teoría de miras estrechas y trivial por Carl Philipp Emanuel Bach, Daniel Schubart, Herder y Heinse. El compositor no ha de retratar pasiones, sino (como Schubart expresa en un lenguaje tan drástico como la opinión expresada) “expulsar su yo en la música”. Sólo el que se vuelve hacia sí mismo y crea desde su propio interior es “original”. El principio de originalidad requiere no la mera novedad, sino también y sobre todo que una obra de arte sea “verdadero desbordamiento del corazón”.

Decir que la música es o debe ser un “desbordamiento del corazón” corre el peligro de convertirse en justificación y excusa de un diletantismo entusiasta que

considera sus insuficiencias técnicas compositivas como ventaja en lugar de sentirla como carencia.

En primer lugar, la indicación de que un determinado pasaje ha de tocarse “expresivamente”, “con espressione”, no habría de confundirse. Las indicaciones relativas a la técnica de interpretación no son confesiones estéticas.

En segundo lugar, un oyente que pregunta por la realidad biográfica que él sospecha que se ha introducido en una pieza musical, se comporta de forma trivial y al margen de la estética. La expresión musical no hay que relacionarla inmediatamente con el compositor en tanto que persona real. También los “expresionistas” extremos del siglo XVIII, Daniel Schubart y Carl Philipp Emanuel Bach, cuando “se expresaban a sí mismos por medio de la música”, mostraban no su persona privada empírica, sino su “yo inteligible”, análogo al “yo lírico” del poeta.

En tercer lugar, la disputa sobre el derecho estético que corresponde o no al goce “patológico” de la música, como Eduard Hanslick lo llamó con desdén, no sería tan violenta y desconcertante si los disputantes tuvieran una conciencia más clara de la diferencia entre composición e interpretación. La estética de la expresión del siglo XVIII, la máxima de que un músico “no puede conmover a los demás a no ser que el mismo esté conmovido” (CPE Bach) sin duda ha de entenderse ante todo como teoría de la ejecución musical. En el caso de Bach, como atestiguan sus contemporáneos, su interpretación al clavicordio era tan decisiva para el efecto de sus sonatas y fantasías, que la partitura se convertía sólo en transmisora de esquemas abstractos.

Ya lo físicamente íntimo que a través de la punta de los dedos imprime el estremecimiento interior directamente a la cuerda o que mueve el arco o que en el canto, incluso, se torna espontáneamente sonoro, permite en la realidad que se vierta la disposición de ánimo del modo más personal en la ejecución musical. Aquí, una subjetividad se vuelve directamente efectiva, sonando en sonidos, y no sólo formando, mundo, con ellos.

Si la música aspira después, como el lenguaje, a ser elocuente y expresiva (y el principio de expresión es desde el siglo XVIII el agente de su historia), entonces tiene, por una parte, que traducirse en fórmulas que permitan su comprensibilidad. Por otra parte, la expresividad, como “desbordamiento del corazón” y expresión del propio interior, implica apartarse de todo lo acostumbrado y rutinario. Bajo el dominio del principio de originalidad cayó sobre los tradicionalistas, por muy insustituibles que fueran para la cultura musical, el veredicto de no ser más que imitadores y epígonos.

Si bien la expresión, como algo subjetivo, es irrepetible, también se entrega a la necesidad de fijarse para ser clara. En el momento en que la expresión se realiza en una existencia palpable renuncia a su esencia. Pero precisamente en su dialéctica, el principio de expresión ha sido determinante para una conciencia histórica y para una actividad en la que las tendencias conservadoras y progresistas se condicionan mutuamente.

## **EMANCIPACIÓN DE LA MÚSICA INSTRUMENTAL**

La música que más tarde se llamaría “absoluta” para expresar que se trataba de la música propiamente dicha, vuelta sobre sí misma, todavía en el segundo tercio del

siglo filosófico e ilustrado, antes de los triunfos de los músicos de Mannheim en París, no sería tomada en serio, e incluso los intelectuales se contarían entre sus detractores y la rechazarían como ruido inanimado y sonido vacío. La música instrumental, mientras no obtuviera un sentido comprensible mediante un programa, estaba considerada como algo que no decía nada, sin elocuencia.

La ausencia de palabras exigía una justificación, a pesar de que la emancipación de la música instrumental del modelo de la música vocal databa de un siglo y medio atrás y que su significado ya había sido reconocido por el cantor de Sto. Tomás, Seth Calvisius. La música instrumental, según Mattheson, se diferencia de la música ligada a un texto no por su finalidad, sino sólo por sus medios, que al ser más escasos aparece como la más difícil de las artes.

Los representantes de la estética de la imitación de principios y mediados del siglo XVIII, el Abate Dubos y Charles Batteux, que habían intentado reducir todas las artes a la verdad una e indivisible de que el arte es mimesis, consideraban la música vocal como imitación de la inflexión del habla, y la música instrumental como pintura sonora.

Precisamente en la música absoluta, considerada hacia 1750 como “mecánica”, se descubre lo “poético”. El vuelco hacia lo opuesto no podría ser más radical. Y el entusiasmo es tan impulsivo y generoso que aún compositores más modestos que Haydn podían nutrirse de él. De la música instrumental resuena para los entusiastas un sánscrito secreto, un lenguaje originario del género humano. La “sorpresa” que deja vacío el corazón se ha convertido en una estupefacción metafísica sobre el “prodigio del arte de los sonidos”.

Situarse en un determinado estado anímico o elevarlo más allá de lo terrenal, esa es la esencia de la música instrumental, lo opuesto a dibujar imágenes sonoras o delinear caracteres, lo opuesto por tanto a los métodos compositivos en los cuales la estética de principios y mediados del siglo XVIII veía la única justificación posible para la despreciada música sin texto.

Se intentaba, para no tener que renunciar a la estética corriente, encontrar programas esotéricos en las sinfonías de Beethoven, en vez de comprenderlas como testimonios de la transición hacia la hegemonía de la música instrumental. Los filósofos del siglo XIX, musicalmente profanos, que se cruzaban con el profesional con un sentimiento mezclado de vergüenza, ante unos conocimientos de difícil acceso, y sospecha de que los músicos eran unos ignorantes, se inclinaban, no pocas veces, a aferrarse a la superioridad de la música vocal contra las tendencias compositivas de la época. Observaban la música instrumental, tanto la esotérica como la popular, con desconfianza: la esotérica porque “en nada concierne al gusto humano general del arte” (Hegel), cuya formulación era cosa de la filosofía. La popular porque provocaba un divagar en estados de ánimo y fantasías considerado como vulgar y veleidoso. Para la censura estética, de forma semejante que para la censura moral, resultaban sospechosas las ensoñaciones. Y para reprimirlas se elogiaba la bien perfilada música vocal.

La opinión de que la música instrumental es imperfecta y que exige un complemento mediante palabras es, en el sistema hegeliano un aspecto parcial de una dialéctica según la cual la música pierde como arte lo que gana como música, y pierde como música lo que gana como arte.

## JUICIO DEL ARTE Y JUICIO DEL GUSTO

El juicio que afirma que una secuencia de sonidos es “perfecta” como tema de una fuga o de una sonata no implica que tal secuencia pertenezca a las melodías que provocan el epíteto “bello”, o su forma reducida, “el ¡ah! y el ¡ho! del corazón”. Y, al revés, una melodía puede sentirse y juzgarse como bella sin que el oyente que la disfruta, y expresa el agrado que le provoca, tenga la menor idea de la función formal que cumple, de su idoneidad como tema. Un “buen” tema no tiene por qué ser una “bella” melodía, y viceversa.

## LA DISPUTA SOBRE EL FORMALISMO

El hecho de que Hanslick, aunque intentaba determinar condiciones universales de lo bello musical al margen de la historia, fuese arrastrado contra su voluntad a la historización de sus categorías estéticas, no minimiza en absoluto el significado del pensamiento de que la forma en la música ha de entenderse como forma interior, como “espíritu que se crea desde dentro” (un pensamiento que los adversarios de Hanslick, atrapados en el hábito aferrado de oponer forma y contenido, no entendían o esquivaban).

Nada sería más falso, también según la convicción de Hanslick, que ver en la diferenciación u oposición entre forma y expresión (que supone la base de algunas descripciones de maneras de escuchar o de tipos de obras musicales) una alternativa rígida en la que un aspecto excluye o reprime el otro. Que no hay impresiones musicales sin matiz sentimental y que si las hubiera serían casos extremos sin relevancia estética es del todo evidente y también demostrable empíricamente. Aún la sensación de vacío, que provocan algunos *études*, es innegablemente un sentimiento.

Así la controversia entre los estéticos de la forma y los del sentimiento o de la expresión fue menos una discusión sobre fenómenos psicológicos que sobre normas y criterios estético-filosóficos. Un partidario de la “corrompida estética sentimental” tenía que soportar el reproche de que, en lugar de captar el objeto estético, la obra musical y el espíritu que ésta pronuncia, disfrutaba de su propia situación, del estado emocional al que la música le lleva. Por el contrario, un formalista, que aunque no negase los sentimientos provocados por la música si al menos dejaba de lado despreciándolos como extraestéticos, era considerado por sus adversarios como culpable no tanto de un error científico como de un delito moral: la sobriedad, que persistía en que lo bello musical no hay que buscarlo en ninguna otra parte más que en los sonidos, aparecía como una traición al entusiasmo que la música ocasiona y debe ocasionar (al margen del cual sea su contenido).

La estética etiquetada como “formalismo” por sus enemigos, sospechosa pues de menospreciar la música como un juego vacío que no dice nada, habría que caracterizarla, intentando hacerle justicia, más bien como estética de lo “específico musical”.

## MUSICA PROGRAMÁTICA

Según el esquema histórico-filosófico de Hegel, el desarrollo histórico de las artes representa la realización de un sistema en el que la música aparece como grado anterior a la poesía. Para Hegel, en la esencia de la música, definida en términos histórico-filosóficos, se haya implícita ya la necesidad de ir más allá de sí misma. La música, por decirlo así, no se puede contener en sí misma, en la “interioridad abstracta” en la que se halla atrapada como “puro sonido”, y tiende a elevarse hacia la “unidad de lo poético musical”.

Los partidarios de la música programática, en el siglo XIX entusiastas del progreso, que en la conciencia de adivinar y ejecutar las intenciones del espíritu del mundo se sentían seguros y tranquilos, argumentaban principalmente en términos histórico-filosóficos. Sus adversarios lo hacían más bien en términos psicológicos. A los unos les parecía la música programática históricamente “necesaria”, o sea también posible, mientras que a los otros les parecía empíricamente “imposible” y por ende superflua o perjudicial. El desvarío de una especulación estética altanera que se extendía en la praxis compositiva como una fatalidad.

Lo primero que el partidario de la música programática podría objetar es que la imparcialidad del oyente, lo que a un psicólogo experimental buscador de las leyes naturales de la percepción y la asociación le parecería una ventaja, es una carencia. Pues uno de los objetivos que Liszt tenía en mente consistía en la mediación entre la música y una tradición cultural, principalmente de carácter literario-filosófico. La imparcialidad, la escucha ingenua, irreflexiva, es lo que había que quitarle al público musical.

El hecho de que un programa permanezca oculto, sea por convencimiento estético o por temor ante la crítica, está documentado en el caso de Haydn, Weber, Mahler y hasta en Bruckner.

La música programática, dicho sea de modo radical, es la música de una época en la que la experiencia a través de la lectura y la literatura sobre una cosa es de una importancia apenas menor que la cosa misma. Y el celo con que en el siglo XIX se la intentaba justificar, a veces incluso como objetivo, sería concebible si no se hubiesen entrelazado motivos estéticos y sociales.

Si en el siglo XX utilizar textos o imágenes como apoyo para obtener un sentido en la música se considera, con dudoso derecho, como signo de diletantismo o incluso torpeza, durante el siglo XIX el “sonido puro”, como Hegel lo llamó, se percibía de forma casi general como un lenguaje del que ciertamente se sentía que era elocuente, pero en el que una y otra vez quedaba al margen la comprensión y la seguridad del contenido de la música.

La música, sobretudo la instrumental, parecía a la gente vinculada, entre los que se encontraban sus detractores, como un arte sin tradición y de bajo rango, que no alcanzaba la poesía.

Liszt parece un usurpador que en nombre de la música roba lo que era posesión de la poesía. Su proclamación híbrida contradice el espíritu de la época, marcado por la supremacía de la literatura, y resulta a la vez impensable en otra época (en tanto que fórmula estética histórico-filosófica cuyo tono subido se basa menos en una presunción individual que en el lenguaje de una década señalada por la fama y el efecto inmediato de Hegel). El programa, que Schumann había reprobado como “algo indigno y propio

de un charlatán”, significaba para Liszt, el antípoda musical de Schumann, precisamente todo lo contrario, un medio para fundamentar la dignidad de la música instrumental (la aspiración a ser “cultura” y no mero “goce”, como Kant había afirmado con cierto desprecio).

La enfática pretensión del poema sinfónico (una pretensión por la cual se diferencia de la vieja música programática, que se contentaba con ser un divertimento) estaba preparada gracias a la crítica poetizante y la hermenéutica de principios del siglo XIX, cuya influencia en la escucha musical, e incluso en la praxis compositiva, no debería infravalorarse.

No es exagerado considerar el poema sinfónico como realización compositiva de un principio que ha determinado la descripción e interpretación de la música desde comienzos de siglo.

Que la historia de la sinfonía constituye una prehistoria del poema sinfónico o, según la teoría de Wagner, del drama musical, era el lema de los nuevos alemanes que se declaraban dentro del partido del progreso. Pero la modernidad representada por Berlioz y Liszt se oponía de manera más bien restringente al curso general de la historia del último siglo y medio: no desde el punto de vista técnico-compositivo, cierto es, sino sí estéticamente. No se puede ignorar que en el desarrollo de la escucha musical se ha ido imponiendo la tendencia de concebir la música vocal como instrumental. El papel del poema sinfónico en la historia de la emancipación de la música instrumental muestra dos caras: progresiva era la aspiración a carácter artístico en el sentido enfático que Liszt reclamaba para las obras instrumentales de Beethoven y las propias. Regresivo es el método con que intentaba imponerlo, recurrir a las “obras maestras de la literatura”, cuya transfiguración en sonidos debía garantizar que la música no era un arte despreciable.

## TRADICIÓN Y REFORMA EN LA ÓPERA

La tesis de Wagner (o de Gluck) de que en la ópera la música ha de “servir al drama” se acepta como algo evidente sobre lo que no es preciso discutir más (como si de una controversia de varios siglos no se pudiera predecir sin riesgo que sólo alcanzará un fin junto con el objeto que la mantiene).

Para la *camerata fiorentina*, en donde hacia 1600 se intentó reconstruir el drama clásico, los conocimientos históricos eran insuficientes, el espantajo arqueológico en el que se esforzaban, se volvió todo lo contrario: un género artístico moderno con leyes formales propias, leyes que, frente a los intentos de concebir la ópera como drama, han vuelto a imponerse una y otra vez con una fuerza apacible e inaparente, con una fuerza que uno puede bien aceptar como fundada en la naturaleza de la cosa misma, o bien despachar como peso de la convención. Si los esfuerzos en la ópera por relegar la música a un papel secundario apoyándose en el “verdadero drama” constituyen la tradición ideológica del género, también aparece como tradición real, más efectiva, la de un teatro “a partir del espíritu de la música”, de un teatro que para ser legítimo no necesita estar motivado por una dialéctica de lo trágico o lo cómico.

El pensamiento de que el regreso del drama clásico es la idea de la ópera, el origen y el fin de su historia, tiene una variante más deslucida, la tesis de que los

intentos de imponer un rango superior al texto frente a la música son el aspecto progresivo en la historia de la ópera. Los programas reformadores de los siglos XVIII y XIX, las polémicas de Gluck y Wagner contra una tradición a la que se reprochaba haberse vuelto descuidada, se basaban en el convencimiento de que el canto operístico era una declamación ensalzada o remitida al “lenguaje primigenio del género humano”, y que la música tenía que estar en todo momento asociada coherentemente al texto para satisfacer las exigencias del drama musical.

La fórmula “palabra y sonido”, aunque la autoridad de Wagner esté tras ella, es la ruina de la interpretación de la ópera, por decirlo burdamente. Nada es más erróneo que el prejuicio de que el momento dramático viene representado en la ópera por el texto, es decir, que una ópera resulta tanto más dramática cuantos más derechos se le reconocen al texto. Pues aquello que en la ópera se puede llamar su sentido dramático o teatral no se puede extraer simplemente del texto, sino que sólo se puede determinar a partir de la concordancia entre música, habla, escena y gesto, una concordancia que puede convertirse en una dialéctica o incluso en juego de los efectos recíprocos, en el que el texto desempeña a menudo un pequeño papel.

Bertolt Brecht cambió, ciertamente, las relaciones entre texto y música. La costumbre del público, sin embargo, de percibir musicalmente en la ópera de forma más convencional que en un concierto no la dejó intacta sino que incluso la aprovechó. Frente a la concepción de la obra de arte total, en la que según la intención de Wagner las artes individuales se compenetrarían sin contradicción cooperando en un mismo objetivo, opone Brecht la idea de un teatro musical en el que texto, música, gesto y escena se cruzan y se “enajenan”.

Según las sentencia de la estética popular, la música es un lenguaje universal de los hombres, lo que hace también una situación forjada en sonidos, como una situación general human. Brecht la recoge literalmente, pero la utiliza con una intención crítica. Cuando toma una melodía que sugiere sentimientos bellos y la enajena mediante un texto que denota pensamientos mezquinos, Brecht intenta demostrar que los sentimientos, lo general humano, son máscaras de intereses. Para poder jugar su papel en la obra de arte progresiva, la música, por sí misma tiene que ser precisamente regresiva, tan sentimental como la estética popular afirma. La disposición natural y la función se desunen.

Por otra parte no se puede negar que Schönberg, como Berg, adoptó casi invariablemente la idea del drama musical, es decir, el principio de que la música es un medio para el objetivo del drama. Así, aunque las concepciones de Schönberg sobre la conexión entre texto y música se hallaban atrapadas en la concepción tradicional, su lenguaje musical tiene un alcance mucho más vasto que lo que se esperaría de su propia estética operística. Y el error de que se podría despachar la música de Schönberg como fin del romanticismo se fundamenta probablemente en gran parte en el hecho de que se ha tomado su estética demasiado literalmente y su música se ha entendido con demasiada inexactitud.

## DE LA FENOMENOLOGÍA DE LA MÚSICA

Según Roman Ingarden, la música que suena es un objeto “real”, la música anotada un objeto “puramente intencional”. Y la característica del objeto se corresponde con la de la estructura del tiempo. La duración de las interpretaciones individuales es un segmento de tiempo real, irrepetible. Por el contrario, la duración de la obra anotada es inmanente, determinada mediante la extensión y la sucesión de las partes, una duración que al igual que el “objeto puramente intencional”, a cuyos rasgos pertenece, no está localizada en el tiempo real irrepetible: la obra anotada no está asociada al *hic et nunc*, sino que es repetible. Así, si las interpretaciones individuales, las “realizaciones” de una obra, están “contenidas en el tiempo”, también se puede decir de la obra anotada (y lo que se quiere decir con anotación es la “obra misma”, que regresa idéntica en todas las interpretaciones, por muy diferentes que sean las “realizaciones” acústicas) precisamente lo contrario, que “contiene tiempo en sí”. Y el hecho de que el sentido de la duración inmanente sea convertirse en real no cambia nada la diferencia entre las dos formas de tiempo.

La frase, convertida en tópico, de que la música es “estructura del tiempo” o “tiempo estructurado” deja abierta la cuestión sobre la unidad interior de una estructura sonora (una unidad de la que a veces parece que por el continuo uso de la palabra “Gestalt” fuera competencia exclusiva de la escuela psicológica para la cual el término es emblema).

Aunque al final de un período melódico ya no se dispone de su inicio, se es consciente de él hasta tal punto que la melodía aparece como una unidad, como un transcurso cerrado: en la imaginación musical, el final presente y el inicio pasado parecen más bien estar uno junto al otro, y no destacarse como una figura en primer plano de su fondo deslucido. Por otra parte, lo percibido inmediatamente recuerda a veces algo anterior, parecido o igual, separado del presente por un lapso de tiempo sumergido en el olvido. La continuidad y la discontinuidad de la escucha musical forman un engranaje: mientras las partes, que en el trascurso de la obra han ido mostrándose como presentes unas tras otras y que después son conservadas a través de la retención, se encadenan en un *continuum*, el recuerdo que relaciona un motivo ahora presente con otro dejado atrás como su regreso o variante, actúa esporádicamente y discontinuamente. Ambos aspectos, sin embargo, la conservación ininterrumpida, que presenta musicalmente el fluir del tiempo, y la conexión de lo remoto se cruzan sin confundirse, se condicionan y se apoyan mutuamente. Los saltos repentinos de la memoria con los que cuenta la técnica wagneriana del *leitmotiv* presuponen el *continuum* (que por otra parte rompe) como base de apoyo. Y, al revés, lo pasado, que se aparte de la retención inmediata, se protege de ser olvidado por completo mediante la recurrencia a motivos particulares, a través de los cuales se vuelve a traer a la memoria su entorno musical.

Con todo, la relación entre una variante motívica que llena el presente y el modelo al cual recuerda no es “visible”. Los dos motivos no están “uno junto al otro” en el mismo sentido en que se puede decir que la primera mitad de un período, sujetado gracias a la retención, se imagina en el *temps space*, en el que ha cuajado el *temps durée*, “junto” a la segunda mitad, ahora presente. Más bien, el modelo se capta a través de la variante y permanece “abstracto”. Lo recordado, aquello que como evocado

y hecho otra vez consciente está localizado en el presente, lleva a la vez la coloración del pasado del que procede. Los tiempos están entrelazados entre sí.

La música es y no es objetiva. A diferencia del canto primitivo, sin fin, que aunque en realidad acaba no es conclusivo, y en el que no es predecible cuando se va a interrumpir, la obra musical representa una estructura cerrada de la que incluso un oyente que no la conozca sabe a priori que está concebida como un todo con límites fijos y una determinada estructuración, y así ha de ser captada.

La música (según una opinión común de la que nadie parece dudar) es movimiento sonoro. Y la experiencia de serlo constituye el punto de partida para las teorías de algunos estéticos musicales del siglo XX. Éstos (mitad fenomenólogos, mitad metafísicos) atribuyen la impresión de movimiento que surge de las secuencias de sonidos a una energía (“voluntad” o “fuerza”) que actúa como agente en la música y constituye su esencia oculta. Pero aunque parezca inevitable que en la escucha musical se imponga la idea de un movimiento, es difícil describirla y analizarla sin caer en el confuso lenguaje ofuscador en el que se mezclan consideraciones psicológicas y teórico-musicales con un metaforismo en parte físico en parte propio de la filosofía vitalista.

El fenómeno del movimiento está en estrecha conexión con el del espacio sonoro, un espacio irreal que tiene que diferenciarse por una parte del espacio real en el que la música, como sonido, se puede localizar y, por otra, de las concepciones espaciales como las que evocan el contenido de ciertas obras de música programática. Sin embargo, las dimensiones que constituyen el espacio sonoro, sus aspectos determinantes, cuyo reflejo encontramos en la vertical y la horizontal de la notación musical, no son unívocos ni en su esencia ni en las relaciones recíprocas ente ambas direcciones. No es tan obvio que las diferencias entre los sonidos son “distancias” imaginables en el espacio y que tiene sentido caracterizar la distancia interválica y la duración de los sonidos como dos “dimensiones” y ponerlas en relación una con otra, aunque así pudiera pensar un oyente ingenuo para el que la terminología y la escritura de la música europea se han convertido en una segunda naturaleza de la percepción sonora.

También resulta difícil imaginar un movimiento sin vehículo portador. Pero al movimiento musical parece faltarle el sustrato. Pues afirmar que es el sonido el que se mueve en el espacio musical sería una hipótesis cuestionable.

Parece que las dificultades en las que cae el intento de describir y analizar el espacio sonoro y el movimiento musical (dificultades que a veces dan una impresión laberíntica) se desenredan cuando uno parte de la hipótesis de que, en el complejo de las impresiones de espacio y movimiento, es el ritmo lo que representa el aspecto principal. El movimiento rítmico, determinado en el sistema rítmico-métrico por la duración, la intensidad y el carácter de los tiempos del compás, es independiente (o al menos puede serlo) del movimiento melódico, pero el melódico no es separable del rítmico. Y el hecho de que un ritmo sin secuencia de sonidos sea imaginable, pero no así una secuencia de sonidos sin ritmo, implica que el ritmo constituye el aspecto fundamental de la impresión de movimiento en la música. El tiempo, el *temps duré*e compactado en *temps espace*, es la dimensión primaria del espacio sonoro, la verticalidad la segunda.